



## Gestes de parole

Pour une heuristique de la parole guidante dans la fabrique du geste dansé

Mathieu Bouvier

---



### Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/danse/6736>

DOI : [10.4000/danse.6736](https://doi.org/10.4000/danse.6736)

ISSN : 2275-2293

### Éditeur

ACD - Association des Chercheurs en Danse

### Référence électronique

Mathieu Bouvier, « Gestes de parole », *Recherches en danse* [En ligne], 12 | 2023, mis en ligne le 14 décembre 2023, consulté le 10 octobre 2024. URL : <http://journals.openedition.org/danse/6736> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/danse.6736>

---

Ce document a été généré automatiquement le 10 octobre 2024.

Le texte et les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés), sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

---

# Gestes de parole

Pour une heuristique de la parole guidante dans la fabrique du geste dansé

Mathieu Bouvier

---

## Appeler un geste

Dans le travail de la pédagogie comme dans celui de la création, la parole guidante est un levier essentiel de la transmission chorégraphique. Dans les studios de danse contemporaine, la fabrique du geste dansé n'implique que rarement des transmissions basées sur la reproduction mimétique. Contrairement aux recherches d'efficacité qui peuvent motiver certains gestes sportifs, ou aux recherches de conformité dans la transmission de certaines danses de répertoire, les gestes que recherche la danse contemporaine sont des gestes inédits, sans modèles. Autrement dit, le geste dansé n'est pas une *forma formata*, mais une *forma formans*, non pas une forme formée, mais une forme formante. Il n'est donc pas question, pour les chorégraphes ou les pédagogues, de prescrire ou de demander ce geste, mais de l'*appeler*. Et cet appel du geste passe avant tout par une parole qui devra en trouver les moyens heuristiques : suggestion, induction, surprise...

Pour que cette parole ne soit pas seulement « parlée mais parlante<sup>1</sup> », elle doit donc opérer un geste dans le langage, un geste maïeutique capable de *porter* un sens dans le vécu corporel, et d'y *émuler* un geste<sup>2</sup>. Dans les arts poétiques, ce *transport* du sens est permis par le mouvement tropologique des figures et des métaphores (*μεταφορά*, *metaphorá*, transport), ces « gestes du discours », comme les appelait Cicéron<sup>3</sup>, qui débrayent le code sémantique en jouant de déplacements, de substitutions, de condensations, etc. La force créatrice du langage est toute entière dans le mouvement tropologique de ses figures, dans les tournures poétiques et les détours sémantiques qui forment ce qu'Alice Godfroy appelle des « gestes d'actuation du sens » :

« Le pédagogue-qui-parle se confronte à des intraduisibles – un corps à dire mutique et des sentis internes non thématiques. Ce qu'il découvre : il découvre qu'il est acculé aux figures, c'est-à-dire qu'il se rend bien compte qu'il ne peut parler du corps vécu (de ses sentis) que par le biais de métaphores. Que par le

truchement, plus généralement, d'énoncés tropologiques spéciaux qui marqueront un tour, une tournure, un tourner (trepein) particulier, un geste d'actuation du sens qui ne peut se recevoir qu'en agissant à son tour l'inflexion interne qu'il contient<sup>4</sup>. »

Pour que la parole guidante ait le pouvoir d'émuler un geste neuf dans la corporéité, il faut donc que ses *tournures* paradigmatiques et syntagmatiques soient des offres *poïétiques*, au sens génétique du terme : les mots énoncés doivent donner naissance à des sensations nouvelles, et aux gestes qui, dans la danse, leur donneront figure. On se propose, avec cet article, d'étudier quelques-uns de ces « énoncés tropologiques spéciaux », et de comprendre par quels gestes de débrayage et d'émulation ils obtiennent ce pouvoir sur la corporéité.

Pour cela, il faut commencer par prendre un bref aperçu phénoménologique sur quelques résonances impressives entre le sentir et le dire, car c'est à cette ressource que les « gestes de parole » puisent leur force poïétique.

