Chapitre 2

Pesanteur – sol – espace : la gravité du dehors

Pour nous mouvoir, il nous faut – comme aimait à l'énoncer André du Bouchet en forme de paradoxe – « entrer dehors ». Tout mouvement se ressource au contact des forces extérieures qui le dé-bordent littéralement, et implique une atteinte à cette « étendue émouvante sensible[1] » que l'on incise, de tout son corps, pour s'y inscrire. Appel qui happe ou adresse qui tend vers, la question du dehors recouvre celle de l'espace en ce qu'il s'apparaît originairement comme espace de déploiement du désir, de ces tensions orectiques venant téter le monde pour s'y réaliser, dès le premier éveil de l'enfant pour qui le dehors, avance le poète, « n'est et ne sera jusqu'à sa mort que ce qu'il n'a pas pu encore comprendre, saisir, embrasser, et qui l'empoigne, le ravit, et le tourmente, de nulle part, on dirait[2] ». Pour tout homme, « entrer dehors » ne diffère donc pas de l'épreuve enivrante et cuisante d'un risque de l'espace, d'un déséquilibre vers l'incommensurable qui procure tout à la fois le vertige d'être en vie et l'ouverture à l'Altérité. Notre rapport au dehors ne se traduit pas autrement : il est la manifestation, à même la façon dont notre corps s'inscrit dans le milieu qu'il meut en se mouvant, d'un degré d'appétence au tout autre qui, ne reconnaissant ses propres chemins qu'après-coup, est d'abord tenu au vertige de ce qui l'excède de toutes parts. Et pourtant. Et pourtant le poids des âges a tôt fait de résorber l'angoisse inhérente au dehors et de rôder, sur la défensive, toute une batterie d'habitudes corporelles et de réflexes cognitifs hautement perfectionnés pour gagner l'assurance d'une maîtrise – toute partielle fût-elle en réalité – sur la sauvagerie de l'infini qui le conglobe. En grandissant, l'homme s'extirpe de l'horizon pathique qui l'insérait dans la pâte du monde pour devenir une sorte de citadelle, campée sur la certitude de son for intérieur, toisant les alentours comme un grand « bain où baignent les choses » (Merleau-Ponty), pour qui le temps est donné par le tictac des horloges, pour qui l'espace est une donnée objective, calculable, et mesurable selon des repères orthonormés. En contrepartie à ce phénomène de désenchantement et à la réduction du champ

1 André du Bouchet, *Une lampe dans la lumière aride*, *op. cit.*, p. 224.

2 *Ibid.*, p. 225.

Corps-et-langue.indb 101 20/04/15 23:10

spatio-temporel qu'il implique, l'homme acquiert certes un sentiment tout à fait légitime de confiance et d'assurance qui le prémunisse des vertiges de son *agir*; mais, en certaines circonstances de sa vie, la prégnance originaire du dehors est prompte à rejaillir, comme l'atteste cette belle page d'Henri Maldiney:

> L'Espace? Il arrive que des mots usés et qui ont perdu leur dimension affective-motrice la retrouvent par surprise. Demandez donc à un homme qui ne sait rien des définitions des philosophes ni des discussions des esthéticiens, à un homme de tous les jours debout dans un champ: «qu'est-ce que l'espace?». Le premier moment de stupeur passé, il fera un geste. Tout en répondant «je ne sais pas», il étendra les bras et il respirera plus largement, le regard fixé sur rien. Il a tout simplement donné la définition du poète: «Atmen» dit Rilke pour dire l'espace. C'est le langage le plus réel, le seul qui énonce une situation. C'est celui de l'homme qui se découvre debout au milieu du monde et qui s'étonne d'en être le foyer. Il prend possession de l'espace en s'ouvrant à l'espace. Il accomplit un des gestes les plus primitifs de l'être au monde; il indique l'espace non pas comme une chose devant lui mais comme un milieu qui l'enveloppe et le pénètre et dans lequel il est au monde à travers la motricité de son corps[1].

Le véritable "sens" de l'espace, s'il est le plus souvent enfoui en nous, ne nous quitte toutefois jamais complètement. Cependant, ajoute Henri Maldiney, cet homme serait vraisemblablement contraint de baisser les bras, en signe d'impuissance, face à l'incomparable que figure l'espace:

> Mais, s'il eut été un primitif ou un enfant, peut-être qu'en dehors de toute présence étrangère et de toute question, son geste se fut épanoui en rythme dans tout son corps: il eût *dansé*; et il aurait trouvé dans cette chorégraphie les coordonnées rythmiques qui auraient structuré l'espace de son geste et l'auraient arraché à sa condition d'être perdu. L'artiste n'agit pas autrement. Son geste le plus profond par lequel il communique avec le monde structure l'espace de son œuvre en s'épanouissant dans la chorégraphie des formes.

L'art est là qui ressaisit le surcroît vertigineux du dehors et qui l'articule, sans rien juguler de son débordement, à la rythmicité de ses gestes. Parce que son immédiation structurelle la dispense des ambages instrumentaux, la danse est fondamentalement, parmi les arts, celui qui traduit le plus directement l'épreuve du dehors, de cette «relation compacte appelée monde» – dit du Bouchet – que le corps dansant est appelé à traverser, sans faux-fuyants, de tout son corps.

Car le danseur va à l'espace comme à sa source destinale, et entretient avec lui la relation qu'«un primitif ou un enfant», et – à l'évidence – un poète, s'assigne: celle du *sentir* en lieu et place du *percevoir*. Telle est l'incompréhension du sujet percevant que d'être face au monde et d'occuper une position extra-mondaine qui, l'extrayant de son enveloppement en lui, l'oblige à jouir de son spectacle dans un splendide isolement. Les travaux phénoménologiques d'Erwin Straus n'ont cessé de combattre cette conception traditionnelle de l'espace, réactivée au XVII^e^ siècle par la

1 Henri Maldiney, *Regard, Parole, Espace*, Lausanne, éd. L'Âge d'Homme, coll. «Amers», 1994 [1973], p. 24.

philosophie cartésienne et entérinée par les postulats de la psychologie objective du XX^e^ siècle, conception selon laquelle l'espace est rigoureusement géométrique, homogène et isotrope, comme coupé de la communauté des hommes, et se voit asservi aux exigences du *connaître*, là où l'attitude objectivante ne peut appréhender la réalité spatiale qu'après l'avoir passée en bloc à travers le crible de sa réification. L'approche phénoménologique dans laquelle nous nous reconnaissons, faisant droit au *sentir*, considère tout au contraire que le phénomène spatial, inséparable d'ailleurs de la dimension temporelle, est co-substantiel à la corporéité qui en fait l'épreuve *hic et nunc*. Que l'espace, autrement dit, n'est pas détachable de l'individu qui l'éprouve puisqu'il émane de l'engagement moteur par lequel se noue la relation de ce dernier à son monde. Qu'il n'existe pas indépendamment de l'homme dans la mesure où seul le corps, ou son extension dans l'acte de parole, est à même de lui donner naissance et lieu. L'espace du dehors que ce chapitre entend explorer s'inscrit par conséquent en creux des discours objectivants qui voudraient, d'une part, que le danseur évolue dans un lieu-cadre préexistant et, d'autre part, que l'espace du poème se réduise à la géométrie de son encrage au sein d'une page. Car la danse et la poésie se tiennent au plus loin de toute représentation de l'espace et au plus près de son ressenti : la spatialité qui les préoccupe rencontre au plus juste la définition qu'en donne Jean Clam, celle d'être « *produite dans le corps lui-même par les tensions et contentions continues circulant dans le schéma corporel et produisant le sens et le senti de l'espace mondain au-dehors*[1] ». L'espace du dehors ne peut se définir que dans sa dépendance à l'espace du dedans : c'est en densifiant le corps interne en mode basal ou en le tensifiant en mode postural que l'homme, *a fortiori* lorsqu'il devient dansant ou écrivant, parvient à mettre en charge le dehors – à le charger littéralement d'une présence qui lui confère épaisseur et intensité. Sur le modèle de la donation sensible du monde proposée par Merleau-Ponty, nous faisons l'hypothèse que danseurs et poètes se tiennent sur le constant ajustement du seuil que composent les allers et retours chiasmatiques entre une certaine densité du corps interne qui induit un "sens" de l'espace et les variations de densité du dehors qui altèrent à leur tour la spatialité du dedans.

Le domaine d'étude générale étant ainsi posé, il nous reste à préciser ce qui relève plus exactement de la *dansité* du dehors, c'est-à-dire ce sur quoi travaille le corps dansant dans sa relation à l'espace et qui permettrait de décrire comment il ouvre la spatialité en s'ouvrant à elle. La spécificité de la danse consiste, semble-t-il, à reprendre l'espace là où nous l'avions laissé, et même délaissé pour en faire le cadre d'efficience de nos actes utilitaires : le danseur renoue avec le premier ressenti de l'espace qui nous ait été donné d'éprouver avant la séparation sujet/objet, celui où l'abord du dehors ne se compte qu'en sensations de chute, de vertige et d'élévation, qu'en impressions de distance, d'ouverture, de verticalité, de profondeur et ne se mesure qualitativement qu'en termes de déplacement, de célérité de notre propre masse mouvante ainsi

1 Jean Clam, *Orexis*, *op. cit.*, p. 345.

que des autres corps et des objets inanimés. Avant qu'il ne recouvre son extériorité mondaine et ne se donne comme objet à nos sens perceptifs, l'espace, explique Jean Clam, « *en tant que tel n'est ni vu ni entendu ni touché, mais senti comme ancrage du corps dans de la spatialité*[1] ». Toute la problématique de l'espace, que le corps dansant pense en mouvement, tient au simple fait – terriblement simple faudrait-il dire – de n'y être pas enraciné à la manière d'une plante et de devoir à chaque instant y trouver le champ d'un ancrage provisoire qui rive notre corps « à une place terrestre et l'empêche de flotter[2] ». Le dehors ne se découvre qu'à celui qui y pèse de tout son poids, et ne prend consistance qu'à mesure de la réponse qu'un corps-conscience oppose aux forces gravitaires qui le lestent et pourraient concourir, si elles ne rencontraient aucune résistance, à son effondrement. C'est dire que la gravité figure le tout premier indicateur d'espace et que le "sens" éminemment spatial par lequel un corps se donne un monde externe n'est autre que le sens vestibulaire, ce sens localisé dans l'oreille interne qui – nous le savons depuis peu – régit l'équilibre, l'orientation du corps, sa stabilité et qui, enté directement sur les variations du champ gravitaire, donne accès à la perception des mouvements du corps propre dans l'espace. Le système vestibulaire constitue un « sens interne » que le corps dansant, plus que tout autre, n'a de cesse d'aiguiser dans la mesure où la spatialité de son monde en dépend : les capteurs de ce sens enfoui ne se tournent pas vers le dehors mais se branchent en revanche aux tensions et gestes internes qui animent l'espace du dedans et participent au modelage de l'engramme du monde externe. Nous voyons ici à quel point la tonicité du dedans est réponse permanente à la gravité du dehors et sommes désormais en mesure de faire de la gravité – en tant que s'y manifeste la collusion entre les attitudes intérieures du sujet et son rapport au monde externe – un dimensionnel de la *dansité*. Notre thèse part de l'intuition que le spectateur de danse, comme le lecteur de poésie, est sollicité jusqu'en son noyau gravitaire et que la poésie, à l'instar de la danse, se lit de manière graviceptive, selon la perception vestibulaire du dehors que les corps dansant et écrivant affinent eux-mêmes à l'initiale de leurs gestes. Le chapitre qui va suivre se propose ainsi de décrire la *dansité* du dehors comme un phénomène gravitaire qui dépend des trois paramètres choisis de la pesanteur, du sol et de l'espace ; plus précisément, d'une relation à la pesanteur comme force d'attraction qui induit un mouvement d'écrasement, d'une relation au sol comme force de répulsion qui assure un geste de redressement et d'une relation à l'espace qui, donnée par le jeu des deux autres, cherche à aggraver leur tension paradoxale.

1 *Ibid.*, p. 349.
2 *Ibid.*, p. 351.

Corps-et-langue.indb 104 20/04/15 23:10

A. Pesanteur : le là de l'aplomb

1. La poétique pondérale du corps dansant

La première rencontre d'un vivant avec le dehors a lieu au moment de sa naissance et marque deux surprises concomitantes par lesquelles tout être advient au monde : la révélation de l'air par la découverte du respir vital et la révélation de la pesanteur, à savoir d'un corps qui se ressent prioritairement comme pesant. « Un corps n'a pas un poids », écrit Jean-Luc Nancy, « même pour la médecine, il *est* un poids[1] ». De cette double surprise (qui nous *prend* littéralement *sur* le fait du dehors et nous laisse au dépourvu), le danseur en toute époque et sous toutes les latitudes a fait le socle de son art – d'un art dont le titre choisi par Ushio Amagatsu pour son petit *opus* donne l'une des plus justes définitions, celle d'être *Un dialogue avec la gravité*. Plus que quiconque, le danseur sait que renouer avec le poids de son corps, c'est comprendre le facteur de sa mise en avant et consentir le gravitaire comme seul indicateur à la localisation de soi. Le dialogue qu'il engage avec la gravité n'est toutefois pas exempt de l'impensé culturel où il se déploie, et les formes chorégraphiques divergent d'abord entre elles en vertu du poids symbolique qui pèse sur la conception des corps dans une société et une époque données. Sans entrer plus en avant dans cette passionnante question anthropologique, relevons simplement pour notre propos que, si le travail avec le poids est l'un des plus prégnants fondamentaux de l'art chorégraphique, il a subi un gauchissement majeur aux premières heures de la modernité, à ce moment charnière où le corps dansant abandonne d'un coup ses rêves de légèreté et autres utopies d'apesanteur, tous ces élans éthérés qui faisaient la puissance métaphorique du ballet classique. Le danseur moderne cède aux forces gravitaires, rend visible l'ancrage de son corps, consent à la chute et s'approprie pour la première fois l'espace du sol. La poétique pondérale du corps dansant libère dès lors tous ses potentiels insoupçonnés jusqu'à ce qu'elle subisse, en concomitance avec l'avènement de la danse contemporaine de l'après-guerre, une seconde inflexion qui en radicalise les enjeux et en instabilise les partis-pris ; l'abandon des corps à leur propre poids s'est tant accru qu'il ne leur permet plus de se soutenir eux-mêmes et appelle la présence d'autres corps pour recouvrer l'équilibre. La pratique du *Contact Improvisation* s'inscrit sous l'horizon historique de cette poétique de l'effondrement qu'elle parvient à juguler par un déplacement de la problématique pondérale vers l'entre-deux corps.

1.1. *Le consentement au poids du corps*

S'insurgeant contre l'idéal d'élévation porté haut, et même davantage (sur pointes), par l'esthétique classique, contre la hantise du sol qui s'y profilait et faisait bondir les étoiles dans les airs comme pour échapper à leur ancrage terrestre, contre

1 Jean-Luc Nancy, *Corpus*, *op. cit.*, p. 82.

les Sylphides aux lignes filiformes et aux arabesques d'amplitude aérienne, et – pour résumer – contre la négation du poids qu'il incombait aux corps de toujours faire accroire, les danseurs modernes optent collégialement pour un parti pris pondéral qui rappelle à la corporéité toute la réalité de son appartenance à la terre. Fi de la légèreté et de l'immatériel. Exit le « sans poids » de la danseuse valéryenne. L'Allemande Mary Wigman cogne le sol de tout son poids. L'Américaine Doris Humphrey libère une poétique de la chute et de son rétablissement (*fall and recovery*) qui use du déséquilibre de l'axe gravitaire pour composer le tissu rythmique de ses chorégraphies. Faisant l'unanimité dans les avant-gardes de la modernité, le consentement au poids redéfinit le projet de la danse à partir de la gravité, nouvellement conçue comme premier ressort du mouvement. Cette réévaluation avait été murie dans les girons théoriques d'Émile Jaques-Dalcroze (1865-1950) et de Rudolf Laban (1879-1958), qui avaient tous deux compris que l'expressivité du mouvement dépendait étroitement de la relation par laquelle un corps se relie à la pesanteur. Dalcroze entreprend la critique de l'esthétique classique en ce qu'elle implique un travail contre-nature soucieux de nier l'attraction terrestre, et affirme au contraire que « toutes les impressions qui ont formé vos pensées et vos sentiments s'expriment par votre attitude et vos mouvements, […] par l'ensemble de degrés de légèreté et de pesanteur de vos membres[1] ». Laban va plus loin qui définit le poids comme le plus important des quatre facteurs moteurs du mouvement, aux côtés de l'espace, du temps et du flux (à entendre comme la tonicité des fibres musculaires) qui n'ont pour rôle *in fine* que de colorer le dialogue qu'entretient le corps avec la pesanteur. Tel que le rappelle Merce Cunningham, l'allégeance des danseurs contemporains envers la première génération de la danse moderne se cristallise principalement autour de cet effort d'acceptation de la charge gravitaire :

> Une des meilleures découvertes de la danse moderne est l'utilisation de la gravité du corps à partir de son poids. C'est-à-dire qu'en opposition avec le corps qui nie (et ce faisant affirme) la gravité en s'élançant, le corps obéit à la gravité en se laissant aller vers le sol[2].

Tout le génie de la pensée labanienne est d'avoir su dépasser la notion de poids comme simple facteur du mouvement, entendu dans son acception purement biomécanique, pour y déposer dans son entier toute la charge symbolique de la danse et y cristalliser, selon l'expression de Laurence Louppe, son « enjeu poétique primordial[3] ». Reconnaître au poids un rôle de premier rang, c'est déporter sous un horizon d'asignifiance tout ce qui relève de la forme d'un corps en mouvement et rendre caduque toute une éducation de la sensibilité fondée uniquement sur l'acuité visuelle. La théoricienne de la danse poursuit :

1 Émile Jaques-Dalcroze, *Le rythme, la musique et l'éducation*, Lausanne, éd. Foetisch, 1965.

2 Merce Cunningham, « Space, Time, Dance », dans *Transformations*, New York, 1952. Trad. fr. dans *Bulletin du CND*, n° 4, octobre 1989, p. 7.

3 Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, *op. cit.*, p. 97.

Corps-et-langue.indb 106 20/04/15 23:10

> Dès lors que le poids, l'élément le moins objectivable, le moins figurable entre en jeu dans les données de l'art, on échappe à tous les repères apolliniens de la "mimesis" portant sur la forme établie et plus encore sur leur représentation-reproduction[1].

Si le corps dansant contemporain est acquis à la poétique pondérale de son mouvement, à laquelle il se rapporte comme à l'essentiel de son "langage", il reste que le spectateur lambda est encore le plus souvent tributaire d'une école du regard qui lui fait accroire que le plaisir qu'il goûte est fonction de l'harmonie formelle d'images venant danser sur sa rétine, là où il n'est question que d'un épiphénomène devant conduire au véritable lieu de l'expérience esthétique propre à l'art chorégraphique – celui, informe et nocturne, central dans un sens non géométrique, de la levée de ses forces pondérales. Le danseur s'adresse directement au poids du corps de celui qui le regarde et en altère l'ancrage à chacun de ses déséquilibres. Tout mouvement se vit et se lit de manière graviceptive.

Considérez le corps de la personne qui est allongée près de vous et abandonne tout son poids dans le sol. Insérez vos mains entre ce corps et le sol et, sans rien faire, prenez la mesure de son abandon pondéral. Changez vos mains de place afin de sentir la variation de densité des différentes masses du corps.

Puis soulevez l'un des deux bras et faites-lui faire un voyage dans l'espace qui mobilise toutes ses possibilités articulatoires. La personne qui se laisse manipuler donne tout le poids de son bras, elle est uniquement concentrée à n'opposer aucune résistance aux forces gravitaires qui la traversent. En tant que manipulateur, vous devez donner à l'autre la conscience du poids de son propre bras : il vous faut d'abord créer avec lui un sentiment de confiance. Si vous sentez la moindre résistance, c'est-à-dire s'il naît dans ce bras un état de tension venant retenir l'entier don de son poids, vous pouvez soit lui imprimer un léger mouvement de balancement pour qu'il se relâche, soit vérifier son degré d'abandon en provoquant des sensations de chutes partielles.

Procédez au même exercice avec l'autre bras, avec les deux jambes et avec la tête.

Quand bien même les efforts d'un siècle ont fini par faire reconnaître l'affirmation du poids et comme évidence chorégraphique et comme premier principe esthétique, le consentement au gravitaire ne va jamais de soi dans l'expérience du corps dansant et demande tout un apprentissage qui conduise ce dernier à "avoir conscience de son poids" et à goûter cette sensation d'abandon à laquelle le nourrisson se prête sans résistance, mais que nous n'éprouvons plus guère que dans le sommeil et les quelques secondes qui le précèdent et le suivent. Ce *sentir* de la pure densité de soi a partie liée avec le tonus basal que nous avons étudié dans le chapitre précédent : il est à la lourdeur ce que le tonus postural est à la légèreté, il intensifie le dehors par l'épreuve d'une densification du dedans, là où le second s'y affaire par l'épreuve de sa tensification (son devenir-tensif). Qu'il soit si malaisé pour un corps de consentir à son

1 *Ibid.*, p. 113.

propre poids (à la manière radicale requise par la danse) révèle non seulement sur un plan développemental que nos habitudes, passées la tendre enfance et notre autonomisation par la marche, ne sont plus rompues à l'exercice du lâcher-prise, mais plus encore sur un plan existentiel que nous redoutons légitimement la chute que contient intrinsèquement tout *aller dans le sens* du poids, et ce comme le feu craint la pluie qui menace son intégrité. Consentir au poids revient en effet à accepter l'écrasement de soi par l'effet des forces gravitaires et ne peut que réveiller le fond inconscient de peurs archaïques liées au vertige de l'effondrement. S'il est vrai que la danse contemporaine va sur ce point à l'encontre de notre instinct de conservation, son travail consiste à recouvrer au sein même de ce phénomène des plus effrayants l'horizon d'une confiance qui puisse transformer le sentiment de chute incontrôlable en une pure jouissance de pesanteur. Plus concrètement, le danseur apprend à éprouver son corps en termes de poids en développant sa capacité à sentir la variabilité des masses qui en composent le tissu ; mais avant de jouer sur les nuances de sa palette pondérale, il doit avoir pris conscience et mesure du *plein* de son poids de chair, une fois dénervé des fils tensifs qui le portent à l'action, c'est-à-dire dans l'expérience d'évidement de son tonus postural, là où – explique Steve Paxton – « la densité pourra être à elle seule la sensation la plus importante. La sensation de la pesanteur[1] ». Or, pour que la sensation de poids coïncide avec le poids de la sensation, encore faut-il être capable de faire taire les crispations défensives que notre corps crée inconsciemment à contre-courant des forces gravitaires, dans la mesure où – ajoute Paxton – « la tension musculaire masque la sensation de pesanteur[2] ». Pour s'assurer de l'absence de tensions, et ce jusque dans ses muscles profonds, le corps dansant fait grand usage des mouvements de balancement et de chute qui, même infimes, même partiellement appliqués à un membre, sont les deux figures efficaces de l'abandon du poids.

Il est toutefois fort probable que l'apprenti-danseur ne puisse réprimer complètement ses réflexes de retenue et qu'à force de micro-chutes et de petites oscillations il ne parvienne toutefois, en dépit de la meilleure volonté du monde, à donner pleinement le poids de son corps. La parfaite constance de ce constat doit nous assurer d'une première vérité : la question pondérale, lorsqu'elle se pose aux tissus les plus profonds de notre corporéité, ne peut être réglée, modifiée ou même entreprise par volontarisme. Toute la subtilité de la poétique pondérale des corps tient précisément au fait qu'elle échappe d'une part au contrôle de la raison et qu'elle ne se résout pas non plus, d'autre part, à un simple jeu de bascules mécaniques. Plus que quiconque, le danseur découvre et travaille cette évidence, à savoir que nos sensations de pesanteur sont toujours altérées par l'imaginaire et – l'un ne va pas sans l'autre – que notre pouvoir imageant est immanquablement affecté par les modulations de notre poids.

1 Steve Paxton, « Transcription », dans *Contact Improvisation*, « Nouvelles de danse », n° 38/39, *op. cit.*, p. 88.

2 *Ibidem.*

Corps-et-langue.indb 108 20/04/15 23:10

Il sait, par ailleurs, qu'en sollicitant le noyau gravitaire de ceux qui le regardent, il ne fait que s'adresser plus fondamentalement à la puissance de leur imaginaire, à ce corps imaginaire qui – à l'opposé du corps de la médecine – est seul capable de danse, toute intérieure soit-elle. Nous comprenons dès lors ce qu'il y aurait d'infiniment vain, face à un novice, à demander qu'il "se relâche" et "donne tout son poids dans le sol" ; mais si la dimension pondérale du corps est sourde à toute indication cognitive, toute une imagerie kinesthésique y pourvoit qui obtempère le détour nécessaire par l'imaginaire. Les *release-techniques*[1], le *Body-Mind Centering*[2] et le *Contact Improvisation* (parmi tant d'autres pratiques corporelles) sont coutumières du fait, qui obtiennent la vérité de la pesanteur sans la demander, mais en l'évoquant par le truchement d'un imaginaire terrestre, voire chthonien, par des incitations à s'enfoncer dans un sol devenu de sable meuble ou par des images de corps lestés d'eau ou de plomb. La sensation d'apesanteur se gagne par une approche similaire : il suffit, par exemple, d'imaginez qu'un gaz très subtil et plus léger que l'air emplisse l'intérieur de votre boîte crânienne. Il est ainsi impérieux de reconnaître que le consentement au gravitaire, en sus d'être un parti pris esthétique moderne, est une épreuve qui va tirant sa poétique d'une mise en présence du plus élémentaire ressenti corporel avec les puissances imaginaires qui s'y ressourcent.

1.2. *Contrepoids et transferts : porter – être porté*

Pour l'homme en mouvement, le poids n'est pas une constante objective. Sa relativité s'éprouve d'une part en fonction des données du milieu et des variations du champ gravitaire qui s'y appliquent : des expériences chorégraphiques dans l'eau, comme la pièce *Waterproof* (1986) de Daniel Larrieu qui se déroule entièrement dans une piscine, jouent de la plasticité des lois de la pesanteur et de la restructuration totale du schéma moteur qu'elles engagent lorsque le sol s'inverse, sous l'effet de la poussée d'Archimède, pour aller se confondre avec la surface des eaux. D'autre part, et en dehors de ces situations tout à fait exceptionnelles, la variabilité du poids est plus fondamentalement encore affaire d'existence, en ce qu'elle renvoie au dialogue incessant qui se tisse entre notre poids physique et notre poids psychique pour ancrer notre présence au monde. Si la sensation de la pesanteur est fortement liée à la dimension imaginaire de la conscience qui l'affecte, le premier travail du danseur consiste à comprendre cette co-influence du physique et du psychique, ce couplage subtil à partir duquel il pourra à loisir diversifier ses masses, dilater ou au contraire

1 L'expression « *release techniques* » regroupe tout un ensemble de pratiques (eutonie, méthode Feldenkrais, Barthenieff, technique Mathias Alexander, idéokinésis, yoga, tai-chi-chuan, kinésiologie, etc.) qui visent une optimalisation de la mobilité – à savoir une réduction des tensions qui l'entravent – par une prise de conscience des mécanismes corporels.

2 Méthode conçue par Bonnie Bainbridge Cohen, le *Body-Mind Centering* est une approche de réorganisation somatique par le mouvement, le toucher et l'usage de toute une imagerie kinesthésique.

rétracter la densité de ses tissus, et partant, lester son monde de tout un nuancier gravitaire. L'apprentissage du corps pesant explore donc les deux sens du nouage. Soit l'influence du physique sur l'imaginaire : *si vous marchez dans l'espace en pressant significativement sur le haut de votre crâne avec les deux mains et que vous maintenez cette surcharge durant quelques minutes avant d'en relâcher très progressivement la pression, vous allez soudain gagner l'impression – irrépressible et extrêmement agréable – que vous flottez*. Soit l'influence de l'imaginaire sur le physique : *vous êtes allongés au sol, les bras écartés, et vous imaginez qu'un fil accroché au plafond est relié à votre index et actionne votre bras comme une marionnette – vous explorez cette danse du bras et finissez par vous apercevoir que, cependant qu'il se meut, ce dernier est entièrement relâché*. Quand bien même de tels exercices aident à prendre conscience de l'extraordinaire fragilité de notre rapport au poids et de ses ressources poétiques, danser ne se réduit pas toutefois à savoir alterner dans le temps des variations de densité du corps propre – si délicates soient-elles lorsqu'elles travaillent l'hétérogénéité de la masse, faisant par exemple se côtoyer sur l'instant une tête lourde et une main légère. La partition pondérale d'une danse ne libère toute sa portée qu'à la condition que les transferts de poids qui la composent fassent à chaque fois l'épreuve du vertige dont ils procèdent. Autrement dit, que si le corps dansant se laisse affecter et par la chute que les forces gravitaires provoquent en ses parties et par celle de sa propre conscience, chute qui matérialise alors l'abîme de sa liberté et par laquelle s'enfante tout son imaginaire. Le dialogue pondéral, comme définition minimale de la danse, est au fond un bras de fer avec le vertige que le danseur classique croit avoir définitivement gagné une fois sa technique acquise, mais que le danseur contemporain ne cesse de remettre en jeu à chacun de ses gestes. Danser son poids revient en ce sens à surmonter le vertige de l'espace, sans pour autant le juguler, en accueillant en soi le passage de chutes (chutes du corps ou membres du corps, chutes plus subtiles de la conscience de soi ressentie par Paxton comme « un puits de pesanteur[1] ») et en opérant sur elles, à même leur traversée, un travail de rétention-transformation. Tout mouvement, écrit Laurence Louppe, « est une chute différée, et c'est de la façon dont on diffère cette chute (par ailleurs totalement espérée) que naît l'esthétique du geste[2] ». Le corps dansant est celui qui apprend à retarder le moment où il cédera aux forces gravitaires et à potentialiser de cette manière la dramatique attenante à la pesanteur.

Allons plus loin et demandons-nous pourquoi l'expressivité des corps est si impérieusement liée à la question pondérale. Pourquoi l'impact émotionnel d'une danse se mesure-t-il à la façon dont un corps se relie au champ gravitaire ? La charge poétique inhérente à la variabilité du poids, qui correspond à bien des égards à sa composante tragique, tient essentiellement à sa vulnérabilité. L'enjeu le plus fondamental de la question pondérale est en effet de rendre compte de la vulnérabilité de l'ouverture du

1 Steve Paxton, *Material for the Spine* [DVD], *op. cit.*

2 Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, *op. cit.*, p. 98.

corps-conscience au monde, laquelle renvoie à la relation polémique qui lie l'homme à la pesanteur. Car derrière tous les enjeux que nous avons déjà soulevés se profile, fiché au sein même de l'individu, un ultime paradoxe qui nourrit originairement la poétique pondérale des corps : il s'agit du paradoxe commun à tous les hommes de devoir se porter soi-même, d'être indissociablement le sujet et l'objet de sa propre tenue, d'être – selon la formule de Laurent Jenny – « la machine de levage et le poids qu'elle soulève[1] ». Je me porte en même temps que je suis ce que je porte, et chaque point de ma chair soutient la masse de ceux situés au-dessus, comme il est soutenu par la masse de ceux situés au-dessous, selon un schéma qui ne cesse de déplacer ses propres repères. La destinée de l'homme est d'être d'abord ce clivage de la pesanteur où se nouent indissolublement poids et contrepoids. Et la vulnérabilité de notre condition d'êtres pesants et devant se supporter eux-mêmes s'explique par la conjuration des forces d'écrasement qui nous assaillent sans repos jusqu'à la mort. De ce paradoxe constitutif (celui d'être l'agent et l'agi de son propre corps) naît originairement la subjectivité du poids, ce jeu entre la lourdeur du corps et son pouvoir imageant, entre la densité du corps propre et la densité de l'imaginaire – en perpétuelle modification l'une avec l'autre. Nous avons vu au demeurant que c'est à même la capacité à alourdir son corps que l'être parvient à lester le monde qui l'entoure et à lui donner – à mesure qu'il se les donne à lui-même – consistance et ancrage. Les concessions faites par le corps dansant contemporain au gravitaire, et la préférence qu'il affiche la plupart du temps envers une poétique de la lourdeur, répondent à la nécessité de revitaliser l'espace, dans une époque qui en a atrophié le sens en vertu d'un privilège accordé sans retenue au temps. Les choix poétiques se déploient ainsi en réaction au *diktat* du temps, aux développements technologiques qui en ont promu l'accélération au prix d'une virtualisation de l'espace, en réaction à nos modes de vie qui ont concouru à la rétraction de la dimension spatiale de nos existences et à la perte de notre ancrage terrestre. Si, ainsi, le parti pris de la lourdeur s'inscrit dans un contexte historique précis, la tâche première du danseur reste au-delà des considérations conjoncturelles de rendre sensible la vulnérabilité de sa tenue au monde, à l'image de la nôtre – « de ceux qui tombent » (pour reprendre un titre beckettien) et se ressaisissent –, en intensifiant cette tension constitutive de l'existant entre *porter* et être porté. C'est dire, par là même, qu'un corps dansant ne peut se faire lourd, c'est-à-dire dense et non simplement avachi, ou pire encore effondré, que s'il s'espace et est en mesure, même au cours d'une chute de tout son haut, de se porter. « *Mettez de l'air dans vos articulations* » – la récurrence de cette prière dans les ateliers de danse doit nous convaincre que prévaut toujours sur la rhétorique du lourd la dynamique d'un poids ressenti comme point de rencontre de forces paradoxales, là où siège plus exactement la véritable charge poétique du corps.

1 Laurent Jenny, *L'expérience de la chute. De Montaigne à Michaux*, Paris, éd. de Minuit, 2004, p. 3.

L'accès à ce point paradoxal où *porter* et *être porté* compensent leurs efforts est le plus souvent compromis par le huis-clos de la négociation intracorporelle. La manigance qui s'y ourdit relève en effet d'un réflexe postural sur lequel l'imaginaire du danseur peut certes agir mais qu'il ne peut saisir au sens strict. C'est ici que la pratique du *Contact Improvisation* commence et dévoile tout le génie de son intuition – celle qui a mené, rappelons-le, dans les années 1970, des danseurs à concevoir une forme de mouvement fondée sur l'unique dialogue pondéral entre deux corps (ou plus) par le jeu d'incessants transferts de poids de l'un à l'autre. En déplaçant la problématique du poids de la sphère intracorporelle à la sphère intercorporelle, le *CI* a fait davantage que de décentrer le foyer de la tension pondérale – il en a distribué les termes en des corps différents et ce faisant, par cette séparation des instances en présence dans le jeu gravitaire, a permis de définir une nouvelle voie d'appropriation du vertige et de son surmontement. La charge affective de la danse va naître de la négociation du poids entre deux corps qui acceptent de partager entre eux le plus intime de leur être-au-monde. Ce don réciproque engage d'une part un travail de confiance inhabituel (pour autant qu'il me faille donner à l'autre la certitude qu'il peut peser sur moi, c'est-à-dire compter sur moi) qui est mesure du sentiment de peur occasionné (dans la mesure où je délègue à un inconnu la responsabilité de prévenir à ma place mon propre écrasement). Il présuppose, d'autre part, que les deux *contacters* acceptent de ne plus se soutenir tout seuls, d'être en déséquilibre constant et de devenir une masse quasi indivise et interdépendante dont le dialogue repose sur un unique principe d'échanges pondéraux (je suis alternativement celui qui porte et celui qui est porté). Les variations de poids, via le toucher, deviennent le seul mode de lecture efficace de la danse : seule la graviception donne accès au mouvement des partenaires de telle sorte que la pensée du corps se confond intimement avec sa pesée. Le geste inouï du *CI* consiste à avoir déterritorialisé la problématique pondérale pour en radicaliser les enjeux : il empire – pourrait-on dire – la vulnérabilité de notre condition pesante en aggravant les sensations de vertige pour donner, à même mesure, des chances de croître à leur surmontement. Par des effets de démultiplications esthésiques (évoluant avec un autre corps, je suis successivement deux fois plus lourd mais aussi deux fois plus léger), et de mises en abyme structurelles (la tension pondérale qui m'habite est englobée dans celle que je partage avec mon partenaire), la pratique du *CI* met en lumière en l'accentuant et en l'externalisant l'articulation de tout corps pondéral. Le co-corps dansant connaît ses moments extatiques lors des moments de bascule qui signent le passage du seuil entre la sensation de porter et celle d'être porté, là où chaque transfert goûte un équilibre précaire qui inverse ses pôles et est occasion de surmontement du vertige. Dans cette structure bicéphale, l'articulation de la pesanteur s'opère à fleur de peau, comme retournée du dedans au dehors, à l'endroit de cette jonction entre *porter* et *être porté* qui rejoue, en le clarifiant, le mécanisme pondéral à l'œuvre dans toute entité corporelle autonome. Il devient dès lors évident que toute articulation de la pesanteur se membre selon des points d'inflexion, selon une succession de points où l'on appuie et où l'on retient à la fois

Corps-et-langue_Partie 1.indd 112 27/04/15 09:53

son poids jusqu'à ce que cela cède : si l'abandon au poids crée alors le mouvement, c'est bien sa retenue qui libère le véritable drame du corps. De sorte que la partition pondérale de la danse trouve sa poétique dans un savoir-sentir cette articulation du poids en tous ses points, sentir auquel seuls peuvent répondre les actes de *céder* et de *résister* : à trop résister au poids on s'immobilise, à trop lui céder on s'effondre. La vérité chorégraphique du poids se situe dans leur battement.

Ainsi, la modernité en danse a opéré une inversion esthétique entée sur un profond tournant axiologique : le corps dansant rompt avec la primauté du "tout léger" et accorde toutes ses faveurs au poids, auquel il accepte de céder, rendu à la nécessité nouvelle de la problématique spatiale et du besoin d'ancrage qu'elle soulève. En affirmant sa nature foncièrement pesante, l'homme moderne consent à son être-pour-la-mort et y découvre des ressorts esthétiques insoupçonnés. Au XX^e^ siècle, le travail sur le poids est alors devenu l'une des grandes priorités de la formation des danseurs et, pour les pédagogues du mouvement, l'une des questions les plus épineuses. La difficulté de son traitement va de pair avec son potentiel esthétique, dans la mesure où tout poids corporel se compose inextricablement d'un versant effectif (la façon dont les forces gravitaires s'appliquent à la masse de notre chair) et d'un versant imaginaire (la façon dont nous nous relions à cette sensation de pesanteur). De ce hiatus, de cette co-pénétration entre les dimensions physique et psychique du poids, surgissent pour le corps dansant les ressources poétiques de son dialogue avec la pesanteur. Ce couplage, toutefois, se soutient plus fondamentalement encore d'un paradoxe constitutif propre à relier la poétique pondérale du corps à sa dimension existentielle : l'homme est un poids et l'instance qui le porte. Et son articulation corporelle rejoue à chacun de ses points d'inflexion ce hiatus originaire entre *porter* son propre poids de chair et *être porté* par cela même qu'il porte. En déplaçant le nœud de cette dialectique (celle d'être à la fois le sujet et l'objet de son propre poids) à l'endroit où deux corps se touchent, le *Contact Improvisation* en a démultiplié les enjeux pour faire du moment précaire qui opère le transfert pondéral – lorsque les danseurs échangent les rôles du porteur et du porté – le lieu par excellence de l'exercice du vertige et de son surmontement, ainsi que l'instant privilégié d'une extase d'espace.

2. De la pression poétique : le mouvement grave de l'écriture

Si elle est le seul art capable de s'affronter *sur le champ* aux données gravitaires pour se dégager l'espace d'un *champ libre*, la danse n'a toutefois pas le monopole de la question (de cette torture – *quaestio* – étymologique) pondérale. À l'heure de la « crise de vers » mallarméenne et des premiers bruissements de la modernité, le parti pris pondéral fait des émules dans le rang des poètes qui se l'approprient pour le compte de la langue, d'une langue dont on commence par reconnaître la physicalité et, avec elle, la dimension *grave*. Ressentant l'imminence d'une perte de sens et l'urgence de ménager un espace pour ancrer sa parole en dérive, la poésie abandonne le chant des hautes sphères, tourne le dos aux appels enivrants de l'éther et consent pleinement

à suivre le chemin de l'attraction terrestre. La poésie sera sur terre ou ne sera pas, pesante ou morte, et le dialogue avec la gravité allait entrer sur la scène des grandes préoccupations littéraires. Affrontées aux mêmes problèmes, les réponses poétiques allaient-elles toutefois rejoindre celles apportées par le corps dansant contemporain ? Nous faisons l'hypothèse que toute articulation de la langue qui fait de sa densité le véhicule de son pouvoir (dans le sens d'un pouvoir-toucher-l'autre) est immanquablement conduite à placer la question pondérale au cœur de ses inquiétudes ; et nous voulons montrer que la maturité de ce questionnement dans la poésie rencontre les points décisifs déjà soulevés par le savoir de la danse contemporaine. D'une part, la gravité de l'écriture étant fonction de l'engagement physique des poètes dans le champ de leur langue, l'une des tâches éminemment poétiques consiste à conférer aux mots les qualités pondérales d'un corps, ainsi que leurs débats endogènes, là où le poids des mots va rejouer le tissage des dimensions effective et imaginaire qu'il réalise. D'autre part, à la manière d'un *contacter*, le poète engage avec la langue un pas de deux où il est emporté, alternativement, à appuyer sur les mots et à prendre appui sur eux pour conjurer – sans toutefois le juguler – le vertige du dehors. Écrire devient alors synonyme d'un acte de *peser* qui conduit au simple chant esthésique de la gravité comme aux limbes de notre être-au-monde ; la poésie, écrit Bernard Noël, « *est un mouvement grave où le corps même / nous guide vers la nudité*[1] ».

2.1. *Physique/psychique : deux poids, une mesure*

À l'heure où Henri Michaux s'arme de sa plume, le parti pris gravitaire a d'ores et déjà séduit les avant-gardes littéraires qui n'accordent plus aucun crédit aux fantasmes éthérés d'antan, à ces appels célestes et élégiaques qui avaient fini par corroder dangereusement le lien de l'homme à son socle terrestre. Or, l'urgence contemporaine est affaire d'ancrage et de voies à trouver pour recouvrer le là de l'aplomb. Si des précurseurs tels que Rilke, et dans une certaine mesure Baudelaire et Rimbaud, avaient posé les premiers jalons de cette nouvelle conception et les fondations d'une poétique de la pesanteur, son affirmation ne manque pas de coexister avec une certaine inertie de la pensée doxale qui continue de lui résister. Pour preuve le pamphlet que Michaux griffe au milieu du siècle dans un élan de méchanceté jouissive, cette page acerbe de *Passages* où il vole littéralement dans les plumes du symbolisme attaché au cygne et de son « étonnante fortune », cette critique féroce où il enterre durablement tout idéal d'élévation, en ridiculisant l'incompréhensible affection que toute une part de l'humanité continue de marquer à l'égard de cet animal – hier prince de nos lacs, aujourd'hui à la tête des plus « pédants volatiles » :

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

> Ce port de reine, de reine inapprochable, de vierge et reine sur son trône roulant invisible, défi à toute réalité, mais la reine pagaye ferme de ses disgracieuses pattes-battoirs bien cachées à la vue, se propulsant sans avoir l'air d'y toucher, tricheuse, poseuse, reine du pédalo[1] !

L'imposture du cygne éclate au grand jour : toute la hauteur qu'il suggère, toute l'allure altière qu'il dessine dans le visible, ne se soutiennent que d'une inavouable bassesse se tramant sous les eaux, d'un pédantisme coupable de faire accroire qu'un corps pourrait se déplacer sans effort ni résistance à l'encontre des réalités terrestres les plus élémentaires. Même si ce symbole « parle un peu moins haut depuis quelque temps », la sentence michaudienne tombe comme un couperet qui clôt ce portrait cinglant et coupe durablement la langue à tous les mensonges de l'immatériel :

> Néanmoins, l'être qui promène son apparence immaculée, son air de pureté, comme une *bonne conscience*, cet *idéal* d'élévation au cou altier, comme pour se désolidariser d'avec le bas, comme s'il ne se proposait de vivre que de ce qui est élevé, *sursum corda*, cette « âme » enfin, suggérant l'envol sans pratiquement s'envoler jamais, touche encore confusément des promeneurs qui se croyaient libres et même libres penseurs, chrétiens cependant encore en plus d'un point[2].

Un irrésistible parallèle se fait jour entre cet imaginaire prégnant qui hante les cygnes et celui qui nimbe leur *Lac*, une fois transféré sur les planches du ballet – entre l'animal et le danseur lorsqu'ils s'affairent à nier leur solidarité « avec le bas » pour séduire les rêveries des crypto-chrétiens. Derrière le meurtre symbolique de Michaux, il convient ainsi d'entendre et la rage du nouveau corps dansant contre le canon classique, et plus largement encore, l'exaspération de tous les artisans de la modernité face au modelage religieux du schème ascensionnel qui sut orchestrer la dématérialisation des corps et l'horreur de leur poids de chair. En terres poétiques, la bascule de ce système axiologique, de ce partage du monde entre ses quartiers nobles et ses parties viles, s'opère pleinement dans l'œuvre de Rilke comme en témoigne l'acte de foi fiché dans son poème « Pesanteur » :

> Homme dressé : comme boisson la soif,
> la pesanteur en tombant le traverse.
>
> Mais de l'homme dormant descend,
> comme d'un nuage couché,
> la pluie riche de la lourdeur[3].

L'homme rilkéen n'est plus assigné à la seule place héroïque de son redressement et la figure du gisant n'est plus synonyme de son unique condition mortelle ; le poète octroie aux hommes qui se couchent et s'allongent à même le sol une nouvelle place littéraire, et plus qu'une place une fonction, celle d'enfanter la riche poétique de la lourdeur. Hommes réconciliés avec les forces qui les traversent, soucieux d'être

1 Henri Michaux, *Passages*, dans *Œuvres complètes*, t. III, op. *cit.*, p. 387.
2 *Ibid.*, p. 388.
3 Rainer Maria Rilke, « Pesanteur », *Poèmes épars*, dans *Œuvres poésie*, *op. cit.*, p. 454.

l'*avoir lieu* d'un monde plutôt que la chambre toute mentale d'une utopie, désireux d'habiter la terre plutôt que les étoiles et de lester leur présence au monde pour lui donner ancrage – les figures humaines sises dans les nouveaux imaginaires poétiques ont consenti au corps, au poids du corps, à ce qui lui assure épaisseur et présence au monde.

Au-delà de la nouvelle conception de l'homme que thématisent les vers poétiques et du rééquilibrage des forces en présence qu'elle initie, la revalorisation du parti pris gravitaire s'accompagne d'une fine intuition des débats qui l'animent de l'intérieur. Remarquons que, pour le poète, la question n'est jamais de devenir l'ardent défenseur d'une thématique, tout impérieux, nécessaire et même salutaire un thème comme le poids soit-il. Il sait par ailleurs qu'il ne suffit pas de décliner les images poétiques de la pesanteur – toujours trop claires, et lisses, puis plates finalement lorsqu'elles tirent toute leur force de leur opposition aux images de la légèreté – pour rendre grâce à ce qui, dans le phénomène gravitaire, l'interpelle et le fascine plus intimement. Car, en-dehors du débat culturel dans lequel elle s'inscrit, la question pondérale préoccupe instamment les poètes en raison de sa dialectique dynamique, en raison de sa déhiscence interne qui fait coexister en l'homme la sensation de deux poids d'allure contradictoire, en raison de ce paradoxe dont elle est l'enjeu entre l'épreuve d'un corps pesant, contraint et limité par d'implacables lois physiques et le ressenti d'une conscience leste, preste et sans poids, c'est-à-dire sans frein, allant voyageant à des vitesses inouïes dans des espaces infinis qui ne lui opposent plus aucune résistance. Plus que tout autre, le corps écrivant – corps-poète ou corps-pensant, corps immobile et conscience filante – éprouve en lui le pli de ces deux densités divergentes qui le composent, et s'éprouve comme le lieu de rencontre d'un poids physique et d'un poids psychique dont il comprend la nécessaire interdépendance. Erwin Straus éclaire sur ce point comment notre sentiment de vie a toujours partie liée avec la relation psychosomatique que nous entretenons avec la pesanteur :

> Chacun vit le monde du point de vue auquel il est lié par sa corporéité et par la pesanteur qui lui est inhérente. Lorsque nous éprouvons et agissons, elle nous impose un ordre et une suite offerts par les circonstances. Dans mes pensées, je peux me placer hors du temps et de l'espace, dans mon imagination je peux monter Pégase, le cheval ailé de l'enchantement et me laisser porter par lui. Dans l'expérience sensorielle de l'état vigile actuel nous demeurons des piétons qui, tenus par la pesanteur de leur existence corporelle, ne peuvent se mouvoir que pas à pas – de façon pédante. Que nous ayons des ailes, que nous soyons légers, fatigués ou accablés, nos humeurs vitales sont liées à la pesanteur, en fardeau que nous portons en jouant ou que nous traînons en soupirant[1].

À ne considérer que l'œuvre d'Henri Michaux, il apparaît que l'une des plus hautes motivations de l'écriture consiste justement à rapporter ou à explorer les modalités de la co-influence entre la puissance imaginaire du poids et le poids de l'imaginaire sur le

1 Erwin Straus, *Du sens des sens*, *op. cit.*, p. 330.

corps – comme si le poète, en écrivant pour se parcourir, n'avait jamais entrepris que les gestes de déport et d'ajustement de son pli pondéral pour répondre d'une angoisse du dehors. L'influence du psychique sur le physique est l'objet de toute une série d'expériences qui – de l'effet des drogues à celui de la fatigue – questionne les infimes variations du ressenti de l'espace qui en découlent ; là où l'influence du physique sur le psychique – cristallisée dans l'effroyable épreuve de son « bras cassé » – ne manque aucune occasion de s'étonner des modulations de l'imaginaire que la moindre atteinte au poids de corps fait subir spontanément à sa propre conscience. De ces deux qualités de pesanteur, les poètes ne font toutefois qu'une mesure, conscients que le caractère visiblement matériel de leur poids physique et le caractère apparemment immatériel de leur poids psychique sont en ressourcement réciproque l'un avec l'autre, et que seul un corps solidement ancré peut enfanter un imaginaire libre et dense. Bernard Noël ira même jusqu'à faire de la pensée le pur produit d'un phénomène physique de pesanteur, comme un résidu de l'engrenage gravitationnel appliqué à la chair :

> Comme l'espace est étalé tout entier dans l'univers
> de même le temps est étalé tout entier
> et de l'un à l'autre circule une gravitation
> analogue à celle qui tire de ma chair
> ma pensée
> selon un engrenage jamais dit
> bien qu'il soit la seule chose à dire[1]

Avec Noël, « nous voici devant l'épaisseur / transparente / rien que la gravité / élémentaire[2] », là où le sens est une dépression gravitaire, à savoir cette traction légère que l'on ressent à même la transformation de la pesanteur du corps en une apesanteur toute mentale. Adossé à leur étymologie commune, du Bouchet appuie cette même idée – « la pensée : une pesée[3] » – faisant de l'acte du *penser* un pur phénomène de pression.

Si l'écriture traduit les différents degrés de compagnonnage que le corps-poète entretient avec la gravité, il ne doit pas nous surprendre que le corps du lecteur soit invité à entrer analogiquement dans une danse pondérale. En lisant de la poésie, l'homme met en jeu son noyau gravitaire et cherche à atteindre des sensations de pesanteur, rares et comme concentrées, qui lui donnent virtuellement un nouvel ancrage, et partant les nouvelles coordonnées d'un espace respirable. Mais pour que la poésie refasse poids neuf, elle ne peut faire l'économie de tout un travail sur la gravité de la langue qui rende aux mots tout leur poids, et ce dans un sens non métaphorique. Qu'entendre plus précisément par ce que nous nous proposons d'appeler *le poids des mots* ? Poète est celui qui se déplace dans la langue comme dans un champ aux densités variables et ne rencontre d'abord les mots que dans leur dimension de

1 Bernard Noël, *La Peau et les Mots*, *op. cit.*, p. 13-14.
2 Bernard Noël, *Lettres verticales*, *op. cit.*, p. 42.
3 André du Bouchet, *Peinture*, Montpellier, Fata Morgana, 1984, p. 151.

Corps-et-langue.indb 117 20/04/15 23:10

masses, porteurs qu'ils sont de charges à la fois graphique, symbolique, affective et motrice. Dans le rapport muet qu'il entretient avec eux, il ressent le poids de leur articulation en lui et les profère, les porte au devant, même en silence, pour en établir le degré de lestage et d'adhérence au réel. C'est ainsi dans l'engagement de tout le corps de l'énonciateur, d'un corps qui consent à faire l'épreuve de sa genèse et du double jeu pondéral (physique/psychique) qui le rive sur la terre, que les mots gagnent en densité et en consistance. Pour les alourdir davantage, l'écriture va pouvoir accentuer leur dimension matérielle en les isolant dans le tissu du texte, en inventant des néologismes comme Michaux, ou encore en usant de leur rareté à l'instar de du Bouchet qui voulait à l'aide d'une langue rudimentaire aller au secours des « choses serrées jusqu'à leur poids[1] ». Moins localement, la partition pondérale du poème est soucieuse de libérer le poids des mots (et par extension celui du corps-lecteur) par les deux figures que nous avions vues à l'œuvre dans le corps dansant : le balancement, d'une part, que procure l'alternance des vers comme autant de changements de points d'appui et, d'autre part, la chute qui peut épouser l'axe vertical du poème quand les mots parviennent à créer entre eux des espaces dépressionnaires. Si, note du Bouchet, l'homme n'est « pas tenu, en attendant, à la fatalité de ce tarissement vers le bas[2] », c'est qu'une chute ressaisie, maîtrisée et partant transformée ne provoque pas l'écrasement mais, au contraire, la libération du poids de cela ou celui qui tombe. S'il en est, le véritable plan d'un poème consiste à ménager dans le jeu de la parole et du silence des points d'appui qui structurent virtuellement l'espace et emportent le lecteur dans une danse pondérale.

2.2. *Écrire comme peser : appuyer sur la langue, prendre appui sur les mots*

La pesanteur dont il est question depuis le début de ce chapitre – n'hésitons pas à insister – n'est pas la donnée objective qu'en font les sciences lorsqu'elles la réduisent à un simple vecteur-force applicable en tout point du champ gravitationnel, dans l'indifférence de sa dimension humaine, c'est-à-dire sensible. Elle est au contraire l'affaire de corps singuliers, épais et lourds de leur présence au monde, entendu que, avec André du Bouchet, « Il faut que la *masse* commence à compter[3] ». Elle correspond exclusivement à un ressenti et, en tant que tel, est animée d'une dynamique interne qui n'obéit pas au seul *aller dans le sens* du poids, dans la mesure où son obéissance dépend toujours du contexte de son accueil et du degré de résistance qu'un corps-conscience lui oppose. En certaines heures poétiques, celles dont témoigne par exemple l'écriture de Celan, la pesanteur peut même devenir un simple phénomène de rétention du vide qui tire à soi la présence de l'Autre disparu :

1 André du Bouchet, « Langue, déplacements, jours », *L'Incohérence*, *op. cit.*, sans indication de page.

2 André du Bouchet, « La couleur », *L'Incohérence*, *op. cit.*, sans indication de page.

3 André du Bouchet, *Une lampe dans la lumière aride*, *op. cit.*, p. 131.

Ce n'est plus
cette
pesanteur parfois
plongée dans l'heure
avec toi. C'en est
une autre.

C'est le poids retenant le vide
qui avec
toi irait[1].

Il s'ensuit que ce qui représenterait pour l'esprit objectivant un non-sens en forme d'aberration ne fait l'objet d'aucune espèce de contradiction pour les êtres vivants que nous sommes ; l'injonction finale d'un autre poème de Celan – « Devenir plus lourd. Être plus léger[2] » – n'a rien d'un obstacle pour la logique de nos sensations pour autant qu'elle en constitue la vérité sensible, celle de l'homme comme tension irréductible entre les forces d'enracinement et les forces de redressement qui le jettent au monde. Ressentie comme un corps, il n'est pas plus étonnant que la langue rejoue à son tour une analogue tension pondérale, elle que du Bouchet envisage comme « matière, lourde matière / de parole, et tout de même tenant, volatile quand tu / te retrouves avec elle, du fantôme à nouveau[3] ». Entre la dimension compacte et massifiante de la langue et sa dimension fluide et spectralisante, balance le risque poétique : à trop alourdir les mots en les densifiant, on ne produit que de la masse opaque – à trop alléger les mots en les ouvrant, on n'engendre que de la vacuité flottante. Mais de l'un à l'autre, le poète dispose d'un gradient pondéral venant lester sa langue à des degrés divers et ainsi induire dans les corps les infinies variations de leur sensation de poids.

Le pondéral n'est toutefois ni un simple jeu de composition poétique, qui reviendrait à ménager dans le tissu du texte des effets de balancement et de chute, ni même un jeu autoréférentiel de la langue sur elle-même par quoi des mots se pèseraient à la valeur des autres (« …mots s'appuyant / sur des mots – ô hideur[4] »), mais il recouvre bien plus fondamentalement un enjeu postural de relationnement de l'homme avec son monde linguistique. Le poète cherche à *faire corps* avec la langue pour densifier le milieu inouï de leur rencontre. Il engage pour cela un pas de deux avec elle qui s'énonce comme Anne de Staël le propose pour l'écriture d'André du Bouchet : la langue devient épreuve de la matière et le poète « fait corps avec les mots ».

1 Paul Celan, *La Rose de personne*, Paris, éd. du Seuil (éd. bilingue), 2007 [1963], p. 61.
2 *Ibid.*, p. 109.
3 André du Bouchet, *Annotations sur l'espace, non datées (carnet 3)*, *op. cit.*, p. 37.
4 André du Bouchet, *Carnet*, *op. cit.*, p. 59.

> Il est dans une véritable matière verbale, il fait corps avec les mots, il ne s'en sert pas pour traduire, il s'en sert pour les traverser et en éprouver la matière[1].

C'est une intuition semblable que Daniel Dobbels découvre dans l'œuvre du même poète lorsqu'il y décèle le moment possible où le poids du corps viendrait se confondre avec la lettre[2]. *Faire corps* ne signifie pas toutefois faire masse indistincte, s'évanouir dans le verbe, se fondre avec la lettre jusqu'à une confusion qui rendrait à coup sûr aphasique. L'enjeu pondéral gagne en revanche toute sa profondeur dès que l'on s'aperçoit qu'il comprend un phénomène de transfert de poids réciproque : le poète donne à la langue tout son poids afin que la langue à son tour pèse sur lui. Plus précisément encore, *faire corps* avec la langue est la seule voie qui permette de *faire langue*, en retour, avec son propre corps et ce, dans un mouvement de ressourcement réciproque. Proprement dialogique, ce transfert pondéral implique donc un double mouvement qui prémunisse le poète de tout "affalement" dans la matière verbale.

Le premier temps de la pesée consiste ainsi pour le poète à appuyer sur la langue, à la presser sous son propre poids, à faire effraction dans la clôture de sa compacité, car « les mots sont comme des chambres / avec des cloisons / des portes à forcer[3] ». De tous les poètes, André du Bouchet est sans nul doute celui qui a ressenti le plus vivement l'urgence de faire reparler les mots de la tribu ainsi que la nécessité de leur pressage comme antidote à l'avènement d'une langue morte. Face à l'étranglement de la parole et à sa douloureuse exiguïté[4], il invite à appuyer davantage, à plomber notre langue en perte de sens pour la rendre à sa gravité élémentaire, sur le modèle que lui prodiguent les pas pesants de sa marche. Il faut marteler la langue comme on foule la terre et

> qu'en avant de moi
> me retrouve mon propre poids comme à nouveau
> devoir sur des mots tomber[5]

Il ne s'agit pas toutefois d'appuyer pour appuyer, mais bien davantage d'exténuer la résistance des matériaux de la langue pour qu'elle rende son âme fatiguée et cède sous la pression qui l'écrase – « charge / au plus vite que des mots vont s'appropriant, qu'ils soient à même ou / non, de supporter la charge[6] ». Du Bouchet recherche

1 Propos tenus par Anne de Staël dans *Si vous êtes des mots, parlez, Rencontre avec le poète André du Bouchet*, film écrit par Michael Jakob, réalisé par Bernard Jourdain, Tanguera Films/Images Plus, 2000.

2 Propos tenus par Daniel Dobbels lors du colloque « Présence d'André du Bouchet », 15-22 juillet 2011, à Cerisy-la-Salle.

3 André du Bouchet, *Carnet*, *op. cit.*, p. 38.

4 « …pas de douleur / analogue à la présence de l'exigu, parce que cela est la présence aussi / de la parole. de tout son poids à une extrémité / moi-même appuyant », André du Bouchet, *Ici en deux*, *op. cit.*, sans indication de page.

5 André du Bouchet, *Annotations sur l'espace*, *op. cit.*, p. 36.

6 André du Bouchet, *Ici en deux*, *op. cit.*, sans indication de page.

Corps-et-langue_Partie 1.indd 120 27/04/15 09:53

l'instant où la charge excédera, ce moment d'éclatement de la langue qui – en se rompant – dégagera une vue nouvelle, tel que nous y engage l'un de ses vers les plus fameux. Il faut :

> *Peser de tout son poids sur le mot le plus faible pour qu'il éclate, et livre son ciel*[1].

Le second temps de la pesée, concomitant au premier dans les faits, est celui de l'inversion de ses termes : c'est au tour de la langue d'appuyer sur le poète et de l'intimer à en assumer la charge. Ce que du Bouchet ne dit qu'à mi-mots (« …la langue porte. le corps, aussi. mais la langue / elle-même, quelquefois la porter[2] »), Celan le reconnaît pleinement qui se définit en « *Schriftträger* » (« et moi, le porte-écriture[3] »). Si les mots pèsent sur le poète et doivent être portés, c'est que la langue qu'il travaille le travaille en retour, lourde du poids de son articulation, alourdie de l'attente qui en prépare la venue et lestée en sus de tout ce qui déjà fut écrit. Ainsi Bernard Noël éclaire-t-il le procès de son écriture :

> J'attends que ce qui doit être dit parle directement en moi. Naisse du contact direct. Contact entre quoi et quoi ? Mise en relation. Travail de mise en relation. Écrire sur, résulte d'une pesée, d'une mise sous la pression de : je me fais le lieu soumis à la pression du livre[4].

Ce que Noël dit ailleurs de la peinture convient également à son écriture : « L'art presse-corps[5] », il exerce sur lui une poussée qui comprime son vide intérieur, dans l'espoir que surgissent de ce tube du dedans les gouaches de son ex-pression.

Ce phénomène de transfert de poids entre le corps et la langue reste toutefois à moitié expliqué tant que l'on ne considère pas le tiers interlocuteur qu'il convoque. Si le poète appuie sur les mots, il ne le fait que pour atteindre le point de rupture de la langue et toucher ce qui d'elle est imprononcé-imprononçable – à savoir son silence. Si les mots à leur tour appuient et pressent le corps du poète, c'est qu'ils cherchent en lui le point de rupture de son silence, là où il cédera et délivrera une parole. De sorte que le poète applique moins le poids de son corps sur la langue que sur sa suspension, ce silence où elle se ressource, et qu'il lui faut sur son vide, sur ses blancs, « sur une interruption de / la parole, appuyer[6] ». « Avant de dire un mot, explique du Bouchet, il y a des temps de silence, pour ménager des temps de sortie d'une parole qui ait un poids[7] ». Le duo entre l'homme et la langue s'avère *in fine* prendre

1 André du Bouchet, *Air* suivi de *Défets*, Montpellier, Fata Morgana, 1986, p. 29.
2 André du Bouchet, *Ici en deux*, *op. cit.*, sans indication de page.
3 Paul Celan, *Contrainte de lumière*, trad. Bertrand Badiou, J.-C. Rambach, Paris, Belin, 1989 [1970], p. 135.
4 Bernard Noël, *Le lieu des signes*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 2005, p. 110.
5 Titre d'une section de : *Les yeux dans la couleur*, Paris, P.O.L, 2004, p. 33.
6 André du Bouchet, *Ici en deux*, *op. cit.*, sans indication de page.
7 André du Bouchet dans un entretien avec Dominique Grandmont, dans *L'Étrangère* n° 16-17-18, *op. cit.*, p. 88.