## Résonances impressives du sentir et du dire

Pour fonder sa thèse d'un imaginaire *radical*<sup>5</sup>, à savoir un imaginaire enraciné dans la sensation, le philosophe Michel Bernard postule que l'imaginaire n'a rien d'une fonction psychique adventice au corps vécu, mais que, bien au contraire, il « habite le cœur même du sentir<sup>6</sup> », et que c'est à cette *racine* qu'il puise ses pouvoirs de simulation. En vertu de la réversibilité du senti et du sentant que la phénoménologie merleau-pontienne a décrit comme un chiasme<sup>7</sup>, Bernard nous rappelle que tout sentir est aussitôt *ressenti*, dédoublé dans une auto-affection qui fait surgir au sein même de la chair ce qu'il appelle un « reflet virtuel » de la sensation, son « ombre portée » ou encore « un simulacre d'elle-même porteur d'une certaine jouissance<sup>8</sup> ».

Cette projection de simulacre à travers le chiasme perceptif est particulièrement saillante dans le réfléchissement de la phonation et de l'ouïe. Dès que j'émetts un son, je suis pris dans la résonance immédiate de l'émission vocale et de l'impression acoustique. *Je m'entends parler*. Ainsi, la matrice vocale est inductivement vécue comme la présence d'*autrui en soi* : dès mon premier cri de nourrisson, je comprenais que la voix est à la fois appel (dans la bouche) et réponse (dans l'oreille)<sup>9</sup>. Parce qu'il produit l'esquisse d'une altérité au sein même de la chair, ce chiasme de la phonation et de l'ouïe est un cas particulièrement saillant du pouvoir simulateur de la sensation. Il entrelace les vécus primitifs du sentir et du dire dans une sorte d'*analogon* sensible où se réfléchissent les déploiements « énonciatifs » de la sensation et ceux de la vocalisation.

De son côté, le philosophe Jean Clam parle d'une « épellation du sentir » pour décrire cette articulation profonde du sentir et du dire<sup>10</sup>. Dans les dimensions les plus basales du corps vécu, les événements sensoriels se déploient suivant une épellation du senti interne qui fait paraître une conscience de l'événement : *ça parle en moi*. Cette épellation foncière du sentir est évidemment loin de formuler une quelconque proposition signifiante, mais elle exprime déjà, au sein des inflexions organismiques, une « *energeia* de l'effet de sens<sup>11</sup> » : « au fondement du phénomène du dire se trouve l'articulation et son déroulement, c'est-à-dire cet étirement membrant du sens le long d'un processus articulaire qui fait advenir la chose<sup>12</sup>. »

Ainsi, parler d'une énonciation ou d'une épellation du sentir, c'est indiquer qu'il y a un certain *phrasé* du vécu sensoriel, par lequel le sentir est *prononcé*, c'est-à-dire à la fois accentué, rythmé, détaillé et articulé. Si le sentir semble déjà énoncer un *dire* dans la chair, l'inverse est tout aussi vrai, en vertu des structures chiasmiques de la perception, qui réfléchissent le senti sur le sentant : ainsi, tout *dire* est également capable d'émuler un sentir dans le corps propre.

À ce titre, et sous certaines conditions d'écoute impliquée, la voix d'autrui possède en puissance les mêmes pouvoirs fictionnaires sur la corporéité que la matrice vocale propre. C'est pourquoi, on le sait, la voix et la prosodie de la personne guidante ont une importance cruciale pour les effets d'émulation recherchés par les pédagogies du mouvement. Le grain de la voix, son phrasé rythmique, ses accents toniques sont parmi les premiers « gestes » qui émulent dans le corps propre de l'écoutant·e la réarticulation d'un effet de sens, dans son *energeia* même. Certaines études en neurophysiologie ont montré que la perception acoustique d'un mot produit automatiquement, dans l'aire motrice de Broca dévolue à la production de la parole, une résonance audio-motrice, c'est-à-dire une esquisse neurale des gestes articulatoires perçus<sup>13</sup>. Ainsi, en vertu de ce système neuronal miroir particulier, la parole d'autrui est aussitôt réarticulée en moi, sous les espèces d'une énonciation virtuellement faite « mienne ». D'un point de vue plus phénoménologique, on pourrait dire que la voix de l'autre est « hôte » en moi, elle s'invite dans ma propre matrice vocale comme un fantôme : t'entendre parler, *ça me parle*. À cet égard, les praticien·nes de l'hypnose savent tirer parti des effets de la voix sur la suggestibilité<sup>14</sup> : pour favoriser une attention subliminale, la personne guidante peut moduler le registre et le timbre de sa voix (généralement vers le grave), en varier le débit, avec ralentissements, pauses suspensives, séquençages rythmiques inhabituels, etc. De la même façon, en modulant les allures prosodiques et les textures vocales, les pédagogues du mouvement induisent un véritable *chant tonique* dans la corporéité des apprenant·es.