Corps-et-langue_Partie 1.indd 121 27/04/15 09:53

la forme d'un trio avec le *muet* – ce troisième terme indispensable pour que le transfert pondéral soit opérant, ce véritable lieu de la pression de part et d'autre duquel s'échangent les actes de *porter* et d'*être porté*, cette cheville pondérale qui ressemble comme deux gouttes d'eau au point de l'efficace gravitaire tel que, à l'endroit de l'art chorégraphique, le *Contact Improvisation* en avait opéré la déterritorialisation dans l'entre-deux corps. Le poète est donc engagé dans un corps-à-corps avec la langue et reporte toute son attention sur leur point de contact, sur ce point pris en étau paradoxal entre *porter* et *être porté*, ce point qui est à la fois l'objet et le sujet d'une pression, ce point qu'aucune langue ne peut consigner car « la parole doit le porter sans le dire[1] », ce point qui manifeste pour tout dire le lieu esthésique le plus esthétique du pondéral dans la mesure où il contient sa dynamique de retournement et cristallise l'instant de sa bascule : le *muet*. Convaincue de sa portée, l'écriture de du Bouchet n'a eu de cesse de le traquer :

> le réceptacle ensorcelé : soi. devenu – par un renversement de ce point sur lequel, au vif de la relation, porte la langue pour peu qu'on articule – montagne[2]…

Lorsque ce point où pèse la langue se renverse, c'est au tour du corps soudain de peser jusqu'à devenir montagne. Le *muet* est ce « point d'appui [qui] éblouit[3] » de son paradoxe même, et dont le poète ne peut trancher quant à savoir s'il soutient ou appuie l'avancée de sa parole :

> d'un mot
> à l'autre, suspendu sur l'imprononcé de nouveau
>
> sans savoir
> si cela soutient, ou bien recouvrira soutient,
> étant tout de même emporté,
> ou recouvre
> soutenir, supporter, ou
> annuler (recouvrir) – et même emporter, tour à tour
> laisseront sourdre un sens, le
> même à peu près[4]

Le poète ne reporte tout son intérêt sur cette bascule du *muet* que parce qu'il fait par elle l'épreuve de sa genèse pondérale comme de son paradoxe constitutif, et que réside en elle les possibilités d'une éclaircie du sens. La gravité n'est ressource de *dansité* poétique qu'à ce prix.

1 André du Bouchet, *Annotations sur l'espace*, *op. cit.*, p. 79.
2 André du Bouchet, *Peinture*, *op. cit.*, p. 159-160.
3 André du Bouchet, *Annotations sur l'espace*, *op. cit.*, p. 116.
4 André du Bouchet, *Annotations sur l'espace*, *op. cit.*, p. 86.

Corps-et-langue_Partie 1.indd 122 27/04/15 09:53

3. Pour une langue lestée : faire œuvre de la pondération chez Henri Michaux

S'il fait évidence que le poids est l'une des ressources les plus essentielles du mouvement, il ne peut toutefois prétendre s'ériger en paramètre de la *dansité* qu'à la condition que la langue (du poète) et le corps (du danseur) – qui le portent tout en s'y appuyant – fassent l'épreuve de ses débats intérieurs, et se laissent affecter par la tension irréductible qui l'habite. La réponse émise par Henri Michaux est originale, qui va jusqu'au bout des inconciliables forces de la pesanteur pour comprendre, puis faire de l'écriture le lieu de leur transfert, et partant, de leur surmontement en acte. L'œuvre de Michaux est hantée par un imaginaire contrarié de la pesanteur qui se fait jour sous les traits paradoxaux d'une plainte récurrente de la lourdeur, d'un côté, et d'une peur bleue de l'absence de poids, de l'autre. Ni trop lourd, ni trop léger, ni l'un ni l'autre, ou bien alors les deux ? Il semble que Michaux ne veuille pas choisir, préférant s'en tenir à ce qu'il ressent en lui comme une incompatibilité constitutive à mettre en mouvement plutôt qu'à minimiser, résorber et taire. L'analyse pondérale d'un texte recherche moins les images de la pesanteur qui y affleurent que son articulation à même le mouvement muet de l'écriture. Centrée sur le poème « Iniji », elle tentera de mesurer l'allure pesante d'une démarche, celle d'un homme si peu assuré dans la vie de ses points d'appui : c'est *in fine* par l'écriture, et l'impression en elle d'une langue lestée, que semblera alors s'opérer l'équilibre michaudien, et l'œuvre d'une pondération qui confère à sa poésie un degré d'ancrage tout à fait singulier.

3.1. *Fardeau de la lourdeur, terreur du sans poids*

On ne compte plus dans l'œuvre de Michaux, qu'il s'agisse de sa propre expérience ou de celle de ses doubles, les innombrables îlots textuels qui relatent une exaspération non feinte à l'égard de la réalité pesante des corps. L'expression de la pesanteur comme « fardeau […] que nous traînons en soupirant » – pour reprendre la formule de Straus – émaille les comptes-rendus du corps pour s'élever en plainte contre son irrémédiable condition terrestre. Embourbée dans la pâte du monde et l'inertie qui la plombe, la corporéité michaudienne souffre dès son entrée en littérature d'une lourdeur exceptionnelle. Lourdeur disproportionnée et à peine supportable qui entraîne, comme en témoigne cet extrait de « Portrait d'homme » en forme d'autoportrait, posture d'écrasement et mille maux attenants :

> Il a parfois le dos si voûté, si opposé à l'extérieur et plein de choses, et l'air si lourd, étendu sur le divan, qu'on s'attend presque à le lui voir traverser. Oui, car il y a quelque chose d'exceptionnel dans cette lourdeur.
>
> Ce poids subit en lui et invincible, c'est son malheur, la source de tous ses malheurs. À base d'asthme et d'aérophagie, une oppression, semblable à un coffre sur sa poitrine, comprime le cœur, descend jusqu'aux reins, le scie en deux (et comment se tenir debout quand on est scié ?). La migraine survient sans tarder, les os du crâne sont serrés à éclater[1] […].

1 Henri Michaux, « Portrait d'homme », *Textes épars 1936-1938*, dans *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 535.

De la pression gravitaire à l'oppression du psychosome, il n'y a qu'un iota que l'humeur basale du poète, en prise directe avec la guerre lasse qu'il a déclarée à la pesanteur, franchit allégrement, spontanément, et bien malgré lui. « Cette oppression irradie sur toute sa vie », paralyse ses moindres gestes, le terrasse d'une cascade de malaises conséquents, et l'empêche moins de voler en albatros que de tout simplement marcher en être humain.

> Qui mieux que lui s'en rend compte ! « Si on pouvait marcher à côté de soi, dit-il souvent, ne plus occuper son corps, seulement le faire marcher, ne plus avoir à en porter "la charge[1]" ! ».

Ployant sous son propre poids de chair, souffrant d'une faiblesse congénitale qui l'empêche par moment de résister victorieusement aux forces gravitaires, le corps de Michaux se mue en un antre carcéral duquel il rêve de se libérer ; et pas un peu, pas pour un délestage passager, mais radicalement pour en finir avec sa prison pesante – sortir tout bonnement de son corps, s'en détacher, ne plus en assumer la "charge". À l'impossible dissociation de soi d'avec l'empâtement de sa masse, le poète soumet *a minima*, pour clore son « Portrait d'homme », le vœu plus réaliste qui consiste à jouer de modulations pondérales : « Si d'un rien on pouvait modifier son équilibre[2]… ». Le pli est pris, et tout l'effort de Michaux à se parcourir – des voyages à l'écriture, du dessin à la rêverie – peut être considéré comme une tentative générale, via de multiples biais d'expression, pour modifier le ressenti de son poids et, par voie de conséquence, de son corps. Car plus que tout autre, Michaux savait que le corps ne "s'attrapait" ni dans un miroir comme une forme, ni dans une pensée comme une organisation anatomique, mais qu'il était avant toute ressaisie objectivante la simple sensation d'un poids. Le nouage synonymique du poids et de la corporéité, devenu presque spontanément chez lui celui de la lourdeur et du corps in-supportable, va être exacerbé et comme légitimé par l'épreuve de la douleur physique telle qu'elle prend langue dans l'épisode du « Bras cassé ». Bras-plaque, bras-mur, bras-vantail, bras-bahut (« Il dit masse et poids excessif […] encombrante masse »), ou bras-maillon (« énormes maillons de chaîne à relever ou à jeter l'ancre, pesants et massifs[3] »), la douleur transfigure le ressenti du corps et crée des images pondérales épatantes de lourdeur. Dans cette phénoménologie de la douleur que dresse Michaux à cette occasion, il devient clair que le corps qui souffre est un corps lourd et que de là découle la relation agonistique, pour ne pas dire parfois tout simplement agonique, que le poète entretient à l'égard de la pesanteur. Au plus haut des assauts contre la chair, et de l'alourdissement qui les accompagne, le fardeau ne peut être mis « à côté de soi » ; son allègement, en revanche, serait toutefois rendu possible par une modification de l'équilibre pondéral. Encore que : « Situation à changer, à vite changer. Comment ?

1 *Ibid.*, p. 536.

2 *Ibid.*, p. 537.

3 Henri Michaux, « Bras cassé », *Face à ce qui se dérobe*, dans *Œuvres complètes*, t. III, *op. cit.*, p. 873.

Corps-et-langue.indb 124 20/04/15 23:10

Quels points d'appui[1] ? ». Ici aiguë et ponctuelle, plus diffuse ailleurs, l'épreuve de la douleur clôt le corps sur lui-même, lui obstrue le dehors et l'écrase en dedans, véritable antichambre où s'anticipe la mort – de quoi faire râler Michaux et asseoir en lui durablement une hantise certaine de la lourdeur, et un besoin viscéral d'en inverser les forces d'empirement.

C'est en raison de cette clôture du corps souffrant que Michaux va nourrir tout au long de sa vie un idéal d'apesanteur dont il trouvera dans la culture orientale l'expression la plus idoine. Convaincu que « le destin du chinois dans l'écriture était l'absolue non-pesanteur[2] », il s'engage lui-même dans des voies qui s'efforcent d'y tendre. Si la pratique du dessin y réussit, les expériences psychotropes et les observations d'aliénés vont quant à elles lui révéler une toute autre réalité : le fardeau insoupçonné du sans poids, exact pendant redoutable – bien que diamétralement opposé – du fardeau de la lourdeur. Par l'effet de la drogue, la désincarcération escomptée de soi hors de la cellule du corps se réalise impeccablement, l'âme « nageant en vie désincarnée[3] », mais Michaux en fera lui-même les frais : l'expérience de cet absolu désancrage, si elle peut procurer une jouissance quasi-démiurgique, peut aussi, au-delà d'un certain seuil de décollement du réel, provoquer un *misérable miracle* et jeter l'être entier dans l'abîme d'une terrible aliénation. De façon passagère ou durable, qu'il soit drogué ou psychiquement malade, l'aliéné perd le compagnonnage avec son corps (« Fini le bain réciproque[4] ») et, avec lui, son espace dans la mesure où « une demeure (cabane, chambre, terrier ou nid) n'est que la réalisation au dehors de cette impression d'intérieur que l'on a de son propre corps[5] ». L'expérience de ce « terrible décentrage » est causée par la privation soudaine du sentiment de poids : perte, d'une part, de la dimension pesante de son propre corps dont on ne peut plus « faire l'occupation, l'occupation par la sensibilité », de sorte que la perception de soi prend un sévère coup d'immatériel qui met à la place du corps un ange, un ballon transparent, sans organes, artificiel, en tous les cas une chose qui ne pèse plus rien ; d'autre part, et par voie de conséquence, perte d'adhérence à l'espace (« Une certaine infime danse est partout[6] ») et aux objets avec lesquels on devient incapable de faire masse (« Comment être devant quoi que ce soit ? Il faut être solide pour être devant »). La suppression des impressions de poids va donc de pair avec une impossibilité de prendre appui sur soi (« *J'ai été prendre corps*[7] » devant un miroir, dit-il, pour s'assurer de son existence) comme sur le réel, impossibilité également de rencontrer les objets et les autres dans

1 *Ibid.*, p. 867.
2 Henri Michaux, *Idéogrammes en Chine*, dans *Œuvres complètes*, t. III, *op. cit.*, p. 837.
3 Henri Michaux, *Moments*, dans *Œuvres complètes*, t. III, *op. cit.*, p. 734.
4 Henri Michaux, *Connaissance par les gouffres*, dans *Œuvres complètes*, t. III, *op. cit.*, p. 97.
5 *Ibid.*, p. 98.
6 *Ibid.*, p. 102.
7 « Appendice (protocole d'expérience) », *ibid.*, p. 159.

leur masse. Les analyses de Michaux sont précieuses en ce qu'elles dépassent le simple constat des dysfonctionnements dans la relation de l'aliéné au monde pour envisager leurs dégâts collatéraux à l'endroit du langage.

> Je cesse de pouvoir m'appuyer
> ma langue pend entre mille[1]

Le langage subit une désincarnation analogue à celle du corps. Sous l'effet du haschich, les mots qu'il lit ne se solidifient plus et la voix de l'auteur – sans frein et donc sans distance – pénètre directement, « avec son poids, son manque de poids[2] », le corps du lecteur. Ce phénomène déconcertant de fluidification de l'écrit est dû à la disparition du poids des mots et de leur résistance au gravitaire – si bien qu'il devient pareillement impossible et de prendre appui sur eux (ils se dérobent aussitôt) et d'être appuyé par eux (ils ne renvoient plus aucun sens). Si l'aliéné ne peut plus faire corps avec son « manchon pensant » et croit qu'on lui vole sa raison, c'est qu'« Il n'est plus rattaché à sa pensée. Ses pensées, impressions qu'il ne peut plus les appuyer, ni s'y appuyer[3] ». En creux, l'état dit "normal" de la relation à notre monde linguistique sous-tend une pratique de corps-à-corps avec le verbal où le mot et l'idée, à une vitesse de piéton[4], se réunissent par solidification pour permettre l'étayement d'un sens. Seulement à cette condition, « des mots appuient / des mots maintenant veulent dire[5] », dans la mesure où le sens est toujours produit d'une résistance. La conclusion est pourtant sans issue : à l'extrémité de l'idéal d'apesanteur se profile l'idéal d'un ancrage, et vice et versa.

Fardeau de la lourdeur, terreur de l'apesanteur : les excès de poids, d'un côté comme de l'autre, écrasement paralysant ou flottement spectralisant, ne sont pas bons pour la santé poétique. Qu'à cela ne tienne, Michaux affronte la contradiction et tente de la surmonter à même l'acte d'*écrire* en faisant œuvre d'une nécessaire pondération qui puisse articuler cette tension irréductible, en tenant le paradoxe pondéral pour en traduire la seule dynamique, en faisant de la langue le lieu de la mise en mouvement du poids et de ses retournements. Fort de ses expériences, il a acquis que tout corps comme toute langue, pour être opérant, c'est-à-dire investi d'une fonction de pivot pondéral, devait à la fois être en mesure de faire obstacle (en résistant) et de faire passage (en cédant) aux forces qui le traversent. Comme si le corps était, au plus intime

1 Henri Michaux, *Moments*, *op. cit.*, p. 734.

2 Henri Michaux, *Connaissance par les gouffres*, *op. cit.*, p. 94.

3 *Ibid.*, p. 120.

4 « Avec une fructueuse lenteur, une lenteur qui permet une vaste synchronisation, il avance sur et par des mots, acceptant leur aide en vue des parcours. Il suit la phrase, pas seulement il la suit et l'accompagne, mais, partant en avant, il va à la rencontre du sens », Henri Michaux, *Les Grandes Épreuves de l'esprit*, dans *Œuvres complètes*, t. III, *op. cit.*, p. 325.

5 Henri Michaux, « Jours de silence », *Chemins cherchés, chemins perdus, transgression*, dans *Œuvres complètes*, t. III, *op. cit.*, p. 1224.

Corps-et-langue.indb 126 20/04/15 23:10

de sa définition, l'avoir-lieu de la rencontre d'une pression et de son contre-poids et que le mot devait devenir, à son image, le siège d'une articulation pondérale qui lui confère en retour consistance de corps. C'est dire que la spécificité de la langue michaudienne semble se cristalliser autour d'un verbe qui fasse acte de poids et d'un mouvement textuel qui allège le corps du lecteur à mesure qu'il leste ses mots.

3.2. *La gravité légère d'« Iniji »*

Fable qui rapporte le durcissement d'une grenouille voulant jouer un personnage, évocation anxiogène de la lignification d'un homme, autoportrait du poète en devenir-galet et, plus loin, de son corps allant se solidifiant pour se meuler littéralement sur un rocher, les fragments qui s'agglutinent entre 1955 et 1962 pour former le recueil *Vents et poussières* se suspendent, au-delà de l'extrême hétérogénéité générique qu'ils présentent, au fil rouge de l'alourdissement. Chape de pesanteur qui recouvre les paysages de l'écriture et métaphorise en pierre ou en bois les êtres vivants qui le parcourent, l'atmosphère est nouvellement plombée, comme pluie de torpeur, par le constat que fait Michaux de son corps vieillissant. « Du temps a passé. Des années[1] », et la plainte s'élève contre la pente déclinante sur laquelle il s'avance, contraint désormais de « promen[er] le vieux », ce « corps de vieux », « corps qui flanche » et l'empêche de voyager. C'est au cœur de ce décor oppressant, alourdi d'un goût de mort, que s'inscrit le poème « Iniji », unique poème du recueil, énigmatique et quasi-impénétrable s'il fallait rendre compte du sujet qu'il aborde. Grand bien nous fasse toutefois, l'effet-Iniji se passe aisément de thèmes-à-comprendre, qui agit directement sur les corps et dialogue intimement avec leurs centres gravitaires. « Iniji » nous intéresse au premier plan en raison de l'indécidabilité pondérale qui s'y joue, encore plus nettement qu'ailleurs, entre pesanteur et légèreté, entre le livre où il s'écrit sous l'égide de la lourdeur et l'irrésistible impression de flottement qui surgit à sa lecture, entre le corps vieillissant qui le porte et le corps lisant qu'il porte et allège. Le paradoxe-Michaux, celui d'une légèreté grave et – c'est tout comme – d'une gravité légère qui atteint la source la plus primordiale du notre ressenti corporel, est le centre autour duquel tourne plus ou moins aveuglément la réception (faut-il ajouter sensible ?) de son œuvre. Il n'a pas échappé à André du Bouchet, dans une lettre qu'il adresse à Michaux le 12 octobre 1983, que l'étonnant de sa poésie consistait à tenir l'improbable alliance de l'ancrage et de l'envol, tel qu'il y parvient dans

> les merveilleuses pages intitulées *poèmes* – sans fin, en effet, et comme par excessive précision, justesse continuelle d'incision, logées dans le fluide – ou plutôt, ces lignes, posées là, et sans cesse se posant – si bien qu'un vol apparaît réellement comme être en place, mais sans la pesanteur de ce qui tient en place[2] […]

1 Henri Michaux, « Vacances », *Vents et poussières*, dans *Œuvres complètes*, t. III, *op. cit.*, p. 177-178.

2 Voir la note de bas de page dans la Notice des *Œuvres complètes*, t. III, *op. cit.*, p. 1807.

Rendant dans *Vers les Icebergs* un vibrant hommage à « Iniji », qui figure selon lui « parmi les plus beaux [poèmes] que [la langue française] ait portés, les plus purs, les plus vrais », Le Clézio partage le ressenti d'une bipartition pondérale à l'œuvre chez Michaux :

> Les messages fulgurent, les images éclatent, les mots zèbrent l'espace, jaillissent ; ou bien, au contraire, viennent les longs mouvements pesants qui nous étreignent, nous gèlent, dans leur masse[1] […].

Si les lecteurs de la poésie michaudienne accordent ainsi leurs cordes sensibles autour du paradoxe pondéral qui l'anime, il nous faut faire effort pour comprendre comment s'y forge à même la langue cette impression de gravité légère.

Le parallèle qu'il est possible de tendre entre « Iniji[2] » et « La Ralentie[3] », à près de vingt ans sa cadette, repose sur de troublants échos. Échos de genre : il s'agit de deux poèmes de taille semblable, composés d'une enfilade de strophes très courtes qui fragmentent l'ensemble en îlots déliés les uns des autres. Échos d'énonciation : les titres choisis désignent une figure féminine à l'identité instable que les lignes n'auront de cesse de grever en sus de masques masculins comme pour nous assurer de la seule hésitation énonciative dont elle provient. Échos d'atmosphère : le premier vers d'« Iniji » (« Ne peut plus, Iniji ») renvoie mot pour mot à l'un des vers d'ouverture de « La ralentie » (« Ne peut plus, n'a plus part, quelqu'un »), tous deux inaugurant le portrait d'un épuisement arrivé à terme, d'une lourdeur contre laquelle on « Ne résiste plus », de la capitulation d'un corps devenu sans vie. Échos de motifs, également : le vent, l'ombre, le fil, l'invocation du silence, les obstacles du dehors font retour, « le vieux cygne » devient un « cygne levé sur l'eau », une même désorientation frappent la Ralentie qui « cherche sa clef dans l'horizon » et Iniji qui ne fait plus qu'en poser la question (« La clef / où est la clef ? »). Aussi, la « Lorellou » qui désigne explicitement Marie-Louise Ferdière, compagne du poète, est implicitement présente sous les bandages d'Iniji, présente-absente par l'effet du feu, disparue en fumée dans la page comme dans la vie[4]. Enfin, les deux poèmes viennent à se clore sur une odeur de mort qui approche (« J'approche des rumeurs de la mort », dit la Ralentie) et deviennent, un pas en arrière, l'occasion de tombeaux littéraires (« La porte des voyages s'est refermée / Iniji est dans le tombeau », comme Michaux lui-même à qui son corps vieillissant refuse désormais les déplacements). Si proches, si sœurs, si sûrement liées

1 Jean-Marie Gustave Le Clézio, *Vers les icebergs*, Montpellier, Fata Morgana, 1978, p. 8.

2 Toutes les citations d'« Iniji » qui vont suivre sont extraites de : Henri Michaux, « Iniji », *Vents et poussières*, *op. cit.*, p. 188-199.

3 Toutes les citations de « La Ralentie » qui vont suivre sont extraites de : Henri Michaux, « La Ralentie », *Plume précédé de Lointain intérieur*, dans *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 573-580.

4 En 1948, alors mariée à Henri Michaux, Marie-Louise Michaux décède des suites de brûlures qu'un accident ménager – sa chemise de nuit s'étant enflammée – avait occasionnées sur tout son corps.

Corps-et-langue.indb 128 20/04/15 23:10

– la Ralentie et Iniji – et pourtant, une réserve pondérale nous oblige à observer leur distance, celle qui fait de la lecture de la première une épreuve de pure lourdeur, et de la seconde, l'expérience d'une gravité certes, mais légère tout à la fois. Sur quels tours poétiques cette différence repose-t-elle ?

Dans notre hypothèse, la bifidation des sensations pondérales que procure « Iniji » est due aux transferts de poids que le poème orchestre en son sein, à ces échanges pondéraux incessants qui se jouent dans les différentes strates de son feuilleté et tendent à moduler les points d'appui de sa lecture.

> Si lourds
> si lourds
> si mornes leurs monuments
> si empires, si quadrilatères,
> si écraseurs barbares, si vociférants,
> et nous si nénuphar
> si épis dans le vent
> si loin du cortège
> si mal dans la cérémonie
> si peu de notre âge et tellement toujours à la promenade
> si farine
> si blutée
> et toujours dans le blutoir

Au cœur du poème, cette cascade d'intensificateurs vient scinder en deux le monde d'Iniji entre l'écrasante lourdeur du dehors et l'infinie légèreté du dedans, et va rompre rapidement leur point d'équilibre : les poussières de farine qui métaphorisent le corps interne, au lieu du vent escompté pour leur allégresse, récoltent les mâchoires d'un espace qui les oppressent et les étranglent – véritables sphincters (« Sphinx, sphères ») qui dressent des « obstacles sur la route d'Iniji ». L'horizon se défait, le sol se dérobe – « Rives reculent / Socles s'enfoncent » – et la boîte spatiale implose en « amalgame » qui n'offre plus ni fermeté, ni adhérence, ni ancrage à la tenue du corps d'Iniji. Corps que tout traverse « sans s'arrêter », désorienté par la fluidification de sa relation au monde, et désormais si peu lesté sur terre qu'il lui faut endurer un défaut d'imaginaire (« un corps n'a plus d'imagination »). À un niveau purement thématique, le poème alterne et retourne dos à dos jusqu'à un point inextricable une angoisse d'écrasement, qui paralyse Iniji, et une angoisse d'apesanteur, qui fait flotter dangereusement son corps. On souffre avec Iniji les deux à la fois : « Remorques / qui la remorquent / qu'elle remorque », sans savoir démêler l'objet et le sujet du poids qui se donne. À cela se superpose un phénomène de transfert intempestif de l'instance énonciative : Iniji est l'énigme d'un passe-identité où se chorégraphie un ballet de voix diverses, tantôt *elle* (« petite fille », « petite pelle ») tantôt *il*, tantôt double du poète, tantôt résurgence de femmes réelles ou déjà confondues avec d'autres avatars poétiques. Mille visages, ou sans visage – le lecteur est contraint de glisser de masque en masque pour n'en retirer aucune certitude référentielle, si ce n'est celle de l'insaisissable. Il glisse, et pourtant

des changements de strophes l'arrêtent, des changements de ton, de voix, l'obligeant à prendre nouvel appui sur le texte. Cet effet rupteur, à la manière d'« un film qui ne serait composé que de "flashes[1]" », dit Alain Jouffroy, se cheville à l'atomisation de fragments qui, se déployant sur des terrains différents, obligent à des changements d'appui, libérateurs de poids.

Au niveau du mot lui-même, se rejoue une ambiguïté référentielle qui participe du désancrage des termes les plus lourdement chargés ; tel est le cas des néologismes dont use ici Michaux sans retenue, réactivant l'espéranto lyrique qui avait fait la fortune de ses premières heures poétiques. *Iniji* est exemplaire du renversement en son sein du jeu gravitaire, dans la mesure où s'y percutent l'affirmation et la négation de soi que marque la lettre *n* reprise dans « Nje », le léger et le grave, la fraîcheur du balbutiement de l'enfant et la lourdeur du gisant (la critique a su y entendre « ici gît »). *Araho, Anania, Annan Animha, Ornanian, Djins dinn dinn, Iritillilli, Niniji, Roraha, Aouraou*, pour ne citer qu'une partie des créations linguistiques du poème, fonctionnent comme des formules magiques capables à la manière des « Djinns » – bienfaisants ou maléfiques – d'« anim[er] » ou d'« inanim[er] » Iniji. Leur abord extrêmement matériel, qui densifie la langue et la leste d'une dimension physique, se confond paradoxalement avec un abord extrêmement spirituel, puisqu'ils participent du syncrétisme religieux que construit le texte à partir de références chrétiennes (« Ève », *ici gît,* « lasciate » qui entame la devise du damné de Dante), d'allusions à la mythologie gréco-latine (« Ariane », « Aurora », évocation d'Égée), et d'emprunts à la spiritualité orientale – au zoroastrisme en particulier[2]. Par le pivot pondéral qu'ils actionnent en eux-mêmes, les mots du poème deviennent ainsi de véritables corps qui rayonnent de leur paradoxe et appellent un travail de com-pression qui les libère ; le lecteur est invité à appuyer sur les mots pour qu'ils parlent, à se laisser aussi presser par eux pour qu'ils se parlent en lui, comme malgré lui. La grâce pesante d'Iniji meut et émeut, car Michaux y réussit l'ultime transfert de poids qui consiste à mobiliser le lecteur comme partenaire pondéral – c'est dire que notre contact avec le poème, avec ce poème qui a besoin qu'on le soutienne et qu'on le presse, devient *in fine* le lieu d'une bascule pondérale. Tel est le propre d'« Iniji » : sa capacité à retourner sa langue lestée (Le Clézio soutient qu'« après Iniji, on se s'interroge plus », les mots ne sont plus « sans racines[3] ») en langue filante, « langue insensée qui avance, […] filant sans effort le long de mon corps, le dépassant et se jouant de lui, vite à travers la

1 Alain Jouffroy, « Michaux contre Michaux. Les aventures d'un cosmonaute de la pensée », *L'Express*, n° 581, 2 août 1962, p. 21.

2 Plus précisément, il semble que la glossolalie michaudienne soit ici teintée de l'univers du zoroastrisme (entendons dans *Araho* une pointe de Zoroastre) avec son dieu créateur Ahura Mazola (« vent d'Aouraou / viens, toi ! ») et la scission de son monde, gouverné d'un côté par l'esprit démoniaque Ahriman, qui désigne « la pensée angoissée » et, de l'autre, par l'esprit du bien, Ohrmazd.

3 Jean-Marie Gustave Le Clézio, *Vers les icebergs*, *op. cit.*, p. 48.

Corps-et-langue.indb 130 20/04/15 23:10

masse qui ne peut la freiner[1] ». Son habilité à faire de son flottement énonciatif ce qui la porte, « en conférant aux mots une gravité aussi essentielle que légère[2] ». Son tour de force enfin par lequel il devient, en tant que poème, donneur de poids et de corps. Le Clézio y insiste :

> Insensé, mobile, il glisse en vous et vous explore. Ou bien c'est vous qui n'aviez pas de corps, et qui maintenant avez le corps d'Iniji[3].

Si ce poème peut en effet faire don de corps, c'est que sa réarticulation en nous est configuratrice de poids et parvient à convoyer cette sensation unique de porter tout en étant porté, de flotter à même sa lourdeur. Le paradoxe Michaux, en se mettant en scène au travers de « rôles constamment distribués », et plus encore en redistribuant ses charges gravitaires de part et d'autre du muet où se ressource l'écriture, provoque chez le lecteur le vertige d'être là, de se tenir debout sur la terre, à la fois pesant et léger.

La leçon d'« Iniji » nous découvre les enjeux de toute analyse pondérale d'un texte, laquelle ne consiste pas à relever, localement, les images de lourdeur ou de légèreté qui y affleurent, mais au contraire à comprendre la dynamique des transferts de poids ressentis à la lecture. Une parole est communément dite grave, selon une acception éthique entée sur la littéralité d'une expérience corporelle, lorsqu'elle pénètre et leste le cœur gravitaire de celui qui la reçoit, lestant par là même l'espace alentour. De la même manière, la gravité d'un texte est fonction de sa capacité d'action pondérale, et toute la spécificité poétique revient à intensifier – à la façon d'un danseur – ce dialogue avec la pesanteur, à en pondérer les changements d'appui par d'incessants échanges de poids (au sein du poème lui-même, comme entre ce dernier et le lecteur) qui en démultiplient les effets. De telle sorte que la *dansité* se mesure sur ce point, et en dernier lieu, à la capacité de la partition pondérale d'un poème à faire l'épreuve de sa genèse paradoxale, à tenir – pour le surmonter en acte – le vertige d'être tout à la fois absolument pesant et absolument flottant.

B. La clef du sol

Portant le jeu dynamique et les enjeux poétiques de la question pondérale, le point paradoxal que nous avons découvert au croisement des pratiques littéraires et chorégraphiques, à l'intersection de ce qui porte un corps et de ce qui en lui est porté, ne peut être isolé du rapport polémique que l'homme entretient avec le sol. Socle indéfectible de notre tenue au monde, base des appuis qui permettent tout déplacement, le sol est le fond commun à partir duquel naît et se noue le dialogue avec la pesanteur ainsi que l'*agôn* dont il se nourrit. Sol nécessaire, sol adversaire. Appréhendé par le

1 *Ibid.*, p. 51.
2 Voir la Notice des *Œuvres complètes*, t. III, *op. cit.*, p. 1517.
3 Jean-Marie Gustave Le Clézio, *Vers les icebergs*, *op. cit.*, p. 50.

prisme d'un mépris multiséculaire qui s'en défiait jusque-là avec horreur, le sol bascule subitement, avec la modernité, dans le champ des *persona grata* et dignes du plus vif intérêt. Place d'honneur lui est nouvellement concédée en peinture – des toiles de Degas qui le représentent à la « danse du dripping » chère à Jackson Pollock qui use de ses forces à même son geste – et, selon un mouvement similaire allant de sa figuration à sa présence en acte, en sculpture, en architecture comme en littérature. Georges Didi-Huberman a relevé avec justesse le destin fécond des « *commotions réciproques de l'espace et des corps* dans l'art du XX^e^ siècle, avec cette nouvelle valeur qu'y prend le sol en tant que champ opératoire[1] », valeur que la danse moderne, plus que tout autre art, a placée dès son acte de naissance au cœur de ses fondamentaux. Car au-delà de la simple révision axiologique qui tend à lui rendre justice, l'élévation du sol est une tâche poétique que le corps dansant relève comme sa fonction destinale : étreindre le sol, en libérer les potentialités, y puiser les racines de tout horizon spatial. Quelle est la spécificité du rapport que le danseur entretient avec le sol ? En quoi est-il l'une des toutes premières ressources du *se mouvoir* et la condition *sine qua non* du déploiement de l'espace ? Nous défendrons l'idée selon laquelle il y a, pour le corps dansant, une façon d'aller au sol qui permet au sol d'aller vers nous et, à mesure qu'il nous structure, de structurer analogiquement l'espace. Cette clef du sol, sous la direction de laquelle se déroulent la partition pondérale de la danse et les premiers ressorts de sa musicalité profonde, rejoint l'une des plus actives ressources du mouvement poétique. Mouvement qui, transposé dans la sphère littéraire, prend appui sur le sol de la langue et, par une compréhension sensible similaire de la force de réaction qu'oppose tout support, gagne une *dansité* qui vient con-sol-ider l'espace du *dire*.

1. La terre, ressort de la danse

1.1. *Le sol allié*

La modernité en danse s'est accompagnée d'une révision totale du sol, c'est-à-dire de la base (*solum*) étymologiquement parlant sur lequel reposent irrémédiablement les corps et leurs mouvements. Le sol avait été axiologiquement chargé de connotations négatives, et ce parce qu'il ramenait sans cesse l'homme à sa misérable condition d'être pesant et lui rappelait son appartenance à la terre, dont il ne traverserait l'écorce que pour rejoindre l'ultime demeure. La danse moderne s'est définie à la fois contre ce mépris du sol, mais également contre l'indifférence généralisée dans laquelle il baignait, en l'intégrant haut et fort dans ses conditions de possibilité. Car le corps, qu'il soit dansant ou non, ne peut jamais faire l'économie – sauf à s'aveugler lui-même – de la force de réaction que cette étendue-repoussoir oppose à son poids, et sans laquelle il sombrerait en chute libre et se précipiterait dans un *sans fond* à peine

1 Georges Didi-Huberman, « La terre se meut sous les pas du danseur », dans *Ce qui fait danse : de la plasticité à la performance*, La Part de l'œil, n° 24, Bruxelles, 2009, p. 137.

Corps-et-langue.indb 132 20/04/15 23:10

imaginable. Aux réflexes de désolidarisation de la danseuse classique qui n'osait toucher les planches que du bout des pieds (qui plus est, protégés de leur contact par le cuir de ses chaussons), le danseur moderne oppose alors une tendance toute inverse, toute amie en quelque sorte, qui cherche à faire corps directement avec le sol et à le distinguer comme relation privilégiée. Dès les prémices de la modernité, et dans un mouvement d'exacerbation depuis la seconde moitié du XX^e^ siècle, la danse a fait de cet ennemi juré son plus proche allié : il y a, écrit Laurence Louppe, « des danses entièrement au sol comme les "Accumulations" de Trisha Brown (à partir de 1970), il y a les "passages au sol" quasiment obligés dans toute pratique de danse », il y a aussi la nécessité dans la quasi-totalité des cours de danse contemporaine d'ouvrir chaque séance par un travail à terre. La volte historique qui a promu le sol parmi les toutes premières conditions de la danse a permis, d'une part, de le sortir du malentendu qui le retenait captif dans les limbes de l'insignifiance et, d'autre part, d'en libérer pleinement les ressources motrices afin d'en explorer le potentiel poétique.

Allongez-vous sur le sol. Fermez les yeux. Sentez toute la surface de votre corps entrer en contact avec le sol, s'y étaler, s'y enfoncer moelleusement. Vous êtes en sécurité.
« Vous sentez le sol qui s'élève pour vous rencontrer, pour vous saluer[1]*… ».*

Le sol n'est pas dissociable de l'angoisse d'une chute réelle, hantée par le souvenir de commotions physiques déjà éprouvées, ou d'une déchéance symbolique entée sur l'humiliation d'être ramené à terre et, dans certains cas, plus bas que terre. Consentir au sol demande par conséquent un apprentissage qui vise à transformer la peur que nous entretenons communément avec lui en une relation de confiance inconditionnelle. Pour ce faire, les ateliers de *Contact Improvisation* ainsi que la grande majorité des cours de danse contemporaine commencent par une prise de contact avec le sol qui, cependant qu'elle aide à faire advenir un tonus basal et, avec lui, un ressenti corporel propre à enrichir la danse, vise parallèlement – pour reprendre un vers de Richard Rognet – à « préserver la douceur / d'être à même le sol[2] ». Pour que la situation d'accolement du corps contre le sol devienne un geste d'accolade fraternelle, il est tout d'abord nécessaire que le danseur lui fasse don de tout son poids et mesure la ferme réponse qui lui est faite dans une parfaite réciprocité, là où le sol échange contre le poids concédé son exact contrepoids. Au jeu du donnant-donnant, le corps dansant gagne l'assurance d'un invariant qui ne lui opposera jamais qu'une force relative à celle qu'il lui imprime, d'un partenaire fiable qui ne cessera de lui renvoyer au newton près ce qu'il y aura engagé, d'un fidèle socle qui supportera tout ce que l'on veut presser en lui. Il comprend également que plus la surface

1 Extrait d'un cours de *CI* donné par Martin Keogh : « C.I.25 Intensive. First day of workshop taught by Martin Keogh » [ressource électronique], transcrit par Brenton Cheng, le 4 juin 1997, disponible sur: http://www.martinkeogh.com/resources/workshoptaught.html (consulté le 15-01-12) [nous traduisons].

2 Richard Rognet, *Dérive du voyageur*, Paris, Gallimard, 2003, p. 16.

de contact qu'il lui soumet est grande, plus sa réponse contre-gravitaire s'étalera à son tour, se répartira sur l'ensemble des points d'application de la force et, partant, perdra en intensité. Consentir au sol depuis une position allongée et immobile qui neutralise le paramètre de la vitesse est donc aisé, et constitue un exercice d'école qui devra transposer ses enseignements, en les adaptant, dès que le corps prendra le chemin et du mouvement et de la station droite. Là, une fois debout et évoluant dans le studio, l'apprenti-danseur sera régulièrement invité, si ce n'est inlassablement convié à "être *dans* le sol", tel un *leitmotiv* qui ne signifie pas être au raz de la terre pour s'y fondre, mais au contraire garder vive, quel que soit le mouvement engagé et la surface de portage, la conscience du sol pour maintenir l'effort d'un enracinement en lui. La terre ne "parle" aux corps qu'à la condition qu'ils s'y enfoncent – elle est pour chacun, à chaque fois singulière, la réponse à cette question de l'ancrage que formule notre façon d'être pesant.

Le danseur n'est donc pas sur le sol. Il travaille à être *dans* le sol, et plus précisément à se mouvoir depuis le sol et l'écoute de sa réponse. S'il doit tendre son *sentir* à même la terre, telle une grande oreille collée à ses variations de terrain, c'est que le sol – à la manière du poids et de son variant psychique – est moins constant qu'on ne le croie. S'il y est réduit par les sciences qui le mesurent, le sol n'est en effet jamais pour les vivants que nous sommes une réalité objective. D'une part, son aperception est constitutivement grevée d'une complexité interne par laquelle se dédouble immanquablement son référentiel : comme le souligne Hubert Godard, nous nous tenons toujours entre un sol objectif (référentiel externe) et un sol subjectif (référentiel interne) qui correspond à la ressaisie vestibulaire, sise dans l'oreille interne, de notre position par rapport au champ gravitaire. Comme si le sol n'avait d'existence phénoménologique que dans la négociation de ces deux dimensions et n'était nulle part localisable que dans le ressenti de cette rencontre. D'autre part, le jeu entre ces deux sols de soi – comme l'on dit qu'une porte a du jeu dans ses gonds – creuse un espace psychique par où s'enfante un imaginaire de l'espace. Imaginaire labile qui explique en retour l'extrême relativité de notre rapport au sol et, tel qu'Erwin Straus le soutient, la non pertinence de la seule approche biomécanique pour celui qui veut le saisir :

> Il n'est pas rare que des malades dépressifs déclarent avoir l'impression de flotter lorsqu'ils marchent ; il leur semble que le sol n'est pas ferme, qu'il vacille sous leurs pieds, qu'ils ont une station oblique ; ils ont également le sentiment oppressant de glisser ou de tomber à pic. Dans ces cas, pourtant, ni la coordination, ni la sensibilité ni la motricité n'accusent la moindre déficience. […] Le sol n'est ferme que pour celui qui s'appuie fermement dessus et qui, s'appuyant en outre fermement sur lui-même, est capable de se circonscrire lui-même face au monde d'une manière bien définie. Dans le sentir, nous ne saisissons pas les propriétés des choses. En réalité, l'objectalité se structure à travers une variété d'échanges au sein même de l'échange fondamental qui définit la communication entre le Je et le monde[1].

1 Erwin Straus, *Du sens des sens*, *op. cit.*, p. 262.

Pour le danseur et tous ceux qui habitent le royaume pathique du *sentir*, le sol n'est pas d'abord ce revêtement du monde, plat et homogène, sur lequel ce dernier dispose ses objets – il est au contraire, très précisément, le ressenti de mon rapport au support. Parce qu'il est relation et non objectité, et qu'il n'est doté pour cela d'aucune propriété intrinsèque, le *sol senti* est dans une mue constante qui meut les corps, tendue entre son aperception effective et son altération imaginaire – de là naît tout le jeu poétique, joute ou pas de deux, que le danseur entretient avec lui.

Compter *sur* le sol était la première phase de l'apprentissage, compter *avec* lui en constitue la seconde ; car le corps dansant ne se préoccupe pas du sol en lui-même, mais uniquement de la relation qui se tisse entre eux. La confiance une fois acquise, le danseur est alors tenu d'apprendre à travailler *avec* lui, d'en faire son allié et de l'investir à chacun de ses phrasés comme son premier partenaire. Il sait au demeurant que, même en situation de solo, il ne fait que composer un duo avec cette surface qui le supporte corps et âme. Il sait également que, même bondissant dans les airs, leur partenariat non seulement ne se rompt pas, mais il demande encore à être intensifié : contrairement à l'idée reçue, le saut n'est pas une victoire sur le sol, mais le fruit de sa meilleure collaboration. Pour acérer l'écoute de ce sol et optimaliser leur dialogue, il est tout d'abord nécessaire que les danseurs apprennent à le sentir *via* un corps qui accroit sa disponibilité à lui, c'est-à-dire qui ne soit ni affaissé sur le sol tel un poids mort qui s'impose avec l'inertie d'un cadavre, ni tendu à son contact et résistant à son appel au-delà de l'opposition suffisante à sa tenue. La sensation du sol ne se découvre qu'à celui qui s'y ancre sans y choir, qui s'en éloigne sans s'en détacher, et qui ouvre entre le support et lui la possibilité d'un dialogue tonique qui a la profondeur de son écoute. Subtil, ce travail du corps-conscience avec le sol s'exerce au niveau de ce que nous appelons avec Hubert Godard le pré-mouvement, là où s'arme le tonus postural du corps et se prépare le coloris du geste à venir. C'est dire combien la charge poétique du mouvement dépend de la relation que le corps dansant entretient avec le sol, et comprendre tout autant la pertinence des exercices qui consistent, en studio, à se déplacer sur un sol que l'on imagine successivement matelas spongieux, sables mouvants, lac gelé, terres brûlantes, ou encore amant(e) – partenaire amoureux que le pédagogue de *CI* Martin Keogh invite régulièrement à étreindre, dans une intentionnalité caressante de tout le corps qui se délivre de tout mimétisme comportemental pour ne conserver que la qualité d'un tact. Rallier la terre à la cause chorégraphique, c'est donc nouer avec elle un pacte gravitaire par lequel le ressenti du sol relève d'une écoute tendre et tonique, chargée d'en consigner les variations pour en faire les ressorts poétiques d'un mouvement en instance de sa genèse.

1.2. *La dynamique du sol : rebond, déplacement et émergence*

Nous avons jusque-là envisagé la spécificité du rapport du danseur au sol dans sa dimension affective, là où plus exactement la notion même de sol grandit d'une épaisseur affective que viennent tisser les enjeux émotionnel (passer de la peur à la confiance envers le sol), sentimental (travailler avec le sol comme partenaire) et

relationnel (appréhender le sol comme ressenti subjectif et modulable de la relation d'un corps-conscience à son support) qui la composent. Il nous reste à aborder le rapport inverse du sol au danseur dans sa dimension proprement motrice, c'est-à-dire comme la cheville dynamique de tout un édifice de gestes. Si, comme le remarque Odile Duboc avec justesse, « l'appui sur le sol donne l'illusion de décoller[1] », c'est que la terre, à condition qu'on la presse de réagir, n'est pas dénuée de répondant, et qu'avant d'être cette couche inerte minéralement sourde aux sollicitations de son écorce, elle est le lieu d'une extraordinaire activité gravitaire : non pas surface d'arrêt, mais foyer de rebonds qui absorbe les forces qu'on lui imprime et les renvoie à même intensité sur le chemin de leur provenance. Terre-ressort, lieu d'échange des forces gravitaires et anti-gravitaires concourant à leur équilibrage, qui dresse tout ce qui la presse selon un paradoxe dynamique qui figure parmi les préceptes élémentaires du corps dansant : plus je cède à la pesanteur, m'appuie et m'ancre dans le sol, plus je suis léger. À même le jeu de ces forces contraires, le corps puise ses capacités d'élan et se sert des poussées verticales ainsi occasionnées pour organiser ses postures. C'est donc en vertu de la matrice dynamique qu'il figure que le sol devient un opérateur de structures – structure du corps dont l'articulation est en dépendance directe avec les réponses que lui exprime son support et, par extension, structure de l'espace dont les coordonnées s'éprouvent, s'étoilent et se fixent à mesure de la fermeté que l'individu rencontre dans son dialogue avec la terre. Certes, mais que fait subir au juste le corps dansant contemporain à cette dynamique du sol ? Comment aide-t-il à dépasser le simple constat phénoménologique que le corps ordinaire est à même de découvrir ? En quoi révèle-t-il quelque chose du sol qui, sans lui, ne pourrait affleurer au réel ? Nous pensons que l'expérience de la danse, de par sa compréhension vive et sensible du principe dynamique fiché à même le sol, est en mesure d'y opérer deux inflexions radicales qui en exhaussent les enjeux – l'une concerne un acte de déplacement qui vise à la démultiplication du sol, l'autre correspond à une épreuve d'intériorisation de cette pratique qui tâche de sentir et faire sentir l'étonnant phénomène de l'émergence du sol.

Communément partagée par les danseurs contemporains est l'idée, comme Mathilde Monnier le souligne, que la compréhension du sol est l'une des premières conditions de possibilité d'un "sens" chorégraphique :

> […] le jour où un danseur comprend le rapport au sol et comment travailler avec cette compréhension, il a déjà pas mal compris la danse. Il s'agit de comprendre dans l'expérience (pas seulement intellectuellement). Avoir l'expérience de la terre sous ses pieds, et l'avoir comprise dans tout son corps, est un des accès fondamentaux à l'appréhension du mouvement et à son intelligibilité[2].

1 Odile Duboc citée dans : Pierre Lartigue, « Odile aux oiseaux », dans *Odile Duboc*, Paris, Armand Colin, « Arts chorégraphiques : l'auteur dans l'œuvre », 1991, p. 33.

2 Mathilde Monnier, Jean-Luc Nancy, *Allitérations. Conversations sur la danse*, Paris, Galilée, 2005, p. 23.

En ce sens, l'expérience du sol est moins la rencontre physique d'une limitation obéissant aux lois du champ gravitaire qu'un phénomène éprouvé de résistance dont la réalité empirique d'un plancher ne fait jamais que figurer, localement, le modèle basal, à la fois le plus contraignant et le plus stable. Avant toute image perceptive et toute solidification symbolique, le sol est pour le danseur le ressenti de son rapport au support en tant que ce dernier lui oppose une résistance. Résistance structurante qui entrave son geste positivement pour en affermir la portée, car à mesure que le danseur y appuie et que cette dernière s'approche du seuil où elle ne peut plus céder, grandit la fermeté du monde – celle qui, en retour, donne consistance au corps et stabilité à l'espace. Tel est le véritable fond duquel s'élève tout mouvement : moins cette pellicule terrestre conçue comme objectité plane qui nous retient de choir que la compacité même du monde dont le sol, de façon prégnante mais non exclusive, désigne la matrice. Il s'ensuit, pour le danseur, que toute surface de résistance est à même de fonctionner comme un sol et, pour cette même raison, que son mouvement gagne en profondeur d'évoluer conjointement (tout) contre divers sols.

L'habitude contemporaine des déplacements *au* sol s'est doublée d'une faculté à opérer des déplacements *du* sol. La pratique du *Contact Improvisation* est allée le plus loin dans cette voie, qui se soutient d'une aisance à démultiplier les sols et à transférer la dynamique de résistance éprouvée à terre vers tout ce qui, dans le champ spatial du danseur, est à même de répondre de la fermeté du monde. Un premier déplacement, expérimenté en atelier, consacre la verticalisation du sol en murs : le danseur est invité à y transposer les acquis de son travail avec la terre pour en mesurer différences et dénominateurs communs. Le devenir-sol du mur ne s'opère toutefois qu'à la condition que le corps, en y prenant appui, y reproduise une situation de résistance. Par le déséquilibre de son axe gravitaire, le corps délègue au mur une partie de son poids – celle que le sol ne prend plus en charge – et rencontre ainsi la résistance nécessaire pour y rouler, à l'oblique. Pris entre deux sols, l'un vertical l'autre horizontal, le corps peut librement jouer de transferts de poids qui modulent à loisir la résistance des parois à son contact et en relativisent la dynamique. Ce déplacement de supports est travaillé en vue d'un autre qui va cristalliser tous les enjeux du *CI* : il s'agit d'appréhender le corps d'autrui comme un sol, sol spécifiquement humain – meuble, mouvant et sensible. Sol non homogène car composé de parties plus ou moins fermes, sol à géométrie variable, sol mobile et instable dont la vitesse module les degrés de résistance, sol sensible, fragile, affectable et capable de réponses. Pour aborder l'extraordinaire résistance, à la fois infiniment changeante et infiniment imprévisible, qu'oppose le corps-sol d'autrui, et qui n'est pas sans rappeler le premier sol que le nourrisson rencontre dans les bras de l'homme, le pédagogue de *CI* peut user de détours métaphoriques prompts à désamorcer la dimension sociale du contact de l'autre et à focaliser l'attention sur le ressenti de sa résistance ; il invite, par exemple, un danseur à faire de son corps un *paysage* – d'abord en poses posturales, puis progressivement en mouvement – et un autre à s'y aventurer en *explorateur*, curieux des aspérités du terrain qui se forme et se dérobe sous lui. Il est enfin un déplacement

de supports beaucoup plus discret que des expériences de danse en piscine ont l'heur de rendre visible. Car l'eau ne fait pas que circuler lorsqu'un geste s'y déploie : de bien moins grande fermeté qu'un objet, elle ne laisse toutefois d'opposer au corps une résistance certaine, sans laquelle il ne pourrait tout simplement pas nager. Analogiquement, sur ce modèle de l'eau mais de moindre résistance encore, le danseur apprend à aborder l'air qui l'entoure comme un sol subtil, sol qui ne le quitte jamais et le presse de toutes parts, sol ordinairement imperçu (en dehors des phénomènes du vent, de la brise légère aux bourrasques renversantes) mais dont il revient au danseur d'en ressentir la matière, la résistance et la portance. Pédagogue de *CI*, Martin Keogh explique lors d'un atelier :

> L'un des thèmes que j'aimerais explorer […] consiste à danser dans une plus grande sphère où l'espace alentour devient un support tangible pour notre danse… Cette question a surgi lors d'une danse que j'eus il y a deux ans et au cours de laquelle j'ai commencé à sentir pour la première fois le support de l'espace lui-même[1].

L'air est un sol dont la tangibilité repose sur le raffinement d'un *sentir*, la célérité d'un mouvement et la propension à rencontrer le dehors, non par capture visuelle, mais par mesure pondérale de sa résistance. Et quand bien même les neurosciences prouveraient qu'il est impossible en certains cas de percevoir physiquement la résistance de l'air, l'intuition des danseurs ne s'en amoindrirait pas pour autant : car, le sol étant de prime abord un ressenti, le corps dansant est en mesure de le créer sans que sa réalité ne lui succède nécessairement. Ultime transfert, l'imaginaire devient un sol fécond pour le danseur qui ne cesse de démultiplier des supports virtuels à l'appui de ses gestes.

Plancher, mur, autrui, air – de la pression terrestre à la pression atmosphérique, des plus matériels aux plus subtils, l'homme qui danse est entouré de sols externes qui l'englobent dans la compacité du dehors. S'il ressource son mouvement à même leur résistance, le mouvement de son ressourcement appelle un dernier éclairage qui puisse faire saillir un phénomène d'intériorisation et de développement du sol. En d'autres termes, comment la dynamique du sol s'articule-t-elle au sein du corps pour en assurer et le ressenti et la naissance du geste ? Nous avons acquis que tout support remplissait une fonction de repoussoir qui absorbe les forces qui lui sont im-primées pour les rendre à leur ex-pression dans une poussée contre-directionnelle : disons, plus simplement, que le corps y appuie jusqu'à y trouver le ressort de forces contraires. Ce double-jeu du sol s'apprivoise par le détour d'une position qu'un œil extérieur non averti nommerait "être debout", mais que le danseur de *CI* sait être tout autre et qu'il nomme "faire l'arbre" – la station est droite, apparemment immobile, tout l'effort intérieur du corps-conscience consiste à enfoncer ses pieds profondément dans le sol, puis à

1 Martin Keogh cité dans : « First day of workshop taught by Martin Keogh » [ressource électronique], transcription réalisée par Brenton Cheng, le 4 juin 1997, disponible sur : http://www.martinkeogh.com/resources/workshoptaught.html (consulté le 5-03-2012) [nous traduisons].

Corps-et-langue.indb 138 20/04/15 23:10

sentir comment cette dynamique d'enracinement engendre son contraire, à savoir une dynamique d'élan vertical qui, à la manière des « sèves inouïes » rimbaldiennes, pousse du sol jusqu'à la pointe supérieure de l'occiput. Poussée goûtée selon une progression maîtrisée par laquelle le danseur réajuste, point à point, son alignement squelettique pour lui donner la souplesse souveraine de l'arbre. Le végétal prête le tropisme de son schème vertical, dont l'élancement est mesure de son ancrage, et plus précisément encore : dont le redressement est fonction d'une poussée du sol et de son élévation, pas à pas, le long du tronc. Nous découvrons ici le ressenti du sol comme celui d'une poussée allant parcourir le corps de bas en haut pour se projeter dans l'espace. Nous savons avec Jean Clam, d'une part, que tout mouvement implique un processus articulatoire le long duquel des flux rencontrent des points de résistance qui les infléchissent et concourent ainsi à leur membrement. Et, d'autre part, que la finesse articulatoire d'un corps, ou d'un membre, dépend de la quantité de ses courbures d'inflexion. Selon ce modèle théorisé par Clam, il devient possible de penser que le corps dansant travaille au plus fin l'articulation du sol en lui. Par le sentir même de cet acte du sol qui, lorsqu'il y appuie, monte par degré en lui selon une chaîne articulatoire qui reproduit – à chaque point d'inflexion – la résistance propre d'un support. C'est donc, *in fine*, à permettre puis sentir l'émergence du sol à travers lui que le danseur est prié. Ce qui revient à dire que tout mouvement naît très concrètement du sol et que tout geste en est l'émanation, tel un prolongement dans l'espace aérien des forces acquises à même la terre. Travailler avec le sol ne signifie pas focaliser son attention sur sa surface de contact, mais sentir son émergence, en ce qu'elle rend possible l'émergence de l'espace. Le geste dansé est, dans notre hypothèse, celui qui supporte la traversée du sol en lui et qui, acquis aux dynamiques de résistance, parvient à en démultiplier les courbures articulatoires pour en assurer le plus fluide passage. La gravité du mouvement dansé est mesure de la capacité du corps à prendre appui sur le sol et à le laisser s'élever à travers lui. Et l'assomption du support ne devient un indice de gravité que dans la mesure où le sol transite par le corps pour rendre au monde sa fermeté.

La danse moderne a su ainsi opérer la revalorisation du sol par un acte de transparence qui refusa nouvellement de dissimuler l'importance qu'il revêtait à l'endroit du mouvement des corps. En faisant du sol son premier allié, le corps dansant y explore l'horizontalité de l'espace et revisite, grâce au double mouvement de l'enracinement et de l'élan qui s'y joue, le potentiel du schème vertical adossé à l'axe gravitaire. La danse contemporaine est venue quant à elle approfondir le ressenti du sol pour, d'une part, en déplacer les enjeux à d'autres supports et, d'autre part, structurer corps et espace à partir d'un phénomène d'émergence du sol se hissant le long des chemins articulatoires de la corporéité. L'espace du dehors gagne en gravité et accroit la fermeté de ses contours en fonction des jeux de résistance que le corps engage dans son rapport au sol. Et la nuance est d'or : en sus de figurer l'un des ressorts les plus puissants et les plus structurants du mouvement, le sol *ressort* littéralement de toute danse qui travaille intimement avec lui.

2. Entre enracinement et élan : con-sol-idation du poème

2.1. *Le sol de la langue*

> Moi ! qui me suis dit mage ou ange, dispensé de toute morale, je suis rendu au sol, avec un devoir à chercher, et la réalité rugueuse à étreindre ! Paysan[1] !

Rimbaud inaugure, en termes agricoles, l'humble et dur sillon d'une poésie rendue au sol et travaillant la terre pour féconder le verbe, cependant que Baudelaire, affirmant que « La Terre est un gâteau plein de douceurs[2] », use de la métaphore culinaire pour en accentuer davantage la dimension nourricière : la modernité poétique s'était ouverte, à l'instar du corps dansant, par un rapprochement inédit du sol dont il ne s'agissait plus tant de se défendre que d'accepter de s'y étendre, et d'y puiser les « sèves inouïes » capables de redonner vitalité à la langue. Non seulement le sol réintègre la poésie pour s'élever contre le mépris qui le jurait ennemi de la transcendance, mais encore il sort de l'anonymat qu'avaient tissé ensemble sa banalité prosaïque et sa prétendue insignifiance pour en faire une chose indigne des affaires littéraires. Or, toute revalorisation passe d'abord par un acte de reconnaissance. Prendre conscience du sol, si évidente sa réalité soit-elle, est rare : son aperception, souligne Paul Valéry, ne se présente qu'à ces moments où le poète s'« enchante de toutes les richesses auxquelles on ne pense pas[3] ». Qu'à ces heures de détente où le sol figure une paroi d'abandon, sûre et pleinement bienveillante, sur laquelle le corps valéryen dit pouvoir compter : « Et voici que je n'ignore pas non plus la présence de la terre sur laquelle je pose, marche et puis me couche, si je veux[4] ». De la reconnaissance à l'émerveillement, il n'y a qu'un pas par lequel se marque l'étonnement d'un soubassement de soi, archaïque et robuste, dont la fidélité surprend par son caractère inconditionnel celui qui n'en faisait cas :

> […] la fermeté du sol est un grand miracle, si certain qu'il est incroyable[5].

Ainsi, quand toutes les valeurs s'écroulent, emportées par les grands cataclysmes à l'origine de la modernité, le sol, lui, ne bronche pas ; il est l'inébranlable socle, l'indubitable soutien, le véritable complice des plus grands sceptiques, la réalité basale qui affleure à la conscience lorsque toutes les autres dimensions de l'espace ont perdu l'assurance de leurs contours. Le sol s'aperçoit dans les instants critiques pour autant qu'il somme le monde de tout reprendre à sa base, à partir d'un degré zéro capable d'étayer la possibilité d'une re-création. Il convient de noter en ce sens que, pour la conscience poétique, le sol figure moins l'objet d'un plaisir qui renverrait à la seule délectation d'y fondre membres et soucis, rompus à la fatigue du jour, que l'appel d'un désir d'ordre existentiel qui y découvre les voies de sa survie. C'est en ces termes d'urgence et de

1 Arthur Rimbaud, *Une saison en enfer*, Paris, Gallimard, 1973, p. 151-152.
2 Charles Baudelaire, « La voix », *Les Fleurs du mal, op. cit.*, p. 21.
3 Paul Valéry, *Alphabet*, *op. cit.*, p. 81.
4 *Ibidem.*
5 *Ibid.*, p. 95.

première nécessité que la question de la terre ressurgit dans l'après-guerre, dans la singularité d'une époque, écrit Michaux, où elle « s'est réveillée » à partir d'explosions qui ont fait naître une lumière « inégale, étrange, interne » – or, ajoute-t-il, « ce n'est pas du ciel qu'elle nous vient, mais du sol[1] ». Non que la terre se soit défaite du symbolisme de la mort qui la nourrit, mais son appréhension comme ultime demeure cède sous la prime nécessité qu'elle représente pour soutenir toute existence. Bernard Noël se demande : « mais qu'est-ce que la terre / alors que la terre m'enterre / le mot terre est un désir[2] ». Tension renouvelée par Michaux (« la terre, à tort méprisée bien des fois, à moi si nécessaire ») qui comprend que rien ne peut se construire sans sol, ni un bâtiment, ni un corps réel, ni une existence fictive. Que la terre a pour rôle de prévenir la chute dans l'inexistence en offrant des points d'arrêt salvateurs à la précipitation des corps (de chair comme de papier) dans le sans fond gravitaire :

> Revenons au terrain. Je parlais de désespoir. Non, ça autorise au contraire tous les espoirs, un terrain. Sur un terrain on peut bâtir, et je bâtirai. Maintenant j'en suis sûr. Je suis sauvé. J'ai une base.
>
> Auparavant, tout étant dans l'espace, sans plafond, ni sol, naturellement, si j'y mettais un être, je ne le revoyais plus jamais. Il disparaissait. *Il disparaissait par chute*, voilà ce que je n'avais pas compris, et moi qui m'imaginais l'avoir mal construit[3] !