Après ce rapide coup d'œil sur les entrelacements du sentir et du dire, on n'insistera pas plus avant sur l'importance de la voix dans les effets émulateurs de la parole guidante, car notre enquête porte davantage sur ses usages poétiques. Comment les *tournures* de la phrase peuvent-elles agir sur le pouvoir simulateur de l'imaginaire ? Quels gestes de parole sont susceptibles d'*appeler* un geste dansé ?

## Gestes de parole

Imprégnés par la culture des pratiques dites « somatiques<sup>15</sup> », nombre de pédagogues et d'artistes chorégraphiques en adoptent aujourd'hui les outils heuristiques, et en particulier certains usages de la parole guidante. L'enseignant·e en pratique somatique guide le travail essentiellement par la parole, parfois le toucher, mais sans jamais montrer ou *démontrer* le mouvement. Aux logiques d'imitation, de prescription ou de correction, sont préférées depuis longtemps des modalités plus heuristiques, travaillant davantage sur les représentations du corps vécu que sur des prescriptions fonctionnelles. L'enjeu est en effet d'induire chez l'élève une prise de conscience de sa corporéité en mouvement, de sorte qu'il parvienne peu à peu, comme le dit Isabelle Ginot, à « reformuler ses représentations sensorielles et, particulièrement, ses expériences kinesthésiques ».

« Les indications perceptives et conceptuelles [données par l'enseignant] viennent guider l'attention et induire de nouvelles représentations quant aux actions engagées [...] agissant ainsi sur l'image du corps pour atteindre progressivement l'organisation du schéma corporel<sup>16</sup>. »

Pour le dire de façon très simple : plus le geste est senti, mieux il est compris.

## Tournures impersonnelles et débrayages actantiels

Pour induire, il faut suggérer. C'est pourquoi les pédagogues du sentir usent volontiers (et abusent parfois) d'une certaine politesse, en enrobant d'atténuateurs leurs propositions (« peut-être pouvez-vous imaginer que... ; quand vous le souhaiterez, je vous invite à ... ») de sorte que le sujet se sente libre de penser qu'il reste à l'initiative de son expérience. Afin de faire varier les agentivités, l'enseignante peut aussi panacher les modes verbaux (impératif, indicatif, conditionnel...). Chaque mode verbal a ses avantages et ses inconvénients. Des propositions formulées à l'impératif (« sentez, marchez, soulevez... ») ont l'avantage de pousser spontanément à l'agir, mais c'est au risque que les schémas habituels soient automatiquement recrutés. C'est pourquoi il est parfois avantageux, pour favoriser un débrayage actantiel, d'utiliser des tournures impersonnelles. C'est ainsi, par exemple, que dans son enseignement de la *small dance*<sup>17</sup>, le danseur Steve Paxton appelle un relâchement du bassin en disant : « les omoplates tombent dans le dos, relâchant les intestins dans le bassin<sup>18</sup> ».

Lorsque j'entends une consigne formulée ainsi, j'entends que « les omoplates » est le groupe-sujet de la phrase et qu'elles descendent d'elles-mêmes dans « le dos », sans qu'il me soit demandé aucun acte volontaire. Je ne suis donc pas tenu de faire autre chose que d'observer leur glissement, et de sentir la descente de leur poids dans le dos comme un *mouvement en moi* qui semble *aller de soi*. En tombant, les omoplates versent les intestins au creux du bassin, et sans même que je m'en rende compte, une légère rétroversion s'y produit, comme pour recueillir ce poids *en cuillère*. Alors même qu'elle n'a pas été visée par la consigne, cette rétroversion du bassin est obtenue *par incidence*, dans un mouvement anonyme dont je suis l'hôte. Imaginons, à l'inverse, qu'un enseignant me dise à la voix impérative : « relâchez votre bassin ». Une telle demande me mettra sans doute aux prises avec une injonction contradictoire : on m'*enjoint* de « lâcher prise ». Or, si mon bassin est actuellement verrouillé en antéversion, c'est précisément parce que ce biais postural est le produit malheureux d'une habitude, ou volition automatique de mon schéma corporel. Je veux bien lâcher prise, mais ce n'est pas en *voulant relâcher* qu'il me sera aisé de *relâcher la volonté*.