Si le sol doit avoir pris consistance avant tout geste d'un *bâtir* – qu'il s'agisse d'une maison ou d'un poème – et qu'il devient par là même la condition de possibilité de tout acte, sa fermeté ne va pas de soi : elle ne peut figurer un invariant que pour celui qui s'en empare après s'en être retiré, avec le regard objectivant propre à toute posture extra-mondaine. Or, à la différence du physicien qui l'aplatit en une surface homogène obéissant invariablement aux mêmes lois, le poète aborde le sol à la façon toujours changeante dont il borde sa propre perception de lui-même, à l'endroit d'une rencontre jamais prévisible entre les forces gravitaires et l'expérience du corps. L'épreuve de la relativité du sol avait trouvé le lieu de son inscription littéraire dans les *Cahiers de Malte Laurids Brigge* où elle faisait l'objet d'une révélation aussi soudaine qu'étrange : Nikolaï Kousmitch vivait dans un déséquilibre moteur larvé jusqu'au jour où il sentit « le véritable Temps[4] », prise de conscience physique qui se transmit, par contagion, à celle de la terre. Or, au lieu de permettre une plus grande mobilité du personnage, cette intuition du sol provoqua en lui une inversion de part et d'autre de la zone interfaciale : c'est la terre qui se mit à bouger, tandis que Nikolaï Kousmitch préféra « rester couché et se tenir tranquille[5] ». Cette fable rilkéenne s'inscrit moins dans la veine

1 Henri Michaux, « Document D. 9 », *Textes épars 1975-1977*, dans *Œuvres complètes*, t. III, *op. cit.*, p. 923.

2 Bernard Noël, *La Chute des temps*, *op. cit.*, p. 102.

3 Henri Michaux, « Mes propriétés », *La nuit remue*, dans *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 468-469.

4 Rainer Maria Rilke, *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge*, Paris, Seuil, 1996, p. 153.

5 *Ibid.*, p. 154.

fantastique qu'elle ne cherche à décrire, au plus serré du réel, le plus tangible ressenti du corps lorsque l'un des fils qui le relient au dehors vient à se modifier. Comprise phénoménologiquement, la terre n'est pas un objet du monde, mais la relation d'un corps à son support, et partant, un ressenti qui peut varier aux extrêmes entre l'absolue robustesse et l'instabilité infinie, entre ancrage qui cloue sur place et flottement qui décolle de toute place, selon le poids subjectif qu'un homme y imprime. Quand il ne le recouvre de neige dans un geste d'unification qui homogénéise le paysage et en neutralise le *partes extra partes* (« crue de neige à travers tout séjour, libre / un unique champ[1] »), Paul Celan est rendu à l'expérience d'un sol fragmenté qui l'effondre au travers de ses failles – car « ce sol / à fruits aussi est béant, / ce / tombe-en-bas » qui n'offre plus de prises pour s'agripper que « dans le Rien[2] ». Cette sensation de vertige que procure une perte d'adhérence et de stabilité avec le sol émaille également les épreuves michaudiennes, extrêmement sensibles aux variations de terrain qu'entraîne tout changement dans la co-extension du corps et du monde. Si les drogues y participent sans grande surprise, le simple spectacle de la mer y suffit :

> […] cette surface sans horizontalité, sans fond, cuve d'eau montante, descendante, hésitante, comme si elle-même souffrait, peinait humainement (ses mouvements sont devenus lents et embarrassés et comme calculés), cette eau vous fait sentir en vous-même l'absence d'une vraie base, qui puisse servir en *tout* cas, et le sol même, suivant la démarche de votre esprit, semble se dérober sous vos pieds[3].

C'est dire que le sol n'est jamais assuré et peut s'écrouler au moindre grain de sable que l'on retire de la plage. Il ne peut faire l'économie, en tant que ressenti de l'expérience d'un être vivant, de l'aperception subjective qui l'enveloppe toujours déjà. La confiance que les poètes lui accordent est paradoxalement mesure des redoutables épreuves de sa perte, du recul de sa solidité au vacillement total de son repère, qui traduisent en creux la seule définition qui vaille : le sol est le ressenti d'une résistance du dehors, laquelle signe la rencontre de deux mouvements à sans cesse pondérer pour que soient renvoyées dos à dos l'épreuve d'un enlisement et celle d'un décollement tout aussi redoutable.

En filigrane à cette thématique du sol dans la poésie (son affleurement nouveau, sa valorisation à contre-ciel, son aperception subjective et la relativité de son ressenti), se découvre l'incorporation de sa notion à des perspectives proprement littéraires – comme si la résurgence de ce motif se soutenait d'un étayage métaphorique qui faisait plus fondamentalement signe vers le lien à reconnaître entre le sol et la langue. Maintes images se cristallisent en effet qui dressent, à chacune de leur déclinaison, le

1 Paul Celan, « Ajustés au vent », *Grille de parole*, Paris, Christian Bourgois (éd. bilingue, trad. par Martine Broda), coll. « Points », 1991 [1959], p. 45.

2 Paul Celan, *La Rose de personne*, *op. cit.*, p. 65.

3 Henri Michaux, « Conseil au sujet de la mer », *La nuit remue*, dans *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 434.

Corps-et-langue.indb 142 20/04/15 23:10

profil méta-poétique d'un sol conçu comme support de la langue. Écrivant *pour* les persécutés (« à leur place », dirait Deleuze), Paul Celan traduit l'alliance qu'il scelle avec eux par la forme d'un procès d'écriture qui se définit telle une marche, dont le pas à pas vient sonder et décoller la terre qu'ils sont devenus :

> La sonde du matin, recouverte d'or,
> se colle à ton
> talon qui avec eux
> prête serment, avec eux
> racle, avec eux
> écrit[1].

Écrire à même le sol, un sol apatride et nulle part localisable que dans l'espace d'une mémoire exilée, la plume-talon de Celan gratte la terre de l'allemand qui ne fut jamais pour lui – rappelons-le – une langue de sol (il a d'ailleurs toujours tenu, lors de ses déplacements, à ne parler allemand ni en Autriche ni en Allemagne). La poésie s'abreuve au sol commun de la langue et les métaphoriques s'en déploient qui adossent les mots, même virevoltants, contre la nécessité d'un fond infra-linguistique : « la terre est sous les mots comme un champ sous les mouches[2] », une toile de fond où la langue repose et d'où elle puisse s'envoler. De ce vers hugolien, qui emportait la vive admiration d'André du Bouchet, Bernard Noël prolonge l'analogie à l'endroit où le poète se doit de retenir l'envol des mots, là où « chacun s'avance dans le bourdonnement / comme un attrape-mouche[3] ». Si parler comme marcher appelle la nécessité d'un support, duquel la langue tire ses ressorts insectueux, à la fois vrombissants et aériens, la démarche poétique consiste à ne pas décoller d'« un pouce du sol[4] » (du Bouchet) et à y puiser sans relâche les nutriments de sa vigueur. C'est en sein nourricier de la parole que la terre s'illustre *Au pays de la magie*, là où l'imaginaire michaudien campe une civilisation allant passer « souterrainement son âge mûr ». La raison de sa puissance s'en explique :

> Vieil usage que de téter la terre avant de parler. Ce qu'on perd en rapidité, on le gagne en réflexion, en humilité, en un je-ne-sais-quoi à la fois grandiose et approprié[5].

Cependant que Michaux dépeint la terre comme lieu où se mature la profondeur et la *vis viva* (force vive) de toute parole, il ne perd toutefois pas de vue que le sol de la langue – à la différence de la croûte terrestre et de ses imperceptibles mouvements tectoniques – est particulièrement meuble et instable, trouvant sa comparaison idoine dans le tangage de la surface des eaux :

---

1 Paul Celan, *Renverse du souffle*, Paris, éd. du Seuil (éd. bilingue), 2003 [1967], p. 37.

2 Victor Hugo, *Les Contemplations*, Livre premier, VII, dans *Œuvres poétiques*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2005, p. 502.

3 Bernard Noël, *Extraits du corps*, *op. cit.*, p. 145.

4 André du Bouchet, *Dans la chaleur vacante*, *op. cit.*, p. 113.

5 Henri Michaux, « Au pays de la magie », *Ailleurs*, dans *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 76.

> À des centaines de vagues qui frappent sa conque, le navire répond par un ample mouvement de tangage. Sous les coups, on tend à retrouver une unité. Appuis sur eux. Sustentation. Les ondes, qui font dislocation, peuvent être aussi rayonnement.
> Le poème mille fois brisé pèse et pousse pour se constituer, pour un immense jour mémorable reconstituer, pour, à travers tout, nous reconstituer[1].

Le poème est cet effort d'une « paix dans les brisements » qui tient bon, qui maintient le cap non seulement en dépit de l'instabilité de son support, mais plus encore en vertu de la force nécessaire pour résister à la puissance morcelante de ses cahots. Faire de la « dislocation » une occasion de « rayonnement », c'est rechercher « devant l'abrupt du monde / une langue de sol[2] » (Noël) qui en épouse les aspérités, et davantage : qui puise à même ses accidents l'élan d'une tenue et la dynamique de sa constitution, pariant sur l'extension de son phénomène de corps à corps selon un effet de con-sol-idation réciproque du poème et de l'homme. Comme si la physique du pas dans la marche rejouait ses structures motrices dans la physique de la langue – là où, insiste Henri Maldiney, parler « comme on marche, ce n'est pas s'enfoncer dans la glaise de la terre ou la "hylé " de la langue, mais se mouvoir avec elles dont l'appui se reforme à l'avant à chaque pas[3] ». Si virtuel soit-il relativement au support qui emporte le marcheur, et expliquant en cela que la poésie ne le touche que par le détour de métaphores, le sol de la langue ne laisse pas d'être ce par quoi le poème rencontre sa chance, sa seule chance, unique au sein du paysage littéraire : celle de tenir debout.

2.2. *Mettre le poème debout*

La poésie n'est autre que « la station droite et l'air autour », écrit Bernard Noël, entendu que « si nous allions à quatre pattes, la prose suffirait[4] ». Que faut-il comprendre à travers cette affirmation communément partagée selon laquelle le poème a trait lié avec la verticalité ? Comme « les vertèbres dressent dans le centre du corps un besoin de verticalité[5] » (Noël), les vers poétiques auraient la présomption inouïe d'imprimer à la langue le geste spinal d'un redressement, d'une levée sur ses deux jambes du corps pesant de cette lettre, empreinte plate et sans épaisseur, qu'il est d'usage de "coucher par écrit". Avant de rejoindre un quelconque schème de spiritualisation de soi, cette poussée verticale épouse, anthropologiquement, le chemin phylogénétique de l'évolution humaine, par quoi l'acquisition du langage ne put s'obtenir qu'à la suite d'un effort de maîtrise de la bipédie – chemin que tout homme assume en raccourci au cours de son ontogenèse. Toute parole naît d'un corps qui fit l'épreuve de

1 Henri Michaux, « Au sujet de paix dans les brisements », *Paix dans les brisements*, dans *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 1001.
2 Bernard Noël, *Lettres verticales*, *op. cit.*, p. 87.
3 Henri Maldiney, *L'Art, l'éclair de l'être*, Chambéry, Comp'Act, 1993, p. 112.
4 Bernard Noël, *Le 19 octobre 1977*, Paris, Gallimard, coll. L'Imaginaire, 2006 [1979], p. 32-33.
5 Bernard Noël, *Extraits du corps*, *op. cit.*, p. 24.

Corps-et-langue.indb 144 20/04/15 23:10

son redressement. Plus fondamentalement pour notre propos, cette poussée du bas vers le haut de laquelle se réclame la poésie se tient au plus près du mouvement de genèse de la parole, en ce qu'elle suit le chemin d'articulation de la langue en nous, de ce souffle modelé degré par degré depuis la barrière du diaphragme, suivant les coudes d'inflexion placés le long du canal de la profération, du larynx à la cavité buccale, c'est-à-dire s'élevant selon un frayage composé de points de résistance à l'endroit desquels la matière du souffle appuie et se transforme jusqu'à trouver, à l'issue des deux lèvres, la forme séquentialisée d'une voix[1]. C'est au fond ce ressenti des efforts pour tenir debout comme de l'épreuve de la parole native, dans son procès corporel même, qui soutient et fonde tout l'imaginaire de l'axe ascendant.

Qu'on ne s'y trompe toutefois, le caractère immanquablement positif que les poètes attribuent à l'élan de l'élévation ne vient pas rejouer la coupure d'avec l'ancrage terrestre : ni adossé à un imaginaire aérien, ni à la traduction d'une crypto-religion, ni à la résurgence d'une transcendance masquée et pure de toute compromission avec le champ d'immanence, le besoin de verticalité ne s'articule plus à un mépris du sol. Bien au contraire : toutes les images de redressement qui se logent dans les textes sont fortement lestées, comme l'a très justement étudié Gaston Bachelard pour le compte de l'imaginaire de la Terre, par une « psychologie de la pesanteur ». Un enracinement dans le sol qui est condition et mesure de tout élan vertical. La force de l'analyse bachelardienne réside dans son refus de séparer les images de chute et de redressement, de bas et de haut, de terre et de ciel, de façon à saisir plus justement la dialectique dynamique de réciprocité qui s'y joue – car « L'antithèse est […] dynamique : le haut dynamise le bas, le bas dynamise le haut[2] ». À l'instar du corps, l'œuvre littéraire naît d'un jeu de forces dont l'axe gravitaire figure – au détour des images qui l'actualisent – la matrice tensionnelle d'une tenue qui renvoie à la première, la plus humaine aussi, épreuve physique. Plus particulièrement, la poésie moderne s'est ouverte avec le dépassement de la présumée contradiction entre l'ascension et la chute, un gauchissement auquel André du Bouchet est sensible, qu'il repère et souligne ainsi dans l'œuvre de Baudelaire : « Les deux postulations inconciliables de *Mon cœur mis à nu*, le *désir de monter*, et la *joie de descendre*, s'y manifestent l'une par l'autre. Un essor n'est pas contrarié par une chute[3] ». Un essor est même, ajoutons, possibilisé par une chute. En somme, appuie Jean-Luc Nancy, « tout se passerait entre enfouissement et envol : ni l'un ni l'autre, mais une tension entre les deux[4] ». Si toute tenue procède d'une double dynamique de traction et d'élévation et que nombre d'écrivains, de penseurs et de chercheurs en ont d'ores et déjà pointé la question, le geste que nous

1 Nous reprenons ici, à nouveau, la schématique articulatoire théorisée par Jean Clam (Cf. *Orexis*).

2 Gaston Bachelard, « La psychologie de la pesanteur », *La Terre et les rêveries de la volonté*, Paris, Corti, 2003, p. 361.

3 André du Bouchet, *L'Emportement du muet*, *op. cit.*, p. 17.

4 Jean-Luc Nancy, *Allitérations*, *op. cit.*, p. 44.

nous proposons de faire consiste à localiser le nœud de cette tension dans le rapport entretenu avec le sol. De montrer que la poésie contemporaine a su attacher la problématique pondérale au sol de l'expérience qui l'actionne et faire de ce sol même l'origine et le levier de tout redressement.

Au prix d'une répétition, rappelons que le sol n'est pas le fond d'une boîte spatiale, mais cela même qui entrave et étaye en opposant une résistance, à savoir des points d'appui par lesquels un corps se porte plus loin comme dans la marche, et plus haut comme dans l'escalade – deux modes de déplacement qu'André du Bouchet pratiquaient, au demeurant, à la manière de sa parole. L'inséparabilité des logiques de l'altitude et du sol, que Philippe Jaccottet décèle dans sa poésie, renvoie à la nécessité d'une langue qui ne peut se dresser qu'à mesure qu'elle s'enracine, intensifiant le souci de la terre, commun à la poésie contemporaine, comme ressort de tout élan. Bernard Noël écrit :

> la vie pousse de bas en haut
> elle ne s'élève pas
> elle pénètre
>
> l'élan part toujours du sol
> l'amour aussi
>
> ce qui reste dressé touche terre[1]

Corrélativement, lorsqu'il est coupé de son contact avec le sol et n'émerge pas du geste de sa poussée, tout élan vertical – qu'il s'agisse d'un corps ou d'un mot – est vain ou insensé. « En difficulté » sous l'effet de la drogue, Michaux relate l'expérience troublante d'une langue – la sienne propre en l'occurrence – qui n'adhère plus à elle-même, une langue incapable de signifier et d'allier les bouts de phrase les uns avec les autres afin qu'ils soutiennent la circulation du sens. La pensée n'assurant plus son rôle de sol des signifiances, « Les éléments restent des unités debout », ne s'appuyant plus assez pour aller les uns vers les autres, simples escarpements de langue, « mots-falaises », « unités-falaises[2] », qui échouent à convoyer le fil des idées. Ce n'est donc pas la verticalité en soi qui attire la conscience poétique, mais bien l'effort d'un redressement qui s'arrache sans rompre ni s'éloigner de son sol moteur. L'on comprend en ce sens que les schèmes verticaux qui hantent l'imagerie poétique contemporaine se dévoilent au détour de figures à la récurrence à la fois terrestre et pesante : arbre, montagne, pierres et murs. Davantage qu'un trope du vertical, l'arbre prête aux textes poétiques son tropisme d'élancement dans et par l'enracinement ; de l'« extase végétale » d'un devenir-arbre chez Bernard Noël, dont l'« absolu vertical » suppose « la traversée de la mort[3] » à l'arbre auprès duquel Michaux prend conseil (« plus réaliste un arbre / plus

1 Bernard Noël, *Les Yeux dans la couleur*, Paris, P.O.L, 2004, p. 103.

2 Henri Michaux, « En difficulté. Mais où la difficulté ? », *Les Grandes Épreuves de l'esprit*, dans *Œuvres complètes*, t. III, *op. cit.*, p. 332-333.

3 Bernard Noël, *Le lieu des signes*, *op. cit.*, p. 83.

Corps-et-langue.indb 146 20/04/15 23:10

à l'essentiel / à tenir d'abord / à s'enraciner »), arbre-tuteur « pour qui / sucer la terre et le dur gravier / c'est déjà la vie en rose[1] ». Le motif de la montagne reproduit à son tour cette exigence d'un ancrage à tout élan – « Elle est redressement », dit Michaux, et « suscite une sorte de courage élémentaire » qui active dans le corps du contemplateur la double tension d'une pesanteur infinie et d'une incroyable poussée. André du Bouchet écrit : « Il y a devant nous une montagne, / un morceau / d'air / formé par un fil[2] », comme pour trancher dans le vif de son caractère massif et n'en retenir que la tension verticale qu'elle suggère. Chez le poète de Truinas, la montagne figure aussi la langue française[3] avec laquelle il entretint, dès son retour des États-Unis et ce, tout au long de sa vie, une relation de résistance forte et motrice – une montagne vécue comme obstacle ou sol verticalisé qui se reporte parfois dans l'image du *mur* qui lui est attenante. Quant à Paul Celan, le topos de la pierre debout qui parcourt son œuvre (menhirs, colonnes ou stèles) participe d'un même effort de verticalisation qui joue de la réciprocité du paradoxe – de l'« arbre tombal » aux « cadavres dressés » – pour dire le fond d'horizontalité de tout véritable redressement.

Au-delà de l'appel du sol que traduisent les schèmes verticaux chers aux imaginaires littéraires, la poésie se ressent elle-même dans sa tâche comme acte de verticalité par lequel se fonde sa plus primordiale raison d'être. C'est *in fine* l'enjeu du poème que de tenir debout, à partir de l'horizontalité de la page où il se couche. Éclairé par l'œuvre de Leroi-Gourhan, Bernard Noël nourrit un mythe "anthropoétique" qui situe l'origine de la poésie dans le geste de sa verticalisation, de façon analogue à l'acquisition humaine de la station droite qui, en libérant la main de sa fonction locomotrice, a permis à la bouche de perdre ses prérogatives de préhension et de gagner la faculté de langage. De ce mimétisme anthropologique, le poème épouse le mouvement, et l'accuse même depuis plus d'un siècle, acculé qu'il avait été auparavant à se soumettre au « rythme mortel de la logique du temps ». Noël poursuit : « Le poète s'est donc révolté contre l'emportement linéaire de la parole, et il a transformé la verticalité de la poésie en position de résistance contre la ligne. C'est le commencement de ce que nous appelons la modernité[4] ». Conception vertébrale de la poésie moderne qui – à la manière de l'usage celanien du verbe « *stehen* » au sens fort de « résister », « tenir bon », « ne pas choir » – instille dans la langue même le paradoxe de l'être-en-vie-pour-la-mort :

---

1 Henri Michaux, *Lecture de huit lithographies de Zao Wou-Ki*, dans *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 278.

2 André du Bouchet, *Dans la chaleur vacante* [1959] suivi de *Ou le soleil*, Paris, Gallimard, 2003, p. 53.

3 André du Bouchet s'explique dans un entretien rapporté par *Le Monde* (10 juin 1983) : « Quand a paru *Dans la chaleur vacante*, on m'a demandé si j'habitais un pays de montagne. Je crois que le mot de "montagne" qui y revenait assez souvent n'était autre que la langue que je commençais à habiter et à laquelle je me heurtais ».

4 Bernard Noël, *L'espace du poème*, *op. cit.*, p. 143.

> Il n'y a pas d'affirmation qui n'appelle aussitôt sa contradiction. C'est pourquoi je suis debout jusqu'à la mort. Ce debout-là est aussi la raison d'être de la forme du poème. La verticalité de ce qui refuse de rester simplement couché dans le livre est analogue à la verticalité du vivant[1].

Les poètes s'y accordent : Michaux reconnaît que l'acte de parole est désir de (se) redresser (« Parler, n'est-ce pas vouloir mettre debout quelque chose ? N'est-ce pas vouloir *se* mettre debout[2] ? »), Celan va jusqu'à ôter au redressement sa transitivité afin de faire du *tenir debout* l'impératif catégorique de son écriture (« Tenir debout dans l'ombre / du stigmate des blessures en l'air / Tenir-debout-pour-personne-et-pour-rien[3] »), et du Bouchet mesure la justesse de son dire en fonction de la capacité des mots à tenir l'équilibre de la station droite (« …rien de moins, pour qu'une parole, si elle l'est, se découvre en place, que la levée sur ses jambes de tout un corps[4] »). Il se demande dans un entretien :

> Qu'est-ce qui pousse […] les gens à s'accrocher aux évidences acquises ? C'est qu'un poème, quand on le lit, vous oblige à tenir debout tout seul. Ce n'est pas toujours commode. Il n'empêche qu'on se sera reconnu dans ce qu'un autre a dit, mais reconnu comme pour la première fois. L'explication tombe. L'explication tombe devant un poème qu'on ne comprend pas sur le moment, mais dont l'évidence s'impose. C'est vrai de Mallarmé comme de Paul Celan. L'explication, c'est du recommencement. Le poème, c'est du commencement[5].

La poussée verticale du poème renvoie, pour le compte de la langue, à la fraîcheur splendide et incommode de cette première fois où, sans béquilles ni aide de l'entourage, il nous fallut marcher seuls sur nos deux jambes. Parler seuls, sur le fond d'une langue non apprise, tel est le risque poétique et la raison de son épreuve à laquelle le poème nous convie. La capacité d'un poème à tenir debout d'une part, et à nous mettre debout d'autre part, tient à sa cohésion d'ensemble, laquelle tire son élan d'avoir trempé ses appuis jusque dans le sol de la langue. Souverain, quoiqu'obscur et labile, ce sol infra-linguistique est le précieux levier de la propulsion poétique.

3. Pour une langue redressée : la dynamique du sol chez André du Bouchet

3.1. *Écrire « à un pouce du sol »*

Leitmotiv de l'œuvre d'André du Bouchet, le sol appartient au vocabulaire de base de sa parole en marche, aussi fondamental qu'il l'est pour soutenir ses pas et donner sens à la pesanteur. Et tant omniprésent que son apparition diffuse refuse qu'on le

1 Bernard Noël, *Extraits du corps*, *op. cit.*, p. 150.

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

3 Paul Celan, *Renverse du souffle*, *op. cit.*, p. 33.

4 André du Bouchet, *L'ajour*, *op. cit.*, p. 98.

5 André du Bouchet dans un entretien avec Dominique Grandmont retranscrit dans : *L'Étrangère* n° 16-17-18, *op. cit.*, p. 90.

considère dans l'isolement d'un lieu textuel précis, et que l'on privilégie sa question au fil d'un parcours global dans lequel les occurrences se feront écho – ouvrant ainsi une réflexion entre ce que le poème en dit et ce qu'il dit du poème, entre le sens du sol dans son écriture et le sol du sens qu'affronte tout *écrire* soucieux de redresser la langue. Le traitement littéraire que du Bouchet réserve à la problématique du sol en touche les enjeux les plus fondamentaux et nous aidera à construire le socle de la *gravité* poétique comme phénomène d'émergence du muet dont elle provient. Outrepassant la simple prise de conscience, le sol est tout d'abord sous sa plume sujet à une prise de confiance indéfectible : le ressassement de son thème y est le signe d'une parole qui s'efforce, pour se con-sol-ider, de retourner puiser ses ressources à sa terre première.

> Je regarde l'air animé comme si, avant l'horizon lisse,
> j'étais embarrassé de cette étendue que j'embrasse. Sur
> le sol à nouveau retourné, où le jour en suspens
> s'abreuve à notre pas,
> fixe, dans sa blanche indécision[1].

Si le sol étanche la soif de ses pas en relançant les enjambées de sa marche, sa fixité questionne. Son insondable étendue embarrasse – « De la terre, / je ne connais que la surface. / Je l'ai embrassée[2] ». La paronomase ici éclaire qui, d'*embarrasser* à *embrasser*, désigne l'effort d'une contraction, le geste d'une accolade serrant l'inconnu à soi, celui d'une étreinte encore indécise – à la manière du verbe employé – entre poignée de main et baiser, enveloppement avec les bras (em-bras-ser) et contact avec la bouche. Car si le poète veut s'en approcher, le foule et « accède à ce sol qui ne parvient pas à notre bouche », le sol quant à lui reste muet, se contentant immobile d'« étrein[dre] la rosée[3] » pour rendre le monde à sa fraîcheur. De la mutité du sol qui signe la prime rencontre du dehors, André du Bouchet fait une quête, convaincu que place terrestre nous y est faite et que « *nous ne quittons pas ce ciel, à un pouce du sol, où nous sommes établis*[4] ». Une quête qui se prémunit de toute velléité de désolidarisation avec la terre par une pratique forcenée de la marche et l'observation des sculptures de Giacometti, telles deux épreuves récurrentes et complémentaires qui cimentent l'idée d'un ancrage nécessaire aux racines de la vie comme de l'art :

> Giacometti partout les hommes se sont formés en filaments
> herbe
> ancrée au sol des chambres sur ses
> socles
> rivée au socle
> qui retient la chose frêle

1 André du Bouchet, « Sur le pas », *Dans le chaleur vacante*, *op. cit.*, p. 97.
2 André du Bouchet, *Ou le soleil*, dans *Dans la chaleur vacante, suivi de Ou le soleil*, *op. cit.*, p. 184.
3 *Ibid.*, p. 104.
4 *Ibid.*, p. 113.

de chavirer les pieds ne suffisent pas
la terre doit être ce socle[1]

Ce qui se révèle dans le saisissant contraste entre l'atrophie des silhouettes du sculpteur, anémiées, filiformes et fragiles, et l'hypertrophie de leurs pieds, scellés dans l'enclume de socles massifs, est la figure d'une condition humaine réduite au premier schème de son existence – l'exigence de ne pas tomber que seule l'épaisseur du sol, toute impénétrable soit-elle, soutient. À ce point vital où va se cheviller la quête poétique de du Bouchet, là où aller à la rencontre du sol pour l'étreindre, c'est partir « à la recherche du point de résistance permettant d'aller outre[2] » et de tenir – marchant – debout. Cette notion d'appui fait pivot. Elle permet au poète d'articuler *marcher, parler et écrire* comme trois modalités d'une même tenue au monde, possibilisée par sa relation avec le sol :

> (nul appui
> si sol abrupt ou papier laminé de main d'homme, qui traverse –
> mots et hommes traverse – n'était antérieur à l'ossature pressentie
> en avant de soi[3]…

Le glissement de l'expérience du corps à celle de la langue s'opère donc imperceptiblement et se traduit par une équivalence totale, non métaphorique, entre corps et mots, entée sur la littéralité du sol : « j'ai pris la terre au mot[4] » veut dire tout autant que le mot a été pris dans la terre, là où le poète découvre, à l'instar d'un slogan de mai 68 érigé en titre de l'un de ses textes (« Sous les pavés la plage »), qu'il existe « sous les mots un sol – hors de portée[5] ». Tendre vers lui à l'impossible sera l'effort d'une écriture qui n'aura eu la prétention que de trouver l'assise de quelques mots communs :

> je cherche
> le socle
> de quelques
> mots banals
> la main où ils tiennent
>
> mais le socle est immense
> leur sol
> intact[6]

Peu importe pour le moment la nature de ce socle. Contentons-nous de comprendre le chemin qui y mène ou : comment rendre la langue à son sol ? On ne peut

1 André du Bouchet, *Carnet*, *op. cit.*, p. 12.
2 André du Bouchet, *Qui n'est pas tourné vers nous*, *op. cit.*, p. 12.
3 André du Bouchet, « Image à terme », *L'Incohérence*, *op. cit.*, sans indication de page.
4 André du Bouchet, *Carnet*, *op. cit.*, p. 49.
5 André du Bouchet, *Ici en deux*, *op. cit.*, sans indication de page.
6 André du Bouchet, *Carnet*, *op. cit.*, p. 38.

Corps-et-langue_Partie 1.indd 150 27/04/15 14:15

ressentir le poids des mots, comme celui des corps, que s'ils rencontrent un sol (et non le touchent simplement, précise Husserl[1]), que s'ils sont soumis à des forces antigravitaires qui les traversent, et ce faisant les redressent. Cette dynamique est peu sensible dans le mouvement de la parole qui progresse peu ou prou de manière linéaire et horizontale ; elle recouvre en revanche toute sa vigueur dans le geste d'écriture qui accuse la dimension verticale de la parole en l'imprimant sur un support. C'est ici que se séparent, disons pragmatiquement, les destins du *dire* et de l'*écrire*, là où le second travaille à partir de la matérialité d'une surface porteuse ; écrire, c'est en effet river la langue à un socle, lui re-créer un sol par l'intermédiaire du support de la page. Et toute la difficulté, dont du Bouchet propose le surmontement, revient à donner à ce support la qualité d'un sol et non simplement celle d'une surface neutre, propice à un encrage délié de tout ancrage. Contrairement à la majorité des démarches artistiques dont le premier geste consiste à tendre une toile de fond, un "sur-sol" qu'elles façonnent pour s'y tenir et s'y déployer, la position de du Bouchet ne s'envisage qu'à même le sol brut de « la réalité rugueuse à étreindre », ses aspérités et la gravité de son épaisseur. La distinction de ces deux postures au sein des arts plastiques fut éclairée par Henri Maldiney lors d'un entretien radiophonique donné sur *France Culture* (le 5 février 2002) : la peinture occidentale depuis 1945, dit-il, serait partie du fond que composent les aplats de couleurs venant recouvrir la toile, là où la peinture chinoise s'origine au contraire dans le rien, dans le vide de son support. « Avancer en faisant confiance au support », tel est ce que peu d'artistes européens – Maldiney épargne de son assertion un peintre comme Nicolas de Staël – sont parvenus à réaliser. Car désirer un « sol qui se fait jour de tout son long[2] », c'est accepter de ne pas le recouvrir entièrement, de ne pas le saturer en se faisant soi-même support au-dessus de lui : parler, ce n'est pas combler de sa voix un vide sonore ; écrire, ce n'est pas remplir jusqu'à l'étouffer une page blanche ; marcher, ce n'est pas fouler chaque pierre. Ce vers volé *Sur un coin éclaté* veut le dire :

> … support à son tour évidé – sol… papier… ou
> la pierre… aussi la voix – comme il couvre[3]

Il s'agit par conséquent d'évider le support pour le rendre à son vide, c'est-à-dire de déchirer sa conception d'opercule étanche pour faire voir la force motrice qui le constitue – seule condition opérante pour que les mots s'y ancrent physiquement et puisent l'élan de leur redressement.

---

1 « […] en marchant, je ne touche pas le sol, mais je le rencontre, et ce faisant j'appuie sur lui de tout mon "poids" », Edmund Husserl, *La terre ne se meut pas*, Paris, éd. de Minuit, 1989, p. 53.

2 André du Bouchet, « Langue, déplacement, jour », *L'Incohérence*, *op. cit.*, sans indication de page.

3 André du Bouchet, « Sur un coin éclaté », *ibid.*

À partir de l'expérience matricielle d'un corps rivé sur terre, tout est à même dans la poésie d'André du Bouchet de figurer un sol – route, paroi, table, assiette, tête – et même l'air alentour dès que s'y fait jour la matérialité d'une résistance, toute ajourée soit-elle : « Global – air infinitif, le socle[1] ». C'est pourtant la page blanche, support de l'écriture, qui cristallise l'ensemble des virtualités spatiales du sol lorsque le poète y ménage des blancs typographiques chargés de le faire affleurer – ces plages intervallaires d'où rayonne le vide originel qui sous-tend toute parole. Mais la singularité de l'écriture dubouchettienne ne réside pas tant dans l'exposition de son support immaculé que dans le retournement qu'elle lui fait subir. Des avatars du sol qu'elle thématise à son expression directe dans la matière même du livre, tout y tend : le sol de la poésie n'est pas la langue, comme il l'est dans la majorité des pratiques littéraires, mais le muet qui l'étaye. Muet inatteignable (« au centre / se découvre le support qu'on n'atteint pas[2] »), muet comme vide semblable à l'air qui vivifie quiconque s'y confronte :

> dans la parole
> un vide — au centre de la parole, comme elle se
> déplacera, face à soi indifféremment le vide qui est aussi
> celui de l'air dont elle se veut, si elle est vivante,
> enveloppée.
> sur pareil vide il revient — respirant, à l'un comme
> à l'autre de faire fond[3].

Le muet comme sol commun du corps et de la parole sur lequel il leur faut « faire fond », là où les infra-gestes qu'ils partagent se plient, là où « Entre mes membres et ma voix, / le sol, avant le matin[4] » surgit. Compris comme interface opaque entre articulations physique et linguistique, le muet opère comme sol à l'endroit de l'inarticulé, sol duquel le corps à l'instar du papier extirpe ses gestes avant de rejoindre l'innommé dont il provient : « sous tel mot le papier volatil, de même que, se / prononçant, comme papier en sous-œuvre / le corps, matière sur-le-champ et corps innommé / de nouveau[5] ». Écrire « à un pouce du sol » n'est donc pas décrire la vie des lombrics, mais embrasser au plus près l'impénétrable compacité de sa présence, et vouloir que l'étreinte se resserre jusqu'à enraciner les mots dans ce muet sans fond qui les rend à leur prime inarticulation.

3.2. *« Support muet debout » : la surrection du sol*

Le poète, toutefois, s'intéresse moins au sol en soi qu'à la dynamique qui s'y joue et se découvre à l'évidence dans l'épreuve de la marche. « Martellement de la tête au

1 André du Bouchet, *Qui n'est pas tourné vers nous*, *op. cit.*, p. 75.
2 André du Bouchet, *Annotations sur l'espace*, *op. cit.*, p. 27.
3 André du Bouchet, *L'ajour*, *op. cit.*, p. 147.
4 André du Bouchet, *Dans la chaleur vacante*, *op. cit.*, p. 95.
5 André du Bouchet, *Annotations sur l'espace*, *op. cit.*, p. 114.

Corps-et-langue_Partie 1.indd 152 27/04/15 09:53

sol : le bleu[1] ». La succession que traduit ce vers – à savoir pas-tête-sol-ciel – épouse la chronologie de notre ressenti d'hommes en marche que le langage informe quelques pages plus loin, rétablissant son ordre phénoménologique :

> Sol, et pas, et ciel : une face ne sort pas autrement[2]

Pour qu'une réalité se fasse jour, et se *face* tout court pourrait-on dire, elle ne peut faire l'économie de la levée de tout son corps fixé à même le sol. Le ciel est en ce sens l'autre extrémité du sol, l'envers de son nom, sa face advenue au jour. Un autre vers le précise – « sol, lorsqu'on le fixe, élevant à hauteur / de face sa propre face – et jusqu'à soi sans face[3] » – comme si le *là* de l'ouverture au monde (sa *face*, dans le sens du poète) ne rencontrait son évènement qu'à remonter le long de cette poussée verticale qui, depuis le sol, l'a fait advenir. L'interchangeabilité du sol et du ciel, coutumière de la poésie de du Bouchet, repose sur cette incessante transformation – phénoménologique – de l'un en l'autre que le corps en marche actualise à chaque pas. Rien de moins surprenant dès lors à ce que la perception se découvre « aux sommets du sol[4] », que le plafond devienne un « sol ajouré[5] » et que l'altitude s'énonce comme la rencontre de ce qui, à fleur de talon, en a permis l'ascension, « au plus haut / comme atteindre – au plus haut de soi, le sol[6] ». L'étrange est ici simple remise en ordre du monde, tel qu'il s'apparaît dans l'expérience vécue d'un corps pour qui « le sol – du genou jusqu'aux dents de la tête – est là[7] », renvoyant le fil à plomb de notre poids à rebrousse-corps jusqu'à ce qu'il leste la voûte du ciel.

> … cela est écrire pour le sol. ciel[8]

L'écart, ici, ne signifie pas la séparation, mais l'espace nécessaire pour une mutation du sol en ciel où loge, très justement, la tâche de l'écriture : le ciel est la station droite du sol, « Sol // debout[9] », que la poésie doit faire poindre. C'est bel et bien de cette fonction que la page blanche d'André du Bouchet est investie, comme support pour mettre debout et même, à se rappeler l'habitude du poète à accrocher les feuillets de ses carnets aux murs, comme support debout :

> ici un support toujours comme terre à ciel rouverte, et de laquelle – à plat aussi bien que dressée, en soi la feuille de papier aura pu être, avant même qu'une main soit intervenue, déjà la fraîche représentation.

---

1 André du Bouchet, « Langue, déplacement, jour », *L'Incohérence*, *op. cit.*, sans indication de page.
2 *Ibidem.*
3 André du Bouchet, *Annotations sur l'espace*, *op. cit.*, p. 94.
4 André du Bouchet, *Dans la chaleur vacante*, *op. cit.*, p. 29.
5 André du Bouchet, *Annotations sur l'espace*, *op. cit.*, p. 50.
6 André du Bouchet, *D'un trait qui figure et défigure*, *op. cit.*, p. 21.
7 André du Bouchet, *Une tache*, Montpellier, Fata Morgana, 1988, sans indication de page.
8 André du Bouchet, *L'ajour*, *op. cit.*, p. 93.
9 André du Bouchet, *Laisses*, Montpellier, Fata Morgana, 1984, sans indication de page.

le support muet debout,
à peine envisagé, traversera – comme le visage nu[1] […]

La dynamique du sol se transpose, sans hiatus, à celle du support d'écriture dans la mesure où corps et mots y partagent un même angle d'incidence, s'y appuyant pour recevoir le jour de leur essor. Cependant, André du Bouchet va plus loin dans la compréhension du principe moteur propre à tout support : si « la compacité du sol d'un jour à l'autre transparaît[2] », ce ne sont pas tant les corps (les mots) qui s'en soulèvent, que le support (le muet) lui-même qui les traverse. Un support moins agi qu'agent de l'essor puisque, le poète y insiste en inversant les voix du procès verbal, « traversé. c'est le fond qui se traverse. c'est le fond qui traverse[3] ». Comme si, à chaque appui qui le presse, le sol (ou tout support qui le figure) entrait en situation de surrection, remontait par capillarité à contre-courant de l'instance qui le foule, et la rendait ainsi à son sens – direction du corps comme signifiance du mot. Si le sol, dans son objectité massive, est immobile, son phénomène est quant à lui mouvant, aspirant, ascendant, qui redresse les corps à mesure qu'il les traverse : du Bouchet le savait qui affirme que « Le sol fait sans cesse irruption vers nous, / sans que je m'éloigne / du jour[4] ». Ce phénomène d'émergence du support, intact portant-porteur de toute advenue du sens, suffit à comprendre pourquoi le sol, éminemment dans la poésie d'André du Bouchet, est la première ressource du dire. Comme y insiste Jean-Luc Lannoy, c'est « cette émergence du sol qui permet le rapport à l'émergence de la configuration visible[5] », qui organise la portée de son regard et construit la spatialité de notre habitat terrestre. La terre, dans son épaisseur insondable, forme le pli invisible qui, d'un ressort actionné par un corps pesant, déploie l'espace en sa florescence visible – tout comme le muet, dans sa compacité inarticulée, supporte le mot qui y appuie pour le traverser degré par degré et faire éclore, à fleur de lèvres, l'intensité d'une parole debout.

Le travail du poète s'articule dès lors en trois phases successives, aptes à créer les conditions de possibilité d'un soulèvement du muet (son sol) par quoi la langue se redressera. Il lui faut d'abord réserver une place à ce fond indéfectible afin qu'il s'incorpore à l'articulé sans s'y confondre, sans rien perdre de la « pause du terrible[6] » qu'il occasionne, sans juguler la peur qu'il soulève et qui tend à faire perdre pied au langage – « à tel travail de susciter le sol pour que, là, de lui-même / alors il puisse entrer[7] ». « Susciter […] sol […] là […] entrer » – ou *si sol la ré* – l'entrée du sol, de

1 André du Bouchet, *L'emportement du muet*, *op. cit.*, p. 61.
2 André du Bouchet, *L'ajour*, *op. cit.*, p. 12.
3 André du Bouchet, *L'emportement du muet*, *op. cit.*, p. 63.
4 André du Bouchet, *Dans la chaleur vacante*, *op. cit.*, p. 45.
5 Jean-Luc Lannoy, *Langage, perception, mouvement. Blanchot et Merleau-Ponty*, Grenoble, éd. Millon, coll. « Krisis », 2008, p. 264.
6 André du Bouchet, *Annotations sur l'espace*, *op. cit.*, p. 66.
7 *Ibid.*, p. 18.

Corps-et-langue_Partie 1.indd 154 27/04/15 09:53

cet irréductible dehors de la langue dans la langue, ne peut s'opérer volontairement en régime verbal et ne peut être sollicité qu'en mode musical, dans un mouvement d'accueil qui l'invite à affleurer. Poète et langue doivent disparaître pour qu'il apparaisse :

> la terre, comme on la rejoint,
> après s'en être détaché, il suffit pour disparaître
> de la toucher et le sol,
> à portée de main[1]

Une fois ce contact avec le sol établi, il convient ensuite de l'aider à renverser ses appuis, à passer en d'autres termes du muet comme support de la langue à la langue comme support du muet. À espérer cette volte du sol, hors des mots, hors de toute maîtrise ou préméditation, comme si le fragment de terrain foulé d'un pas, ou encré d'une parole, avait la force de faire se hisser l'illimité de la terre alentour :

> […] le support, où on l'avise, n'aura été que cillement du support illimité, ou fraction de ce que, à défaut de nom, on hésite à appeler tel – et qui, alors, en même temps que soi, renverse, sans qu'on le sache, l'appui qu'on a eu sous le pied ou les yeux ou la main[2].

Enfin, le dernier effort poétique consiste à rejoindre ce support qui se soulève, cette mutité qui croît à travers l'écorce des mots, car « la lettre des apparences porte en soi un tison qui va grandissant / jusqu'à ce que le socle rejoint / se fasse lui-même blancheur d'un incendie[3] ». Le gain de cette démarche par laquelle les mots font mouvement vers leur assise se fait jour, d'une part, dans la poursuite de la langue et de son rafraîchissement permanent, dans le sens où le sol figure ce qui permet d'avancer, dans le monde spatial comme dans le monde linguistique, à mesure qu'il avance vers nous. Il s'apparaît, d'autre part, dans l'éclaircie de la langue, là où « le point d'appui éblouit[4] » et où la lumière du mot se fait soudain à même la surrection du support muet qui l'aveugle – « lumière du mot / dès que – laissé à soi, muet, le papier reprend[5] ». Dans l'intermittence de ses apparitions, le sol du poème peut ainsi espérer procurer fraîcheur et éclaircie, dimension natale et incandescente, à l'acte de parole qu'il recueille.

La dynamique du sol à l'œuvre dans la poésie d'André du Bouchet est à l'origine de l'éveil de toute configuration sensible du réel ; à l'image du procès de la marche, de ses allers et retours incessants entre le talon et l'œil, entre l'espace tactile et l'espace visuel, entre le toucher local du sol et le découvrement perceptif de l'horizon, l'écriture ménage en elle cette disjonction passionnée entre les éclats de langue et la couche muette qui, intacte d'articulation, les sous-tend et les ressource. De même que la résistance perceptive du monde, celle qui permet son *feed-back* jusqu'à nous, émerge de la résistance engendrée originairement par le sol, la tenue d'une parole – sa

1 André du Bouchet, *Carnet*, *op. cit.*, p. 24.
2 André du Bouchet, *L'emportement du muet*, *op. cit.*, p. 74.
3 André du Bouchet, *D'un trait qui figure et défigure*, *op. cit.*, p. 28.
4 André du Bouchet, *Annotations sur l'espace*, *op. cit.*, p. 116.
5 *Ibid.*, p. 105.

Corps-et-langue_Partie 1.indd 155 27/04/15 09:53

résonance et son tact en nous – ne naissent qu'au-delà d'un certain seuil d'ancrage du mot dans le support silencieux dont il procède. Le muet, conçu comme sol de la poésie, est à ce titre la prime ressource de l'écriture ; c'est en ne décollant pas de ce sol que danseurs et poètes parviennent à le faire décoller et, avec lui, toute l'envergure du dehors, toute l'ouverture du champ spatial comme réponse du monde au redressement des corps. C'est souligner, au demeurant, que les figures chiasmatiques merleau-pontiennes se soutiennent d'un rapport au sol dont le corps emprunterait les forces de ressort pour les imprimer aux réalités du champ spatial, les animant ainsi d'une sorte de "répondant". C'est dire surtout que la poésie appelle une lecture graviceptive qui fasse droit à la sensation de son support, là où sa *dansité* face au dehors repose sur la capacité d'une écriture à prendre appui sur le muet afin que ce dernier traverse, d'une part, la positivité de la langue, et redresse, d'autre part, hommes et monde dans leur rapport de co-extension réciproque.

La renaissance du sol s'est donc déroulée en deux phases dont nous avons tenté de parcourir les enjeux. La première s'est fait jour, dès les débuts de la modernité, sous la forme d'une complicité éthique entre la danse et la poésie, toutes deux décidées à rendre au sol sa valeur positive. L'homme se rapproche de la terre ; l'artiste cherche à l'étreindre ; danseurs et poètes partagent la volonté nouvelle de travailler avec elle – cette révision totale du sol allant de pair avec un recul des hautes sphères de la transcendance et une réintégration de la dimension immanente de toute vie. Parallèlement, l'intuition grandit qui fait du sol une ressource fondamentale du mouvement de l'*écrire* comme du *danser*, et la seconde phase de sa réévaluation passe par une complicité dynamique dans le travail que danseurs et poètes exercent sur la matière même de leur support. Il incombe en effet au danseur contemporain de ressentir, d'une part, le sol comme un phénomène de résistance qui structure son corps en le redressant et, d'autre part, de devenir le véhicule d'une émergence du sol qui parcourt son corps degré par degré, de bas en haut, jusqu'à son assomption dans l'espace, là où il crée la résistance du dehors et, partant, la possibilité de sa rencontre. Selon d'analogues conduites, le poète travaille à ressentir, d'un côté, le muet comme sol sans fond de la langue contre lequel les mots appuient et auprès duquel ils s'abreuvent et, de l'autre, de faire de l'écriture le lieu d'une épiphanie de son support, le procès d'une poussée verticale par laquelle toute mutité de la parole, les traversant, finit par redresser les mots – l'affleurement du muet comme dehors de la langue offrant les points d'appui nécessaires à la poursuite d'un *dire* toujours premier. Par un relevé des indices du support que figure la page (la façon dont les mots s'y insèrent et s'y appuient, les endroits du feuillet où les mots pressent sur lui et l'enfonce, la portée – épaisseur, résonance et rayonnement – des "blancs" poétiques, de ces zones laissées intactes de toute foulée de langue) et par l'évaluation de sa dynamique (ce degré de redressement des mots que l'on mesure à la puissance d'affleurement du muet), il devient dès lors envisageable d'élaborer une lecture graviceptive de la poésie. Dans l'exercice de réarticulation auquel se prête le lecteur, ce qui affleure aux lèvres, à ciel ré-ouvert, n'est pas

Corps-et-langue.indb 156 20/04/15 23:10

tant la matière des mots que, à travers elle, l'épaisseur inassimilable du muet contre lequel il lui faut buter pour redéployer les possibilités de la langue. Là est le jeu de la gravité poétique, et le moyen d'une reconfiguration de l'espace dicible à partir de ce qui lui résiste. L'élan de ce qui est encore à dire provient du sol de ce qui doit se taire.

C. L'ouverture de l'espace

Sur la trajectoire gravitaire que nous avons empruntée, jalonnée du dialogue co-impliqué que l'homme (dansant, écrivant) entretient et avec la pesanteur et avec le sol, se sont ébauchés les traits d'une *dansité* poétique comme nouée, chaque fois, aux rudiments de notre épreuve terrestre. Désireuse de reproduire le découvrement phénoménologique du dehors, cette trajectoire a repris pas à pas la constitution de tout espace vécu comme réponse d'un corps aux forces de gravité qui l'assaillent – et le dernier pas de cet effort doit nous conduire aux abords de la question spatiale proprement dite. Vaste morceau, s'il en est, que la question de l'espace, de cette dimension qui reçut tant de définitions qu'elle semble s'y noyer, de cette réalité qui nous retient ici uniquement dans la mesure où danseurs et poètes ont su, savent et sauront nous la faire *sentir*. Non pas comprendre l'espace, qui est affaire philosophique, mais le *sentir* dans un effet de présence étonnamment tangible. « Outre le mouvement des corps dans l'espace, il existe le mouvement de l'espace dans les corps[1] » – L'intuition de Laban sera le point de départ de notre appréhension du phénomène spatial en ce qu'elle présuppose l'étayage de ce dernier sur un ressenti du corps interne. C'est au fond la relation que nous entretenons avec la pesanteur et le sol qui crée dans notre corps des tensions de résistance comprises comme formant de notre schéma postural et de sa spatialité interne, laquelle étend ses structures à celle du dehors. Car, explique Jean Clam, tout sentir est induit par un mouvement articulatoire : « il y a *articulation de l'espace* qui est *faite d'un déploiement processif de l'espace dans le corps* s'effectuant *comme déploiement du corps lui-même pour gagner sa stance*[2] ». La spatialité suinte, pourrait-on dire, de l'effort d'un corps pour tenir sur terre.

Retenons pour notre propos que l'espace est une élaboration permanente, un phénomène de résonance des réponses posturales que notre corps oppose aux forces gravitaires, et que – d'ordinaire – son ressenti nous échappe, ne laissant aucune trace, n'offrant aucune prise substantielle à son appréhension et expliquant en cela notre propension à faire de l'espace une réalité purement extérieure, stable et indépendante de notre allant en lui. Or, parce qu'il branche attentivement son "sens" vestibulaire sur les aléas de son entour et l'aiguise en vue d'en sentir le sentir même, le travail du corps dansant commence là où la résonance du phénomène spatial semble avoir, pour

1 Rudolf Laban, *Espace dynamique*, trad. E. Schwarz-Rémy, Bruxelles, éd. Contredanse, Nouvelles de danse, 2003, p. 241.

2 Jean Clam, *Orexis*, *op. cit.*, p. 354.

la plupart des vivants, perdu de sa stridence. Assuré de son pouvoir, le geste du danseur fonde l'espace qu'il traverse. Il ne cherche pas à composer des formes avec son corps, mais à en moduler les tensions internes pour mettre en charge le champ qu'il ouvre, c'est-à-dire, en l'articulant en lui, à sentir – à même leur co-mouvance – l'espace. « Le plaisir premier de danser, écrit encore Laban, est ce contact avec l'espace pur et simple ». Tout le reste du travail, pour le corps dansant, consiste à ouvrir cet espace, à élargir son empan, à étendre son enveloppement, à étirer sa profondeur – pour tout dire, à intensifier son *sentir* et sa présence vibratoire jusqu'à la rendre tangible. L'hypothèse mise ici à l'épreuve veut soutenir qu'un poème, à la façon d'une danse, nous fait advenir à un espace élargi et qu'il se fait, à l'instar de la corporéité dansante, caisse de résonance du déploiement spatial. Car le poète écrit pour (se) créer un espace, et plus encore pour l'espacifier. Le langage qu'il travaille à même son sol suit la schématique d'émergence de toute chose qui prend corps, se dresse et, ce faisant, porte au jour l'espace de sa florescence. Comme nous l'avons vu, son articulation est bruissante d'infra-gestes posturaux qui organisent dans le corps interne, par un frayage antigravitaire, la levée d'un dire, si bien que ce qui s'inscrit sur la page n'est que la signature de ce dépli. Parce qu'elle ne jugule ni les tensions de sa genèse, ni l'effort de son redressement, la parole poétique est ainsi à même de rayonner son espace pour qui la réarticule en lui – lui conférant la qualité volumineuse propice à l'avènement d'une rencontre-fusion qui dé-limite les spatialités co-imbriquées de soi et du monde. L'étude que nous réservons à l'espace doit révéler les cheminements empruntés par le poème, sur les pas engagés par la danse, pour le mener jusqu'à sa pleine ouverture.

1. Danser pour perdre la face

1.1. *Du lieu-cadre au champ spatial : le geste d'ouverture*

La question de l'espace, éminente en danse, entra dans une phase critique avec l'avènement de la modernité. Qu'il s'agisse de la capture de Loïe Fuller en lys métamorphosée dans les allées d'un jardin, des improvisations d'Isadora Duncan dans divers cadres naturels, ou encore de l'habitude acquise par les danseurs de Laban à évoluer sur les pentes de Monte Verità, le nouveau corps dansant décide de sortir, rejetant le cadre imposé par le théâtre et attirant à lui un espace sans bord qui n'enserre plus ses mouvements dans des dimensions institutionnelles standard. Au-delà du retour à la nature qu'il signifie également, ce geste inaugure plus fondamentalement une crise de l'espace par quoi les pionniers de la danse moderne expriment l'ampleur d'un malentendu, et la méprise qui affecte la considération de leur art. Car le lieu scénique traditionnel du théâtre n'a jamais fait que redoubler la tendance irrépressible de notre représentation spatiale à verser dans la dualité, scindant au premier regard le dehors du dedans. Il relève d'une architecture, et de tout un impensé culturel, qui recouvre l'espace d'un filtre intériorisé depuis l'origine du théâtre dans notre propre espace mental ; nous dotons inconsciemment le plateau d'un centre, d'un fond, d'une avant-scène, d'un côté cour et d'un côté jardin, comme si la boîte noire théâtrale,

Corps-et-langue.indb 158 20/04/15 23:10

et ce avant même qu'un corps ne s'y produise, était la projection de notre propre boîte mentale de vision. Or, avides de sortir de la représentation qui doublait leurs gestes d'un ailleurs métaphorique, certains danseurs comprennent que leur combat doit se soutenir parallèlement d'une désaliénation de l'espace, soit par une sortie physique, simple et efficace, de l'antre théâtral et le repli dans des lieux ouverts, soit par une contestation de l'intérieur qui refuse la miniaturisation du monde que représente l'espace scénique et le confinement de son art à une boîte pré-construite qui l'engonce comme le cadre d'un tableau. Dans ses mémoires, Martha Graham fait de cette révision de l'espace l'occasion d'une pomme de discorde avec son homologue américaine Doris Humphrey :

> Le livre de Doris, *The Art of Making Dances* connut un grand succès et j'en fus contente pour elle, bien qu'un peu déconcertée par certaines de ses idées. Je fus particulièrement sidérée par un chapitre intitulé : "le Centre de la scène." Pour Doris, il s'agissait d'un lieu géographique au milieu des choses. Quand je vis cela, je pensai : "Mais le centre de la scène, c'est l'endroit où je me trouve[1]".

L'inflexion est précieuse qui, en dépit des pointes narcissiques de sa formule, renverse les perspectives d'approche et entend rétablir le corps comme pivot de l'espace – un corps qui n'occupe plus une *position* dans l'espace, mais se préoccupe de sa *situation* avec lui – selon un mouvement qui rejoint tout le travail accompli par la phénoménologie depuis le début du XX^e^ siècle. Erwin Straus rappelait dès 1935 que « Je suis au centre, et chacun de nous se trouve de la même manière au point central de son monde, du paysage qui s'ouvre devant lui[2] ». Les repères de l'espace scénique se fissurent une première fois, et verront s'élargir leur brèche dans les années 1960, quand une nouvelle génération de danseurs américains, jugés peu orthodoxes, se voient refuser l'accès aux salles de spectacle et trouvent refuge dans des gymnases dont la configuration oblige les spectateurs à se disposer en cercle tout autour des performances. Le face-à-face disparaît soudain et, avec lui, une certaine conception du mouvement : Steve Paxton se rappelle que ce changement de cadre allait de pair avec un abandon de la théâtralité de la danse et qu'il n'y avait plus, par conséquent, d'angle de vue privilégié pour observer un mouvement[3]. En cherchant, à chaque génération d'avant-garde, à échapper à la vision frontale perspectiviste du théâtre traditionnel, les danseurs modernes n'avaient pas seulement joué à déplacer les codes : ils avaient promu un espace *excorporé*, à savoir un espace compris comme émanation du corps et phénomène de résonance de son mouvement.

Ainsi, deux tâches destinales ont été accomplies par la danse au cours du siècle passé : d'un côté, perdre la face pour en découdre avec la frontalité de la situation spectaculaire et, de l'autre, exhausser l'espace comme l'on exauce un vœu qui a pris tous

1 Martha Graham, *Mémoire de la danse*, Paris, Actes Sud, 1992, p. 63-64.
2 Erwin Straus, *Du sens des sens*, *op. cit.*, p. 202.
3 Steve Paxton, *Material for the spine*, *op. cit.*

les atours de l'impossible. Cet espace qu'on ne sent plus dès la Belle Époque, réduit à peau de chagrin par une attention excessive portée nouvellement au temps, à son accélération effrénée produite par les nouveaux modes de vie de la civilisation industrielle. Dans nos mémoires les plus enfouies, déplore Laban, « le savoir sur la nature de l'espace (le savoir instinctif) sommeille encore, mais nous l'avons perdu ou tout au moins affaibli en cultivant exagérément la notion de temps (savoir causal)[1] ». Or, dans tous les sens du terme, il va revenir au danseur de *prendre l'espace*, de reconquérir son épaisseur tridimensionnelle comme de redéployer son savoir atrophié. Prière récurrente de tout pédagogue de danse, « *Prenez l'espace* » est invitation à embrasser gestuellement la matière du champ spatial pour l'articuler rythmiquement en soi, en faire retentir au plus loin les effets de résonance, et s'y perdre. Plus généralement toutefois, *prendre l'espace* signifie pour un corps opérer la conversion du lieu-cadre en espace-milieu, quitter l'espace conceptuel pour entrer de plain pied dans l'espace vécu, délaisser l'espace objectif pour le champ spatial, et la géographie pour le paysage qui lui est incommensurable, là où précisément le *sentir* supplante le *percevoir*. Cette transition n'est pas affaire de degrés, mais de saut qualitatif jusqu'en cette couche originaire de la présence au monde où corps comme espace, irréductibles à présent à toute objectivation, cessent de négocier leurs positions l'un par rapport à l'autre. Car, écrit Erwin Straus, « L'espace du monde de la sensation est plutôt à celui du monde de la perception comme le paysage est à la géographie[2] » – un espace qui s'ouvre à même la motricité de celui qui le traverse et s'en induit d'une forme mouvante en redéploiement permanent de ses horizons. À propos du danseur, le philosophe poursuit : « Son mouvement est une mouvance non dirigée en résonance avec le mouvement propre de l'espace par lequel elle est induite pathiquement[3] ». Comme si le corps dansant s'espacifiait à mesure que l'espace entrait dans la danse, selon une co-pénétration de l'un dans l'autre qui fit écrire à Blaise Cendrars :

> Le paysage ne m'intéresse plus
> Mais la danse du paysage
> Danse-paysage
> Paritatitata
> Je tout-tourne[4]

De l'éclairante distinction phénoménologique entre la géographie et le paysage, il convient de retenir, pour la compréhension de la danse, le phénomène de co-mouvance que le second implique entre le corps et l'espace, et au sein duquel toute variation du champ spatial est en dépendance avec une transformation de soi.

---

1 Rudolf Laban, *Espace dynamique*, *op. cit.*, p. 237.

2 Erwin Straus, *Du sens des sens*, *op. cit.*, p. 376.

3 Erwin Straus, *Die Formen des Räumlichen*, p. 176, cité dans : Henri Maldiney, *Regard Parole Espace*, *op. cit.*, p. 139.

4 Blaise Cendrars, « Ma danse », *Dix-neuf poèmes élastiques*, dans *Du monde entier, poésie complètes 1912-1924*, Paris, Gallimard, 1967, p. 81.

Corps-et-langue.indb 160 20/04/15 23:10

L'on comprend *in fine* que, pour la corporéité dansante, *prendre l'espace* s'énonce plus finement encore comme un effort pour *prendre conscience de l'espace* comme d'un milieu mouvant-émouvant, comme d'une matière malléable, élastique et dynamique, dont on palpe la densité plutôt qu'on en mesure les proportions métriques. « Le moment est venu de prendre conscience de la nature fluide de l'espace[1] », écrit Laban, exaspéré par l'aplatissement objectif qui rive d'ordinaire ce dernier à des étalons de géomètres. Or, souligne Merleau-Ponty, « ce n'est jamais notre corps objectif que nous mouvons, mais notre corps phénoménal[2] », le seul encore capable d'entrer en espace, comme l'on se glisse dans des eaux profondes, pour faire corps avec lui. Les récits de danseurs sont éloquents à ce titre qui, comme Mary Wigman, rapportent de leur expérience la sensation d'une fusion avec l'espace et d'une perte des limites entre le dedans et le dehors :

> Ce n'est pas l'espace tangible limité et limitant de la réalité concrète, mais l'espace imaginaire, irrationnel, de dimension dansée, cet espace qui paraît effacer les frontières de la corporéité et peut transformer le geste coulé en une image d'un apparent infini, se perdant dans une complète identité comme des rayons, des ruisseaux, comme le souffle même. Hauteur et profondeur, largeur, devant, derrière, de côté, l'horizontale et la diagonale ne sont pas pour le danseur des termes techniques ou des notions théoriques. Il les ressent dans son propre corps, et ils deviennent son propre vécu, car à travers tout cela, il célèbre son union avec l'espace[3].

Parler de ce ressenti de l'espace est une tâche quasi-impossible en ce qu'il touche l'être au plein cœur de sa dimension infra-verbale, dans cette épreuve pathique du *sentir* qui ne connaît mot et que seul le langage poétique serait à même d'éveiller. « *Vous êtes immobiles, les yeux fermés : imaginez-vous en train de danser* » – en activant les seuls mouvementements internes d'une danse virtuelle, cet exercice proposé par Lisa Nelson a l'heur de révéler à celui qui s'y prête et le caractère indescriptible du mouvement dansé (impossible à faire tenir dans une image ou dans le cadre d'un langage articulé) et la tonalité spatiale qu'il éveille, à savoir la kinesthésique d'un corps-fondu-dans-l'espace qui se co-perçoit avec lui en termes de matière et de densité :

> Si je vous demande comment vous vous imaginez en train de bouger, par exemple, que se passe-t-il ? Est-ce que vous visualisez une image ou est-ce que vous ressentez le mouvement dans vos articulations ? Moi, « j'entends » le mouvement. Lorsque je m'imagine en train de bouger ou de danser, souvent je ne me visualise pas comme une image dans l'espace, mais comme un changement de densité, comme si l'espace était plein de matière et de densité dont je percevais les variations[4].

---

1 Rudolf Laban, *Espace dynamique*, *op. cit.*, p. 236.

2 Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, p. 136.

3 Mary Wigman, *Le langage de la danse*, trad. J. Robinson, Paris, Éditions Papiers, 1986, p. 162.

4 Lisa Nelson, « La sensation est l'image », dans *Contact Improvisation*, « Nouvelles de danse », n° 38/39, *op. cit.*, p. 153.

L'espace *avec* lequel se meut le corps dansant est informe, élastiquement informe, incroyablement modelable. Inassimilable à ce que nous appelons communément l'"espace", parce qu'il l'ouvre sur tous ses bords et que ce geste d'ouverture le déplie à l'infini sans jamais chercher à s'en saisir. Jean-Luc Lannoy explique qu'« À la différence du geste d'indication ou du geste de prise, le geste d'ouverture déjoue en effet toute frontalité […]. Par cette obliquité, l'espace d'accueil que dessine le geste d'ouverture, et qui est aussi un espace de libre quant-à-soi, demeure pour une part en échappement[1] ». N'étant attaché à aucun but utilitaire, le geste dansé se soumet ainsi à un processus de densification en raison de l'attention que le corps-conscience porte à son déploiement même, à cet instant du sentir de son sentir où il crée une béance, un espacement – où il fait espace. Danser est ouvrir le champ spatial pour lui donner matière.

1.2. *Aperception de l'espace sphérique : ouvrir les angles morts*

En dansant, le corps peut donc accéder à un autre espace, mouvant-émouvant, que Rudolf Laban et Mary Wigman ressentent en termes de fluidité, Lisa Nelson en termes de densité, et qui rejoint les qualités du paysage énoncées dans la pensée straussienne comme relevant de l'expérience du *sentir*. Cette sensibilité vive au milieu devient impraticable dès lors que le corps s'extrait de cette relation primaire au monde et réintègre sa position de face-à-face avec lui, les choses s'éloignant dans la perspective qui les thématise à distance, le réel recouvrant la forme convexe et stable qui en autorise la prise, et l'espace émergeant derechef d'une construction intellectuelle qui, tournée vers l'action, l'organise en plans, en surfaces et en lignes – c'est-à-dire en dessins topographiques utiles à la recherche de ses besoins et à l'inscription de ses projets. Cette réduction est pourtant nécessaire à la poursuite de nos activités car, souligne Bernard Noël, « La vie a besoin d'un espace intelligible : nous l'avons installée peu à peu dans un espace intelligent, qui élimine les menaces mais réduit les surprises ». Le poète poursuit :

> Plus le monde est bien ordonné, plus il est plat – dans tous les sens du terme. On peut apercevoir dans l'extraordinaire vitalité de la danse contemporaine un mouvement de révolte contre la platitude et la normalisation qui en découle.
> La danse classique exalte la ligne et provoque le même plaisir de l'intelligence que l'arabesque en peinture ; le corps du danseur classique s'étire dans son élan et s'y épure jusqu'à se délester de son poids de chair.
> La danse contemporaine impose au contraire un volume charnel qui, par sa nécessité, restitue à l'espace sa propre qualité volumineuse. Le corps a besoin de cette masse spatiale pour la travailler, la modeler, l'orienter dans le sens de ses gestes et de ses positions[2].

1 Jean-Luc Lannoy, *Langage, perception, mouvement*, *op. cit.*, p. 290.

2 Bernard Noël, « Le plaisir du visuel », dans *Claude Bricage, Maguy Marin, photographies d'une chorégraphie. May B*, *op. cit.*, p. 52.

Plusieurs remarques s'imposent : tout d'abord, il ne suffit pas en effet de danser pour que l'espace intelligible s'involue comme mécaniquement en espace-paysage. Car la conversion spatiale n'est pas tant le fait d'un certain geste du corps, tout abstrait et délié d'un but utilitaire fût-il, que de la pensée motrice qui l'étaye ; les partis pris du ballet ayant placé le corps sous la tutelle de la représentation et du prisme perspectiviste que cette dernière engage, le danseur classique ne peut qu'exacerber les lignes-forces (arêtes, plans et points de fuite) qui sous-tendent la construction conceptuelle de l'espace, en aucun cas l'affecter de dimensions étrangères à – dit Noël – notre « architecture mentale ». En revanche, parce qu'elle ne pose pas les corps dans un espace déjà là mais cherche en eux-mêmes les forces d'enfantement d'une spatialité toujours singulière, la danse contemporaine rend praticables les voies d'accès à un espace charnel, corporellement vécu. Aussi, Noël ne s'y trompe, elle confère à l'espace une « qualité volumineuse » qui refuse son aplatissement en surfaces puisqu'il s'indexe sur la masse ressentie des corps dont il ressort, et non sur leur image à deux dimensions. Si l'on comprend que le devenir-volumineux de l'espace est fonction de la propre massification du corps, comment le danseur travaille-t-il à cette ouverture du champ spatial ?

Marchez dans l'espace tout en donnant une totale liberté de mouvement à vos bras. Sans les fixer du regard, prenez conscience des moments où ils entrent dans votre champ de vision, où ils en sortent. Tentez de définir le cadre de votre perception : pouvez-vous en élargir les limites ?

Le danseur improvisateur, parce qu'il ne sait par avance et par définition ce qui va se produire, travaille sa disponibilité à l'instant en développant son champ esthésique, c'est-à-dire en ouvrant au maximum ses possibilités perceptives afin de pouvoir répondre de l'imprévu. Un premier éveil de la vision consiste à sentir la différence entre le regard *focal* ou *dirigé* qui vise une cible et le regard *périphérique* qui ne concentre ses traits sur aucun objet précis de l'espace, mais cherche à tous les embrasser, à les envisager plutôt qu'à les dévisager. Là où le premier appelle une *intention* reposant sur un désir de connaissance qui nomme et situe, le second est pure *attention* qui refuse toute capture pour privilégier l'ouverture à ce qui nous environne. Le regard périphérique est un outil indispensable dès que l'improvisation compte plus d'un danseur, tel que dans le dispositif du "vol des oiseaux", mis en place par Odile Duboc, où la synchronicité du mouvement choral dépend de ce regard ouvert à 180 degrés, comme il l'est plus largement dans toute pratique de composition instantanée. L'effort est à chaque fois le même : il s'agit, en repoussant, un degré plus loin, ses limites perceptives, de rendre le corps voyant sur tous ses bords afin d'en approcher la figure sphérique, celle d'un volume qui serait branché en tout point sur l'alentour spatial. Or, force est de constater que, sur le chemin de cette quête impossible, l'usage du canal visuel n'est qu'à demi-pertinente dans la mesure où l'angle de vue, même ouvert à son optimum, n'offrira jamais qu'une demi-portion d'espace. L'espace du dos, immanquablement, se dérobe et les contorsions de la tête n'y font rien. Tout regard est restauration d'une face visible et d'un "arrière" à jamais échappé.

Imaginez qu'un œil est dans votre dos, fiché entre les deux omoplates, et développez une danse à partir de cette sensation.

L'angle mort de la perception visuelle va être pris en charge par une aperception de peau, d'ordre kinesthésique, capable d'inclure la zone de l'arrière au ressenti global de l'espace. Parce qu'elle ne se résorbe pas en une image mais se réfère à une expérience réelle, la capacité de *voir avec son dos* exige un travail patient et subtil que partagent des traditions diverses – du théâtre Nô au *Contact Improvisation* – et qui fait l'objet de la recherche approfondie que Steve Paxton développe dans *Material for the Spine*. Instigateur du *CI* dans les années 70, Paxton s'est éloigné de sa pratique pour en explorer les rudiments et tenter, plus précisément, « d'amener l'imagination vers les parties invisibles du corps (dos, ischions, bassin) », ces parties les plus ignorées car mises à l'écart de cet espace de l'avant, visuellement accessible, qui projette et affirme. L'effort, en cette zone aveugle, revient à y attirer la conscience afin qu'elle y trouve les chemins pour se relier non visuellement mais kinesthésiquement à l'action, et qu'elle dote le corps, ce faisant, de son épaisseur de masse, d'un volume intérieur et par là même d'une perception globale de l'espace. Regard périphérique et, plus encore, perception haptique qui vient au secours de la limitation structurelle de la vision d'angle, sont les deux outils dont use le danseur pour sentir les invitations de l'espace qui l'entoure. Ce travail d'élargissement du champ esthésique et de dé-limitation, c'est-à-dire d'ouverture de l'espace par une sphérisation de la perception, semble rencontrer le fantasme que Jean Clam énonce comme un impossible structurel : « *un vivant qui voudrait totaliser ses potentiels esthésiques devrait devenir sphérique sur tous ses bords*[1] ». Or, démontre le philosophe, les sens perceptifs se structurent à partir d'un corps qui est significativement différent d'une boule et n'ont d'existence qu'en raison même de cette limitation structurelle de leur champ d'action : « la perception ne fonctionne que sur le *fondement d'une tache noire* toujours sise "dans le dos" du sens considéré[2] ». Il est toutefois un point d'articulation de cette théorie par lequel le corps dansant, en certaines circonstances, serait à même d'incarner le fantasme du corps sphérique. Clam parvient en effet à la conclusion que la restriction des angles perceptifs est provoquée par la rencontre du corps d'autrui et les situations spéculaires que cette dernière occasionne – « L'altérité est une *déhiscence centrale de l'organisation sentiente* d'un vivant : elle déchire ses bords les plus "ronds" et lui donne ses limitations structurelles[3] ». Il nous faut avancer l'hypothèse selon laquelle la danse se situerait dans un plan d'expérience infantile qui précèderait la rencontre spéculaire d'autrui et, par là même, la construction des limitations du champ perceptif. La pratique du *CI* l'atteste et l'emblématise : dans un duo, les danseurs ne se rencontrent pas comme deux individus, mais forment à partir du centre gravitaire qu'ils partagent une sorte

1 Jean Clam, *Orexis*, *op. cit.*, p. 203.
2 *Ibid.*, p. 209.
3 *Ibid.*, p. 222.

de proto-corps presque indifférencié qui vient s'englober dans une sphère où toutes les orientations se valent. Comme si, au lieu de réduire leurs potentiels esthésiques, ils venaient à compenser mutuellement leurs limitations d'angle, et finissaient par recouvrer l'in-fini d'un corps nouveau-né. Comme si le contact de l'autre ne conduisait pas à la désphérisation escomptée du corps, mais au contraire venait accroître la rondeur de ses bords. Comme si le corps du *contacter* devenait sphérique par régression.

En ouvrant les angles morts de sa perception, le danseur découvre ainsi, dans un même mouvement, et la configuration sphérique de son corps et celle, similaire, de l'espace. D'un cristal aux multiples facettes à une boule aux tangences infinies, de la modélisation labanienne de la danse en « une sorte de cristallographie dynamique du mouvement humain[1] » aux images intuitives des *contacters* pour lesquels, souligne Martin Keogh, « l'aperception sphérique de la gravité et de l'espace est une petite image qui fait une grande différence[2] », l'intention est la même : il s'agit de faire entendre que pour restituer à l'espace sa qualité volumineuse et assurer son rayonnement jusqu'en le corps du spectateur (s'il en est un), le danseur doit perdre *la* face. Il doit user de sa "sphéri-perception" acquise pour travailler la multidirectionnalité de ses mouvements. Il doit échapper à la seule verticalité et mettre l'espace en charge de toutes ses directions potentielles, là où, poursuit Keogh, la sphérisation de la perception « offre un support qui [l'] aide à rester organisé quand [il] perd l'équilibre ». Contrairement à la marche qui développe un imaginaire fait de déplacements linéaires, de lignes et de courbes rabattues sur un plan, la danse gonfle l'espace et le fait lever en une matière chargée de toute une virtualité de mouvements tridimensionnels, matière dense et hautement malléable que le danseur modèle, presse, pousse, fend, râcle, tend, fend, distend, déplie et redéploie comme l'on sculpte une boule de glaise qui ne durcirait pas.

2. Écrire pour espacifier

2.1. *Interstices et interlettres : une énergétique de l'espacement*

Quand la génération des poètes qui sous-tendent notre étude commença à écrire, nuance faite de Michaux qui avait pris quelque avance, la conception de l'espace vacillait. Arts et philosophie se prêtaient main forte pour l'extirper de l'ornière objectiviste où elle se reposait, réduite à une caisse de rangement du monde, à un en-soi chosal, ou à une forme *a priori* de la sensibilité (Kant). La poésie rallie la cause de l'espace et participe à l'effort de sa réhabilitation. Le premier geste est de résistance : Noël comme Michaux fustigent, à maintes occasions, l'inertie de nos représentations de l'espace, encore en prise à des habitus culturels tant parfaitement assimilés qu'ils ne se présentent plus comme des filtres posés sur le réel, mais comme le réel lui-même. La question de la perspective, aujourd'hui encore naturalisée comme allant de soi, est

1 Rudolf Laban, *Espace dynamique*, *op. cit.*, p. 183.

2 Martin Keogh, *The art of waiting, essays on contact improvisation*, s.l., s.d., p. 23 [nous traduisons].

emblématique de cette construction du regard que Noël veut faire entendre et que partage Michaux lorsqu'il entonne son « Combat contre l'espace » et vitupère contre la perspective italienne – ce « lieu des contraintes, véritable pénitencier, inventé par un pion, hélas géomètre[1] ». Nul espace n'existe en dehors d'un corps et du regard qu'il lui prête. Ce changement de conception se cimente dans les années d'après-guerre comme la pierre de touche d'un nouvel "air" du temps et d'affinités électives. Dès les années 1950, du Bouchet côtoie Merleau-Ponty, Tal Coat, Henri Maldiney, André Masson, ou encore Georges Duthuis – toute une nébuleuse d'intellectuels et d'artistes qui font œuvre pour faire comprendre ou sentir le basculement de l'espace-limite (de ce lieu-cadre conçu dans sa splendide extériorité) en espace-milieu. Les influences sont doubles et se fortifient mutuellement : en philosophie, l'on passe d'une conception aprioriste et objectivante à une phénoménologie de l'espace et, parallèlement en peinture, de la composition cadrée à la composition flottante. L'admiration que du Bouchet nourrit à l'endroit de l'œuvre de Tal Coat repose d'ailleurs en grande partie sur la volte spatiale qui s'y opère, car, explique-t-il, « Au lieu de signifier le temps, l'espace en les casant dans une boîte scénique, il nous a donné accès aux sensations qui nous permettent de les concevoir[2] ».

La poésie ne put qu'être sensible aux débats qui animaient son époque et quittaient les catégories abstraites de l'entendement pour reconsidérer l'espace comme un phénomène physique ancré dans les sensations mêmes du corps. Non que les poètes découvrent soudainement une nouvelle dimension qui leur eût échappé – un véritable poème ne put jamais s'écrire dans un pénitencier et sous la pression de règles géométriques – mais cette révision de l'espace les révélait à eux-mêmes et confortait leurs intuitions. La poésie ne s'inscrit pas dans un espace neutre et préexistant, elle ne le remplit pas de ses mots, elle n'est pas chose croissante dans une boîte. Elle sait en revanche, avec Bernard Noël, que « l'espace […] n'est pas un engrenage, mais un champ organique[3] », et qu'il entretient avec le corps un rapport de co-substantialité qui ne cesse d'ouvrir et de négocier leurs limites réciproques :

> Je crois que l'espace déborde comme le corps déborde tout le temps. Il y a une phrase d'Olivier Debré qui dit que notre espace va jusqu'où va sa perception. […] La limite de notre corps, c'est la limite de nos yeux. De la portée de nos yeux[4].

Il ne s'agit plus tant de se prononcer sur la présumée essence de l'espace que de comprendre comment un corps y accède et, plus précisément, comment une simple modification de sa perception sensible suffit à bouleverser l'ensemble des coordonnées spatiales. À partir du test de Rorschach dont use Henri Maldiney pour éclairer les

1 Henri Michaux, « Combat contre l'espace », *Passages*, dans *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 311.

2 André du Bouchet, « Tal Coat », dans *L'Étrangère* n° 16-17-18, *op. cit.*, p. 437.

3 Bernard Noël, *La Chute des temps*, *op. cit.*, p. 13.

4 Bernard Noël, *L'espace du poème*, *op. cit.*, p. 28.

Corps-et-langue.indb 166 20/04/15 23:10

"blancs" d'André du Bouchet, sont exposés deux regards comme inversés de l'accès au monde : l'un perçoit des *objets* sertis dans un espace-boîte, tandis que l'autre ne distingue que des *espaces* s'ouvrant mutuellement. D'un côté, « nous prenons position en face, à distance d'attaque et de défense », et de l'autre, « nous ne sommes pas devant, nous sommes dedans. L'opposition sujet-objet n'a pas lieu[1] ». Et il va sans dire que – l'Ouvert rilkéen l'ayant réaffirmé pour tout le XX^e^ siècle – la poésie verse originairement dans le second cas de figure, en ce qu'elle désire se lover dans la courbure de l'espace et recherche le seuil où « la convexité du corps / touche à celle du ciel[2] » (Noël) jusqu'à ce qu'ils s'englobent l'un et l'autre et se retournent dans une même concavité. Là où se produit, à de rares occasions, un phénomène de fusion du corps et du dehors d'où puisse éclater une sorte d'orgasme spatial, tel que le rapporte du Bouchet dans ses carnets : « je fonds dans l'espace / je déborde avec un cri dans le corps démesuré / de l'espace dissous / je fais l'amour avec ce cirque limpide / je me désagrège[3] ».

À ce degré de l'expérience poétique, qui n'est pas sans rappeler les récits des grands mystiques, l'homme entre en contact avec de pures intensités, des changements de poids, des impressions de densité, des variations de vitesse – tout un espace involué en « *spatium* intensif » dirait Deleuze, duquel toute image se dérobe, désormais sans tain et incapable de se solidifier. Il semblerait par conséquent que l'espace auquel tend la poésie, lorsqu'elle s'écrit et se vit, ne s'aborde pas en termes de visibilité, mais en termes d'énergétique et de ressenti, comme modulation gravitaire de notre relation au dehors. Et que, si un poème n'a ni la prétention de décrire l'espace, ni celle de le comprendre, il nourrit en revanche l'espoir (*spes* est la racine latine qui enfante à la fois l'"espoir" et l'"espace") de le faire advenir à même le langage. Une ambition dont du Bouchet rencontre l'accomplissement dans l'œuvre picturale de Tal Coat, à même le geste de son trait, opérateur d'espace, qui parvient à faire le « vide puis volume, et volume en cours, au volume global éclairant » :

ce qui s'ouvre, passé le seuil
qu'aura inscrit un trait – lui-même franchi, aussitôt avisé –
c'est à soi
l'espace sans recto ni verso.
volume d'air. volume, subitement[4].

La peinture est modèle pour le poète dès lors qu'elle brise la frontalité de sa surface visible et qu'elle détourne « à côté, la face[5] » pour ouvrir un espace à la qualité volumineuse, « sans recto ni verso », englobant. Ce geste, l'écriture de du Bouchet le figure par un interstice, un écartement des mots, un morceau d'air glissé dans la

1 Henri Maldiney, *Art et existence, op. cit.*, p. 215.
2 Bernard Noël, *La Peau et les Mots*, *op. cit.*, p. 12.
3 André du Bouchet, *Une lampe dans la lumière aride*, *op. cit.*, p. 79.
4 André du Bouchet, *L'emportement du muet*, *op. cit.*, p. 59-60.
5 André du Bouchet, *Une tache*, *op. cit.*, sans indication de page.

Corps-et-langue_Partie 1.indd 167 27/04/15 09:53

matière compacte de la langue. « J'interlettre[1] », ajoute-t-il encore pour étendre la fission de la langue à l'intérieur même des mots et injecter de l'air jusqu'entre leurs éléments les plus asignifiants. Prenons garde ici à ne pas nous fourvoyer : présents en toute véritable poésie et atteignant une sorte de plénitude dans celle de du Bouchet, les interstices ne représentent jamais un espace, ils sont gestes d'*espacement*. Créations de béances qui séparent ce qui était jusque-là soudé, formant une épaisseur et deux faces chargées de l'articuler. Leur lecture, par conséquent, n'est ni spatiale, ni temporelle, mais foncièrement kinesthésique – les espaces interstitiels se ressentent comme autant de mouvements de dépli d'un volume. Ils correspondent à la figuration littéraire d'un courant d'espace qui est appel à la motricité du corps.

Nous sommes passés, en soulevant la raison d'être des interstices et autres interlettres dans l'écriture de du Bouchet, du « mot dans l'espace [au] mot espacé[2] », et il nous reste à prolonger ce mouvement jusqu'au *mot espacifiant*. En effet, si cher soit-il pour les poètes, le détour pictural n'est pas un aboutissement en soi, seulement un support qui fait signe vers le caractère volumineux de l'espace à déployer. Autrement dit, la spatialité propre au poème ne s'origine pas dans la disposition typographique de ses "blancs", mais plus fondamentalement dans le pouvoir de la parole elle-même à faire espace. Car, de même que le poète écrit moins pour restituer un espace (ce qui sous-entend qu'il aurait été caché jusque-là quelque part) que pour le créer, il entend moins donner de l'air à la langue, qu'à l'homme via la langue. Quand André du Bouchet écrit « je me suis espacé[3] », il touche avec une extrême justesse l'une des premières fonctions de la poésie, celle qui s'indexe sur sa capacité à doubler le volume des corps d'une sorte d'aura spatiale et qui les fait entrer dans un état d'expansion duquel toute métrique est rendue caduque. Il poursuit :

> entré dans la langue, tu te découvres d'un mot à l'autre
> toi-même interstice élargi[4]

Ce phénomène d'ouverture de soi se cheville au travail de la langue en soi, au labeur de sa matière pour prendre forme, aux tensions internes qui l'animent sur le chemin de sa genèse. C'est parce que ce processus de levée du mot induit en lui un espace interne qui porte encore la marque des contentions de sa naissance qu'il peut être vecteur d'envergure spatiale et que l'on s'aperçoit, après coup, que le mot « lui-même, faisant corps, a espacé[5] ». Il convient dès lors de dire, avec du Bouchet, que « je ne saisirai pas le sens / sans avoir saisi l'espacement[6] », et d'affirmer que la poésie échappe en grande partie aux significations lexicales parce que la quasi-totalité de sa signifiance

1 « J'interlettre » est le titre de la deuxième section de *L'Incohérence*.
2 André du Bouchet, *Annotations sur l'espace*, *op. cit.*, p. 15.
3 *Ibid.*, p. 69.
4 *Ibid.*, p. 12.
5 André du Bouchet, *L'emportement du muet*, *op. cit.*, p. 120.
6 André du Bouchet, *Une tache*, *op. cit.*, sans indication de page.

Corps-et-langue.indb 168 20/04/15 23:10

relève de son pouvoir d'espacification et des mouvements d'ouverture qu'elle provoque dans l'épaisseur des corps. Des mouvements toutefois singuliers qui – il nous revient de le démontrer – invitent davantage à la danse qu'à la marche.

2.2. *Voir dans son dos : cristallographie poétique*

L'étude du corps dansant a mis en évidence que ce dernier parvenait à déployer un espace volumineux sans plus de face que de dos, et que cette singularité spatiale était fonction d'un certain effort de sphérisation de la corporéité et de ses capacités perceptives. Cette opération d'ouverture du champ spatial est-elle transposable dans le corps même du poème ? Si ce dernier est œuvre d'espacement, geste d'écartèlement de réalités compactes, son mouvement s'oriente-t-il en toutes directions, ou cherche-t-il simplement, à la façon du corps marchant, à redéployer les horizons qui s'éloignent devant lui ? Avant de s'acheminer vers sa réponse, la question invite à interroger plus finement la spécificité de la perception poétique, en ce que s'y jouent et s'y fondent les qualités du champ spatial qu'elle sera à même d'ouvrir. Notons pour commencer que la prise de conscience initiale est identique d'un art à l'autre : pas plus qu'au danseur, les lois de la perception n'échappent au poète qui prend mesure – simple constat ou chose à maudire – des limitations qui en constituent les primes axiomes. Quoi que l'on fasse, remarque Michaux, nous ne voyons que des faces et n'avons accès qu'à cette parcelle du réel qui s'offre frontalement à nous ; car « Les yeux découpent devant nous de petites tranches du monde. Or, les choses sont autour de nous et point en face. Certaines, nous les avons dans le dos. […] On ne vit jamais une pomme[1] ». Le contenu de toute capture visuelle est une demi-pomme, une demi-chose, un demi-monde qui tient son envers fermement celé. Toutefois, eu égard à cet envers et à son endroit, l'élégance exige qu'on ne les renvoie pas dos à dos et que l'on comprenne au contraire que toute face se soutient structurellement de son dos, que cet invisible sur lequel le regard s'adosse est condition de toute visibilité. Quand Merleau-Ponty affirme qu'il voit avec son dos, il ne pointe pas autre chose que cette latence du visible sur laquelle il nous faut presser pour que l'espace de l'avant prenne consistance. La marche est paradigmatique de ce phénomène, explique Jean-Luc Lannoy, en ce que « l'espace traversé, disparaissant vers l'arrière, n'est pas seulement de l'ordre de cette réserve d'oubli, mais aussi d'une certaine présence du souvenir qui participe au découvrement de mon regard[2] ». Voir, c'est adosser son regard contre l'invisible.

De cette limitation structurelle de la perception ordinaire, et de son appui sur ses propres angles morts, les poètes font un terrain d'expérimentations où ils vont cherchant à ouvrir le cadre de la vision. Les poètes se livrent en effet à un effort d'élargissement du champ esthésique qui repose sur la réduction de ses angles morts. Voir au-delà des possibilités de l'organe de vision, et même voir à partir de cela même qui

1 Henri Michaux, *Qui je fus*, dans *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 77.

2 Jean-Luc Lannoy, *Langage, perception, mouvement*, *op. cit.*, p. 251.

ne se voit pas, de cette « tache noire sise "dans son dos" » dont parle Jean Clam – telle est la tentative poétique d'un renversement de la schématique perceptive que l'écriture d'André du Bouchet appelle de ses vœux les plus vigoureux :

> … points aveugles de ma poésie
> c'est par eux que je veux voir[1]

Ouvrir un espace qui gagne le dos pour perdre la face sert à désaplatir le monde et à s'y tenir au centre de toutes parts, dedans et non plus devant. Il est un point, disons un point-épreuve, sur lequel poètes, danseurs et peintres se rejoignent et s'émerveillent à chaque fois – un point de bascule vertigineux par lequel ils parviennent, soudainement, à voir littéralement *dans leur dos* et à y découvrir d'étranges perceptions ouvrant sur ce que Paul Valéry appelait l'« implexe ». La surprise est grande et l'épreuve physique, qui fut tout particulièrement décisive dans le parcours de Bernard Noël et marqua un tournant dans sa conception de l'espace. La révélation s'opéra au détour d'une phrase de Matisse dont la lecture lui fit l'effet d'un déclic : « quand je peins, affirme le peintre, je vois dans mon dos ». S'ensuivit la violence d'une conversion spatiale :

> Ma représentation de la vision avait jusqu'à cette rencontre [avec Matisse] la forme d'un parallélépipède – d'une boîte dont mon dos était le fond tandis qu'elle s'étendait par-devant aussi loin que portait mon regard. Toutes les notes de mon livre *Journal du regard*, paru en 1988, sont prélevées sur cette vision-là ; elles s'arrêtent en 1982, avant le travail à partir de Matisse. Travail qui a déclenché un déferlement de l'espace dans le torrent duquel mon dos a été emporté. Ce déferlement m'a fait vivre l'unité de l'espace avant que je ne sache la concevoir et la formuler. Ensuite, pendant des semaines, j'ai senti en moi cette ouverture comme une zone claire en qui tout s'aérait, s'éclairait, s'allégeait. Par elle, j'étais sans cesse hors de moi en moi, et l'inverse[2].

"Attrapant" cette faculté à voir dans son dos, le corps perd brutalement ses repères les plus éprouvés. Par un phénomène de rétraction des limitations d'angle, il totalise ses potentiels de vision sur l'ensemble de son enveloppe dermique et entre en procès sphérique. Par suite, le corps étant devenu voyant sur tous ses bords, l'espace ne connaît plus ni recto ni verso – il devient pur volume, pur enveloppement, espace sphérique à son tour. Avec ce devenir-volume de la spatialité, nous sortons de l'espace ordinaire de la marche et de son avancée – toute indéterminée soit-elle ; nous sommes dans l'extra-ordinaire spatial et sa forme la plus extatique, celle qui ressort à chaque fois d'expériences-limites, réservées aux mystiques, aux contemplatifs, aux fous, aux enfants, aux artistes, à quiconque pousse, avec ou sans artifices, les frontières de sa corporéité jusqu'en ses replis paradoxaux. Il ne doit pas surprendre, en ce sens, que l'épisode noëlien entre en résonance avec les récits michaudiens de la drogue, et que l'intense sensation d'une « unité de l'espace » fasse écho à cette « extase d'espace[3] » où se

1 André du Bouchet, *Carnet*, *op. cit.*, p. 54.

2 Bernard Noël, *L'espace du poème*, *op. cit.*, p. 89.

3 Henri Michaux, *Les Grandes Épreuves de l'esprit*, dans *Œuvres complètes*, t. III, *op. cit.*, p. 378.

Corps-et-langue_Partie 1.indd 170 27/04/15 09:53

concentre tout l'inouï des paradis artificiels. « L'espace m'espacifiait[1] », écrit Michaux pour rendre compte de cette même expansion allégeante, de cette fusion qui défait les frontières entre le corps et l'espace et fait en sorte que, pour un temps, l'un et l'autre ne s'envisagent ni frontalement, ni dans un rapport d'inclusion-exclusion, mais se déversent mutuellement l'un dans l'autre. Toutefois, ce que la drogue fait subir, seul l'art est en mesure de le faire vivre, dans le double sens d'un partage et d'une persistance – tel est le défi poétique : dé-limiter les mots de leur angle de vue proprement sémantique, inventer une langue qui voit dans son propre dos, créer enfin, par la seule écriture, les conditions d'une sphérisation de l'espace.

Transposées à l'espace propre du langage, ces considérations nous aident en effet à penser le poème comme *avoir lieu* d'une « extase d'espace » et expérience-limite d'un langage qui se serait soustrait en bloc à la dualité du signe (à sa face visible de signifiant, à sa face invisible de signifié) pour entrer dans une sorte de configuration sphérique totale. C'est du moins l'hypothèse à laquelle toute l'œuvre de Paul Celan travaille, sculptant sans relâche des poèmes-cristaux, taillant et multipliant leurs facettes jusqu'à ce qu'elles forment un volume sans arêtes, sans angles morts et aux tangences infinies. « Cristal de souffle[2] » ou « cristaux de ponctuation[3] », le poème celanien est cette tentative d'un conglomérat qui respirerait de toutes parts et, quoique compact et dense, articulerait rythmiquement une multitude d'angles de vue, à jamais diffractés. Tentative éperdue, Mandelstam la croyait même perdue d'avance tant la dimension volumineuse du poème peinait à trouver voix au chapitre littéraire :

> Poésie ! Tu peux être jalouse de la cristallographie et te ronger les ongles de colère et d'impuissance ! On admet pourtant bien que les combinaisons mathématiques impliquées par la cristallogenèse ne peuvent se déduire d'un espace à trois dimensions. On te refuse, à toi, les égards dont bénéficie le moindre éclat de roche[4].

La conception cristalline de la poésie – que le polyèdre de référence soit d'ailleurs de roche ou d'eau, Celan affectionnant à même mesure les images du « cristal » et du « flocon » – repose sur l'idée d'un espace multidirectionnel qui ne retourne pas la face des mots sur leur dos de signification, mais inscrit chacun d'eux dans un jeu de facettes qui dévient leur sens à perte de vue. Parce que le poète avoue être « malheureusement dans l'incapacité de montrer les choses "de tous les côtés à la fois" », le geste cristallographique de l'écriture devient cet effort d'instauration d'un langage sphérique total qui, par multiplication d'angles de vue donnés simultanément, défait la marche du sens pour empirer sa seule danse. Car le sens y est l'indice d'un espacement : un poème *fait sens* à la façon dont il *fait espace*. L'inscrire dans une kinesphère, c'est donc ouvrir en tous sens les potentialités de sa polysémie et déconstruire sa marche pour

1 *Ibid.*, p. 375.
2 Paul Celan, *Renverse du souffle*, *op. cit.*, p. 49.
3 *Ibid.*, p. 135.
4 Ossip Mandelstam, *Entretien sur Dante*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1977, p. 49.

qu'il se déploie chorégraphiquement depuis son centre. À condition que l'on entre dedans, un tel poème ne se/nous déplace pas, il ne cesse de nous étendre en se dilatant.

3. Pour une écriture volumineuse : l'érotique de l'espace chez Bernard Noël

3.1. *Embrasser le regard du regard*

Refuge contre la géométrisation croissante de notre quotidien, la poésie nous procure un sentiment d'espace singulier, une *spaciosité* fluide qui rejoint dans sa dynamique d'enveloppement celle que libère le corps dansant. Si cette qualité d'espace n'est pas l'apanage de l'art, force est d'admettre que le geste esthétique (pris à sa source étymologique comme geste d'une appréhension par les sens) consacre son intensification et devient en cela un observatoire idéal de la gravité maximale du phénomène spatial. Il a été démontré par ailleurs que cette densification de l'espace était produite par le corps et, plus précisément, par les transformations de sa perception, capables simultanément d'altérer la posturalité du dedans (espace interne) et la spatialité du dehors (espace externe). La perception est un vaste champ que les scientifiques veulent objectiver, que les philosophes veulent comprendre, mais que d'autres ne cherchent qu'à sentir. Bernard Noël est l'un d'eux, et sans conteste l'un des écrivains du XX^e^ siècle qui eut le plus vif souci de ce que *voir* engage, et ressentit avec la plus grande lucidité les implications à la fois éthiques, esthétiques et politiques de notre faculté de vision. C'est en devenant son propre sujet d'observation que Noël parvint à établir un lien entre le regard et l'espace, entre le mode visuel de relationnement au monde et la spatialité qui en découle. De la nature de ce couplage, qu'il affine au contact des peintres, naît un sillon d'écriture et la construction d'une œuvre conçue toute entière comme *école du regard*. En quoi le regard est-il faiseur d'espace ? Par quel effort du corps le regard force-t-il l'espace à s'ouvrir ? Au prix de quelles pratiques perceptives le dehors s'enfle-t-il et gonfle-t-il jusqu'à nous faire entrer en expansion avec lui ? Les études noëliennes sont formelles : le regard ne voit rien (rien que des images du monde) tant qu'il n'a pas appris à *voir*.

L'apprentissage du regard est une didactique du corps. Rompu chez Noël à la contemplation de la peinture, il passe par des exercices de mise en condition qui l'apprêtent à devenir un sens vif – étant entendu que le regard, dans la bouche du poète, n'est pas réductible à l'organe de la vue, porté par les yeux, mais concerne la perception dans son sens élargi, perception au sein de laquelle la vision oculaire ne figure que la plus "parlante" matrice. Aviver le regard du corps, c'est le rendre tout à la fois réceptif et actif. Cela présuppose pour commencer d'en dépotentialiser les armements intentionnels, d'en faire taire le bavardage intérieur et la tendance à interpréter tout contenu perceptif – il faut, écrit Noël, « arrêter le regard et dans le regard arrêter le / mouvement qui / cherche là des mots[1] ». Une fois lavé de sa volonté de capture,

1 Bernard Noël, « Le Vide et l'encre », *Les yeux dans la couleur*, *op. cit.*, p. 45.

le regard perd son emprise sur les choses et entre dans une posture de pure présence, soucieux uniquement d'être dans le *hic et nunc* de sa situation et que « maintenant et là deviennent semblables ». Tout autour de lui, son horizon s'égalise de n'être plus orienté par les besoins d'un *agir* :

> à perte de vue dans la surface
> à perte de vue dans le dos des yeux
> le même vide[1]

Ce vide englobant, poursuit Noël, est la manifestation physique d'un « acharnement à se délester soi-même afin de n'être plus qu'un espace réceptif[2] ». Il est prime posture d'un regard qui attend sans expectations et travaille sa disponibilité à tout ce qui pourrait apparaître. Il se tient en ce sens à l'opposé de ce regard absent qui marque une coupure avec le monde, au lieu d'en manifester le désir : du regard vide au regard avide, de la fermeture à l'accueil, il y a un grand écart qui ne doit pas se résorber dans la mesure où seul le second est le siège d'un effort actif d'écoute et d'ouverture. Un effort tout à fait singulier – telle est la seconde phase de l'apprentissage – par quoi la perception devient réceptive d'elle-même et objet de sa propre quête.

Le cœur de la pratique noëlienne du regard, sur laquelle va venir s'étayer toute sa conception de l'espace, consiste en effet à s'étonner de l'acte par lequel nous accédons visuellement au dehors, à pratiquer ce mouvement réflexif du sentir sur lui-même – ici d'une vue qui se verrait elle-même – par lequel se fait jour le processus de constitution de notre champ perceptif. Car à force de s'articuler lui-même et pour lui-même, sans s'appesantir sur un objet du monde, « le regard se territorialise entre dans sa vue devient / identique à sa vue[3] ». Embrasser le regard du regard, c'est faire l'effort d'un retour sur le déploiement articulatoire même de la vision, à la façon dont on bouclerait un anneau de Moebius ou toute autre figure topologique d'allure paradoxale. C'est, en termes clamiens, articuler l'articulation même. Il suffit toutefois de comprendre que l'apprentissage auquel Noël livre sa perception ne consiste pas à prendre simplement conscience du regard (ce qui ne ferait l'objet que d'une *idée*), mais à sentir le sentir même de la vision (ce qui présuppose une *épreuve*), c'est-à-dire à sentir la matière, la densité et le volume propres au geste du *voir* compris comme acte de sensuation. En éprouvant la dimension physique de la constitution de son regard, Noël accède à une sorte d'état jubilatoire qui renvoie au pur plaisir des primes articulations du corps ou de la langue, celles que l'on remarque dans la gesticulation tonique et gratuite du nourrisson ou dans son intarissable babil, et qui signalent la pleine joie de se sentir sentant et capable d'articuler les matières qui nous entourent. À cette potence de pure vitalité, l'adulte peut accéder par une habitude d'affinement

1 *Ibid.*, p. 46.
2 *Ibid.*, p. 47.
3 *Ibid.*, p. 46.

de ses sens, et ce, comme en témoigne Noël, jusqu'à étendre l'exercice à l'activité de la pensée conçue comme émanation corporelle et déploiement du sens :

> Il y a eu un degré, mais était-ce de l'expérience, de l'imagination ou de l'écriture ? où j'ai vu ma propre matière se penser, me permettant d'abolir ainsi esprit et dualisme. Cela naquit d'un entraînement à me regarder regardant, puis, un stade plus loin, à prendre conscience de ce regard du regard[1].

Cette préparation du regard et, par extension, l'exercice de sa réflexivité comme matrice d'un effort transposable à tout ce qui du corps participe à sa sensuation, ne sont pas de simples jeux d'auto-observation : bien plus fondamentalement, ils rendent au corps l'épaisseur de ses pouvoirs esthésiques et commandent l'accès à un espace d'un tout autre genre.

Car prendre conscience du formant de notre regard, c'est du même coup se rendre attentifs « à une propagation qui change l'air en un milieu émouvant[2] » et entrer dans un espace devenu matière. En éprouvant non plus la chose mais le trajet qui mène à sa visibilité, Noël explique comment la sensation de cet espacement en vient à étendre ses limites charnelles, repoussant la matérialité de son corps jusqu'aux confins de son regard substantialisé, et comment son rapport à l'espace s'en trouve ainsi intensifié :

> […] s'il m'arrive aujourd'hui de connaître encore des états de grâce, ils sont liés à un exercice qui consiste à éprouver le volume extérieur de mon regard comme un espace physique doublant le volume interne de mon corps. […] Tout ce que mes yeux prélèvent alors dans ce qu'il est commun d'appeler le « dehors » connaît une sorte d'allégement le temps de ce passage aérien et déjà intime. La conscience que le regard est à la fois le lieu d'une translation et celui d'une activité intérieure – comme si le corps allait jusqu'où vont les yeux – est, je l'espère, assez partagée car la qualité de toutes les relations s'en trouve accentuée[3].

Effet de la matérialisation du regard, l'espace-matière devient un milieu dense qui n'est plus simple véhicule d'informations indifférent à ce qui le traverse, mais amalgame élastique et malléable à souhait, affecté de ce qui circule en lui de fils relationnels et de nœuds de rencontre :

> La conscience du regard crée un espace particulier à l'intérieur duquel j'écris. Ce qui est essentiel, c'est le changement de qualité de l'espace que déclenche la conscience du regard. On vit d'ordinaire dans un espace neutre, où ne circule que de l'information pratique, immédiate, tandis que lorsque la conscience éveille cet espace-là, il change me semble-t-il de nature, il devient un espace de relation et non plus d'information[4].

Parce qu'il engendre l'élargissement de son enveloppe et s'y confond, l'espace devient pour le corps un étonnant phénomène d'unité qui plie l'un sur l'autre indistinctement

---

1 Bernard Noël, « Lettre à Renate et à Jean de S. », *Le lieu des signes*, *op. cit.*, p. 78.

2 Bernard Noël, *L'espace du poème*, *op. cit.*, p. 92.

3 Bernard Noël, « Un jour de grâce », *Les Plumes d'Éros*, *op. cit.*, p. 9.

4 Bernard Noël dans un entretien avec Tristan Hordé et Claude Chambard, dans *Bernard Noël*, revue Nu(e), n° 49, nov. 2011, p. 16.

l'espace intérieur et l'espace extérieur et met en crise, jusqu'à les rendre caduques, les catégories du dedans et du dehors – « Les yeux tournent. Dedans égale dehors[1] », écrit Noël qui questionne et affirme : « Dedans n'est-il pas l'autre côté de l'espace, celui où le visible s'inverse en son image et devient vision[2] ? ». Tout ce qui pénètre le champ de la vision entre dès lors en fusion et s'amalgame à la masse spacieuse que forme la corporéité gonflée de ses espacements esthésiques, compte tenu que « tout à coup la conscience de la vue dans la vue consomme son objet pour que brille sa seule quintessence lumineuse[3] ». Élève zélé de sa propre *école du regard*, Bernard Noël atteint un degré rare de perception spatiale – celle d'un corps faisant espace à la manière d'un espace faisant corps – qu'il n'aura de cesse d'insuffler à sa propre pratique d'écriture, misant sur la capacité du texte à créer entre l'auteur et son lecteur un espace de même intensité.

3.2. *Le « parcours volumineux » de la lecture*

Si le regard s'apparente à une clef capable d'ouvrir le dehors, il ne fait levier dans le verrou de notre conception ordinaire – celle d'un espace-boîte aux dimensions neutres et mesurables – qu'à force d'éprouver sa propre spaciosité. Contrairement à ce que l'étude a laissé entendre jusque-là, cette épreuve ne s'enclenche pas seulement au cours d'un exercice volontaire de pure réflexivité où, délié de tout objet, la vision s'apparaît à elle-même comme élément et substance. Elle peut se surprendre, plus communément mais non moins intensément, dans toutes ces situations où le regard, perdant tout à coup ses repères, se ressaisit comme acte d'un toucher ; d'après Bernard Noël, en effet, « Le regard ne s'éveille que dans le dépaysement, le désir ou l'amour, ou bien dans l'acte conscient de se regarder lui-même[4] ». La clef du dehors que nous recherchons ne se cristalliserait donc pas tant sur le regard lui-même que sur le désir qui l'anime et le rend érogène, dardant ses traits vibratiles en direction du monde. Eros secondant Orphée dans son effort pour fonder un espace en essor. Car la tâche poétique n'est pas de prêter au texte un regard (d'inoculer les mots on ne sait trop comment d'un pouvoir de voyance), mais de lui donner la force du regard, c'est-à-dire sa puissance sensuelle. La définition qu'en propose Noël nous met sur cette voie, quand il écrit :

> L'acte d'Orphée : saisir le monde avec ses yeux et en faire aussitôt danser le sens dans le son de la langue[5].

De la perception à l'écriture, le pont est de désir. Ni le regard ni la langue ne comptent pour eux-mêmes, mais ils tirent tous deux leur valeur d'une capacité à faire « danser le

1 Bernard Noël, « Situation lyrique du corps naturel », *La Peau et les Mots*, *op. cit.*, p. 20.
2 Bernard Noël, « Le dehors mental », *Les yeux dans la couleur*, *op. cit.*, p. 14.
3 Bernard Noël, « Un jour de grâce », *Les Plumes d'Éros*, *op. cit.*, p. 12.
4 Bernard Noël dans : Jacques Ancet, *Bernard Noël ou l'éclaircie*, Bordeaux, Opales, 2002, p. 35.
5 Bernard Noël, *Journal du regard*, Paris, P.O.L, 1988, p. 64.

sens », c'est-à-dire à chorégraphier non le sens compris comme signification mais celui, physique et résonant, qui est épreuve du sensible. Il s'agit, pour Orphée, de faire circuler depuis la langue un courant de sensualité qui viendra se répandre dans le dehors comme un fluide subtil et enveloppant, comme un philtre d'espacement, comme une invasion désirante. C'est dire, au demeurant, que l'acte d'écriture n'emprunte à l'acte de perception que la sensualité de son tact, de même que Noël retient moins le regard en lui-même que le geste amoureux qui le sous-tend. Ce gauchissement est de grande envergure pour la compréhension du rapport de l'écriture à l'espace en ce qu'il retire le phénomène spatial de la seule tutelle du visible et le réinscrit dans les arcanes du *sentir* ; l'espace n'est pas l'effet d'une dynamique d'apparition, mais d'un mouvement d'érection qui gorge le dehors d'un afflux de matières et en augmente le volume.

En quoi l'écriture participe-t-elle de cette érotique de l'espace ? De quel érotisme la poésie est-elle capable et par quels processus engendre-t-elle une érection d'espace ? Tout le pan érotique de l'œuvre de Bernard Noël, en plus d'être volumineux comme l'attestent *Les Plumes d'Éros* qui en rassemblèrent, en 2010, les textes épars, relève d'une importance toute qualitative : s'y joue en effet la réévaluation d'un érotisme qui ne s'envisage plus comme la manifestation d'un goût prononcé pour les plaisirs de la chair, mais comme forme de pensée et modalité du *sentir* par lesquelles se fondent en une même expression le "sexuel" et le "cérébral". Parce qu'il marque l'unité du vivant, cet érotisme est, au-delà de la réalité de l'amour charnel auquel il est de coutume de le réduire, un puissant vecteur de sensuation, un mode d'accès au monde qui fait vibrer les sens d'un supplément d'énergie. Dans cette mesure, écrit Noël, « Le plaisir n'est plus la sensualité d'un organe, il envahit le volume corporel. Et la sensualité circule dans ce volume : elle est l'élément qui révèle et unit. Un seul espace intérieur : il est à la fois organique et mental. Tout s'y tient, pas de séparation[1] ». Diffus et comme désaccentué, ne se fixant plus sur un organe – qu'il s'agisse du sexe ou des yeux –, cet érotisme enveloppe l'être dans une sensualité généralisée et entoure chacun de ses gestes d'une aura libidinale. Il provoque une unification de l'espace intérieur, ainsi qu'une électrisation des bords sensibles du corps qui vont s'ouvrir au monde, non pour le percevoir, mais pour le caresser. Et la nuance est de taille dans la mesure où :

> Une caresse n'est une caresse qu'à partir du moment où la main sent le volume qu'elle développe et non pas seulement la surface qu'elle touche[2].

En prêtant à tous ses sens – non seulement le tact, mais aussi la vue, le goût, le toucher et l'odorat – le geste d'une caresse perceptive, le corps érotique transforme le monde qui l'entoure en un volume venant doubler le volume de son dedans. Devenu noyau d'un nouveau champ gravitationnel, il concentre vers lui ce qui pénètre dans son entour et ainsi le condense, le mêle et l'articule à sa propre masse. C'est au plus juste à partir de cette schématique érotique qui opère un basculement de la surface

1 Bernard Noël, « L'enfer, dit-on », dans *Les Plumes d'Éros*, *op. cit.*, p. 137.

2 Bernard Noël, *L'espace du poème*, *op. cit.*, p. 82.

Corps-et-langue_Partie 1.indd 176 27/04/15 09:53

en volume, que Noël aborde sa propre pratique d'écriture et développe les raisons d'une analogie entre le corps aimant et le corps écrivant :

> […] la « concentration » prépare un état physique capable d'orienter le flou de l'espace mental vers une condensation verbale. Face à ce travail de l'intériorité, un espace d'accueil a été préparé dans lequel la prévision du nombre de vers, du nombre de syllabes construisent d'avance un territoire jalonné. La page alors ne s'étend plus comme une surface, c'est un volume analogue, mais extérieur, à celui, intérieur, où se produit l'événement verbal[1].

La rencontre de la page blanche a tout d'un rituel amoureux : préparation d'un territoire d'accueil, élaboration des règles du jeu (délimitation préalable du poème par des contraintes métriques fixes), puis attente concentrée transforment le support d'écriture en un creux qui absorbe le volume de l'espace mental. Et le geste d'écriture devient caresse et créateur d'un espace élargi.

Cependant, faisant cela, le poète n'a jamais accompli – comme le titre d'un de ses recueils le signale – que *La moitié du geste*. En exergue, la formule s'éclaire d'une citation de Georges Roy qui prend note que « l'érection même est la moitié du geste[2]… ». C'est dire que toute relation érotique se soutient d'un double principe de complémentarité et de réciprocité et, analogiquement, que le geste d'écriture ne se réalisera pleinement qu'à la condition que s'y adjoigne un geste de lecture. À ceci près que ces deux gestes et les deux corps qu'ils engagent ne se rencontrent qu'en régime différé, *écrire* et *lire* composent dans le discours noëlien les prémices d'un acte d'amour, où une sensualité vive circule de part et d'autre du texte et y développe un espace volumineux.

> Vivre la lecture comme une pénétration, voilà qui changerait sa pratique et son enseignement. Imaginez un art de lire qui serait l'équivalent d'un art d'aimer, l'accent, bien sûr, étant mis sur l'acte et non sur le sujet[3].

Ces lignes ouvrent un court manifeste qui entend renouveler la pratique de la lecture à partir du ressenti corporel qu'elle procure et duquel toute la tradition littéraire s'est défiée. Or, Noël ne se contente pas de réaffirmer que « la saisie d'un texte est une activité physique[4] », il veut faire entendre que la lecture a les qualités d'une rencontre amoureuse et ériger le corps du lecteur comme amant désireux de caresser la page de son regard pour qu'en surgisse l'évènement d'une présence : « De toute page réellement écrite comme de toute peau réellement caressée monte la même fumée à figures, et c'est de la présence qui prend forme[5] ». En touchant la page comme une peau, le regard du lecteur érotise l'espace qui l'en sépare et le bombe de sorte qu'y chemine librement la ronde des mots :

---

1 Bernard Noël, « Qu'est-ce que la poésie ? », dans revue Nu(e), n° 49, nov. 2011, p. 96.
2 En exergue à « La moitié du geste », dans *La Chute des temps*, *op. cit.*, p. 109.
3 Bernard Noël, « Les Plumes d'Éros », *Les Plumes d'Éros*, *op. cit.*, p. 307.
4 *Ibid.*, p. 308.
5 Bernard Noël, « Le tu et le silence », *Les Plumes d'Éros*, *op. cit.*, p. 429.

Corps-et-langue.indb 177 20/04/15 23:10

> La qualité du regard s'intensifie de même quand on habite tout son volume en y décelant une circulation où se matérialise un toucher visuel. Le regard du lecteur agit d'une manière comparable quand il saisit sur la page ce qu'il transfère en tête après l'avoir instantanément véhiculé à travers son volume[1].

Dans la mesure où l'acte de lecture, définissant un « parcours volumineux », devient l'autre moitié du geste, la figure du lecteur prend pour modèle celle de l'amant, ou tout aussi bien celle du *contacter*. Comme lors d'une rencontre amoureuse, comme lors d'un duo de danse, l'un (ici le lecteur) ne vient pas désphériser l'autre (le texte), mais il participe au contraire au devenir-volume de leur espace commun et, en vertu de la réciprocité des gestes qui lui donnent lieu, à son intensification. De là, la surgie d'un espace qui ne s'étend plus, car il est pur phénomène d'unité, pure fusion, pulsante, en expansion.

Quels points saillants retenir de notre parcours à travers champ spatial ? Il est apparu que, pour le danseur comme pour le poète, l'espace ne connaissait point d'existence propre, mais que tous leurs efforts convergeaient pour l'ouvrir et faire de ce geste d'ouverture sa plus intime réalité comme le lieu de son *sentir*. La spécificité commune de leur approche, sur laquelle reposera la *dansité* de l'espace, tient premièrement à une prise de conscience du phénomène spatial comme émanation du corps interne. Comme image élargie, projetée, *excorporée*, de notre propre ressenti intérieur. Comme produit des tensions qui façonne l'espace du dedans et en conserve au dehors, nécessairement, la configuration générale (tout porte à croire que si nous rampions comme serpents, l'espace s'aplatirait comme galette). L'espace dépend donc des propriétés d'un corps donné et se modèle à partir des limitations structurelles de la perception de ce dernier : l'axe vertical s'étaie sur la proprioception de notre capacité de redressement, l'axe horizontal sur l'épreuve de notre symétrie anatomique droite/gauche, et l'axe sagittal sur la localisation faciale des organes de la vision (tout laisse à penser que si nous empruntions au crabe sa performance oculaire, l'espace ne connaîtrait plus ni avant ni arrière, mais vraisemblablement beaucoup de côtés). Si le tact ou l'ouïe, qui sont des sens "ronds", avaient préséance sur la vue, nous accéderions à une sorte d'espace-orbe, unifié et sphérique, à la place de cet espace divisé par la polarité avant/arrière qu'entraîne la prédominance du sens visuel, hypertrophiée de surcroît dans nos sociétés contemporaines. Ouvrir l'espace, pour le corps dansant, signifie alors élargir ses bords sensibles en réduisant les angles morts de la perception pour se doter d'une corporéité ronde et, par suite, d'un espace sphérique et multidirectionnel. Ce travail d'ouverture du champ spatial s'est effectué en deux temps historiques, du plus extérieur au plus intérieur, à savoir de la volonté de perdre la face (la frontalité) de la situation spectaculaire à celle de perdre le face-à-face de la situation perceptive elle-même. Ouvrir l'espace, pour le corps écrivant, obéit à un même mouvement d'assimilation du phénomène spatial :

1 Bernard Noël, « Les Plumes d'Éros », *Les Plumes d'Éros*, *op. cit.*, p. 307.

Corps-et-langue.indb 178 20/04/15 23:10

il fallut, au cours de l'histoire poétique, passer de la conception d'un *mot dans l'espace* (tradition classique) à celle d'un *mot espacé* (tournant mallarméen), avant d'entrevoir la possibilité d'un *mot espacifiant*. Rappelons ici que, dans la mesure où elle s'accompagne toujours de tensions internes, toute (ré)articulation de langue participe de la mise en branle d'une spatialité du dedans, appelée à déteindre simultanément sur le dehors. Toute parole fait espace. Toutefois, il est des paroles plus espacifiantes que d'autres, parmi lesquelles la parole poétique occupe la position d'intensité maximale. Car le poème ne recherche pas un sens, mais un espacement qui fera sens. Il est organisation d'espacements – dont les interstices blancs ne font que figurer le geste – qui veulent s'étoiler de tous côtés à partir d'un centre aveugle en expansion, plutôt qu'en déplacement. Un poème n'avance pas, pour autant qu'il ne ménage ni avant ni arrière – il diffuse du sens comme un cristal diffracte la lumière. Parce qu'il est l'expérience-limite d'un langage devenu sphérique, il ne déroule pas l'espace mais le gonfle et en augmente le volume. Enfin, de l'espace du poème à l'espace de la relation au poème, il y a un emboîtement de volumes dont la pensée noëlienne a su rendre compte. Comme le préfigure sa pratique d'embrassement du regard (ce regard du regard qui est puissance et pur plaisir du pouvoir voir), c'est le toucher des sens sur eux-mêmes qui, en vertu de la sensualité qu'il occasionne par l'érogénéisation de leur trajet, libère l'espace de la surface et lui confère sa qualité volumineuse. Cette schématique érotique opère à même la relation à la page d'écriture. Si bien que l'espace littéraire s'adosse à Eros et se configure à partir d'une dynamique relationnelle où l'acte d'écriture et l'acte de lecture travaillent à la mise en volume de leur entre-deux – faisant l'espace comme ils font l'amour.

L'étude de la *gravité* du dehors, en tant que dimensionnel de la *dansité* tourné vers les forces extérieures, nous a conduit à relever, à mesure qu'elle trouvait les contours de sa définition, nombre de coïncidences élémentaires entre la danse et la poésie. Nous les rappellerons pour conclure, en commençant par ce qui les fonde. Gardons à l'esprit que chercher un vers ou – ce qui revient au même – faire de chaque mot un premier mot, c'est produire en soi des mouvementements, des gestes virtuels qui tendent l'espace du dedans et produisent une chorégraphies de tensions (une sorte de danse sur place), lesquelles en faisant espace transforment la qualité du dehors. Lire un vers, symétriquement, c'est réarticuler en soi cette danse virtuelle et accéder à de semblables modifications du dehors. La motilité interne dont il est question dans l'un et l'autre cas est un phénomène physique du corps-conscience qui se produit dans une zone infra-verbale et suffit à expliquer le pouvoir des mots. À expliquer pourquoi un texte peut procurer du vertige, une sensation de saut, une impression d'altitude, un sentiment de lourdeur ou de légèreté, etc. Ces ressentis ne sont pas produit par le cerveau, car le cerveau ne sent rien, il processe. Ils prouvent au contraire qu'entre l'épreuve du corps et l'épreuve de la langue, la différence ne s'aligne pas sur la distinction entre le physique et le mental, mais sur le fil qui sépare l'actuel et le virtuel (dans le sens deleuzien). Cela implique que la parole se comporte comme une

corporéité virtuelle qui obéit aux mêmes lois fondamentales que le corps et se soumet aux mêmes forces gravitaires que lui.

Ce que nous appelons l'espace – il convient de le répéter – est une réalité *excorporée* qui n'a pas d'existence propre en dehors de la corporéité qui l'instaure. Si tout corps se donne un dehors et, pourrait-on dire, le "démoule" à partir des tensions internes qu'il provoque pour conjurer son affaissement et trouver ancrage terrestre ; si tout dehors est ainsi l'effet de la relation coordonnée du poids, du sol et de l'espace qu'assume un corps pour répondre à la pression du champ gravitaire ; seul le corps dansant travaille directement les conditions du dehors à leur source, interroge les limbes de ses capacités motrices, entre consciemment dans le b.a.-ba de son existence pesante supportée par la terre, et en rapporte l'épreuve d'un dehors augmenté. Cette plus-value correspond à un empirement des dimensions du dehors, à une aggravation que nous avons choisi de nommer sa *gravité*. Autrement dit, le corps dansant est ce corps préoccupé de la relation qu'il entretient avec ses ressources motrices (ici la pesanteur, le sol et l'espace), une relation co-imbriquée par laquelle émerge un dehors *grave*, c'est-à-dire à la fois ancré (lesté par le poids d'un corps), dynamique (redressé par la résistance du sol) et intensifié (gonflé par le devenir-volume de l'espace).

Le danseur apprend de la pesanteur qu'elle soumet le corps au paradoxe d'être simultanément l'objet et le sujet de son propre poids, lui-même se composant d'un versant physique et d'un versant psychique, et que ces débats constitutifs ouvrent l'espace d'un dialogue poétique de transferts pondéraux capables de monduler la *fermeté* du dehors. Il apprend du sol, premier ressort de son geste, qu'il crée la dynamique verticale de l'enracinement et de l'élan en opposant au poids une force antigravitaire qui structure le corps en le redressant à mesure que ce dernier, appui après appui, fait émerger son support – c'est en déplaçant les sols de son mouvement que le danseur développe une poétique des appuis capable d'altérer la *résistance* du dehors. Enfin, de l'espace, il prend l'initiative de son ouverture jusqu'à le rendre matériellement dense et perceptivement sphérique, travaillant au modelage de son *volume*. Sur cette trajectoire de déploiement du dehors, chacune de ces trois stations en a accru la *dansité* par un double effort répété d'écoute et d'amplification ; par, d'un côté, une qualité d'écoute portée sur la relation aux ressorts du dehors (grâce à l'opération constante d'un sentir de leur sentir dans le corps) et, de l'autre, par un geste d'amplification du mode relationnel ainsi créé (grâce à la radicalisation des savoirs corporels entrevus et à la tendance de les faire courir à leur pointe d'intensité).

La *dansité* de l'écriture poétique relève de la façon dont le corps écrivant se relie, à même sa langue, aux ressources de son mouvement. Une façon que notre étude a montrée analogue à celle du corps dansant dans la mesure où la langue poétique participe d'une même *gravité* du dehors et se prête, pour ce faire, à un travail similaire à même les rudiments de la constitution du champ spatial. Le poème est ce corps virtuel qui ouvre l'espace d'avoir performé les enjeux de poids et de sol qui traversent toute articulation du *dire*. Parce qu'elle n'a pas quelque chose *à dire*, mais

se découvre pur geste du *dire*, la parole poétique est affaire physique qui intensifie la posturalité de tout acte de langage et, étant agie par les forces gravitaires, agit à son tour, et comme réponse faite à ce qui lui donne corps, sur la fermeté, la résistance et le volume du dehors. Il s'ensuit qu'une lecture graviceptive de la poésie est possible, et même nécessaire pour comprendre le pouvoir espacifiant dont elle est investie. Une telle lecture devrait s'étayer sur les paramètres de la *densité* du dehors. Elle montrerait, pour chaque poème, comment le langage y négocie son rapport à la pesanteur, son rapport au sol et son rapport à l'espace.

Comment, plus finement, le poète travaille une langue qui ait un poids et le rive en retour à son ancrage terrestre. Une langue lestée qui assume la tension entre le lourd et le léger, entre le risque d'écrasement et celui de flotter. Une langue faite de mots configurateurs de poids qui résistent pour faire obstacle ou cèdent pour faire passage à la gravité du sens et construisent, de l'un à l'autre, une partition pondérale qui transforme l'écriture en un jeu de transferts de poids, en un terrain de bascules où l'homme est invité successivement à appuyer sur les mots et à se soumettre à leur pression.

Comment le poète articule la langue à son sol et tire de ce dialogue les forces nécessaires pour tenir debout. Une langue redressée qui garde en elle la sensation de son support et ressource ses mots tout contre ce qui, d'eux, n'est pas articulé – ce muet comme sol infra-linguistique qui est le levier de l'élan poétique. Compte tenu que la capacité d'un poème à tenir debout et à nous mettre debout dépend de sa façon à prendre appui sur le muet afin que ce dernier traverse la langue et, ce faisant, lui imprime le geste spinal d'un redressement.

Comment, enfin, le poète délègue à sa langue le pouvoir d'ouvrir l'espace et d'en densifier l'essor. Une langue rendue volumineuse dont les mots, devenus gestes de dégagement, ne sont plus orientés par le diktat de la linéarité sémantique, car ils ne sont plus porteurs d'un sens, mais créateurs d'espacements qui font sens et instaurent, par radialité, des poches cristallines qui gonflent et miroitent en toutes directions. Toute une cristallographie poétique soutenue par un langage à prétention sphérique qui charge l'espace et dont l'énergétique s'évalue à la taille des volumes créés, à la configuration des kinesphères déployées, à leur matière, à leur densité, à leur dynamique propres.

Tels seraient les enjeux d'une lecture graviceptive de la poésie et les outils de sa méthode.