On a affaire ici à une ruse cruciale pour tout travail d'induction : il vaut mieux détourner l'attention de l'objectif visé, afin de l'atteindre par incidence. Certes, la rétroversion que la consigne de Paxton a induit chez moi est infime, peut-être même reste-t-elle imperçue, mais elle aura d'autant plus de chances de favoriser une amélioration posturale de mon bassin qu'elle n'aura pas été demandée au titre d'une correction. Elle aura été, au contraire, le fruit gouteux d'une sensation, en l'occurrence la cession presque involontaire d'un poids, et son recueil dans le bassin.

Dans un atelier de *Contact-Improvisation*, alors qu'Alice Godfroy et un groupe d'étudiantes pratiquent, serrées les unes contre les autres, une *small dance* en appuis mutuels, l'enseignante ressent que « le flux est retenu, contenu, peut-être arrêté, à l'un ou l'autre endroit par des corps en tension<sup>19</sup> ». Il lui faut donc induire une détente dans les corps. Quels mots choisir ? « Détendez-vous » ? On a vu les contre-effectuations

possibles d'une telle formulation. Alors, prenant quelques secondes d'écoute intéroceptive, elle ressent un mouvement de détente intérieure qui lui inspire cette phrase : « La gravité nous traverse comme une douche chaude ». La formule est heureuse car elle génère aussitôt le relâchement des corps. Une fois de plus, le choix de la tournure est crucial : c'est la gravité qui est le sujet de la phrase. La gravité est une force universelle, qui n'est du ressort de personne ; elle traverse les corps comme la lumière traverse l'air. L'habileté de l'énoncé consiste donc à impersonnaliser le rapport des danseuses à leur propre poids, pour l'élargir à un rapport plus holistique à la gravité. Ainsi, les étudiantes sont moins soucieuses de la façon dont elles pèsent les unes sur les autres (lourdement, avec réticence, réserve, inquiétude, etc.). Pour obtenir leur consentement au poids, il leur est proposé une figuralité assez savoureuse : la chute de l'eau est légère, son glissement est celui d'une caresse chaude. L'image de sensation est assez prégnante pour susciter une simulation incarnée dans le tonus corporel : les corps relâchés vont au sol.

## Ruse

De façon plus radicale encore, la simulation imaginaire est capable de susciter un gain de motricité dans certaines zones de la musculature profonde réputées inaccessibles à la commande corticale. On en veut pour exemple un motif tiré d'une leçon de la méthode Feldenkrais prodiguée par le pédagogue François Combeau<sup>20</sup>. Dans cette leçon, qui porte sur la mobilité du rachis cervical (un lieu nodal pour les tensions neuromusculaires), vous êtes allongés au sol, et l'enseignant vous invite à faire rouler délicatement votre tête, d'un côté puis de l'autre. Dans une première phase de l'exercice, vous êtes invités à porter une attention millimétrée sur les mouvements de rotation de votre nuque : ces mouvements sont-ils fluides ou bien heurtés, saccadés ? Afin de ne pas laisser votre attention s'appesantir sur les roulements mécaniques de vos vertèbres, l'enseignant vous propose bientôt une image : visualisez la « toute petite trace » que laisse sur le sol l'arrière de votre crâne lorsqu'il roule. « Faites en sorte que cette trace soit la plus légère et la plus douce possible », suggère-t-il, appliquez-vous à ce que son dessin soit « beau, sans à-coups, sans incertitude ». « Imaginez maintenant que vous roulez votre tête sur un tapis musical », dit Combeau. Ce tapis musical vous permet d'*entendre* la courbe de votre mouvement : est-il *staccato*, *marcato*, *rubato* ou *legato* ? En vous intéressant aux images de sensations que vous proposent les images de la trace ou du tapis musical, peut-être sentez-vous que votre tête roule déjà de façon plus fluide ?

Mais la ruse va plus loin. On vous invite ensuite à laisser votre tête immobile, reposée, et on vous propose maintenant de décrire le même mouvement de rotation, mais avec vos seuls globes oculaires. Les mouvements de vos yeux sont-ils fluides, ou bien heurtés ? Imaginez qu'un pinceau de calligraphie est virtuellement attaché à vos yeux. Ce pinceau est gorgé d'encre de chine, et va dessiner la trace (« infiniment légère », dit Combeau) de votre mouvement oculaire. Observez les beaux pleins et déliés que trace ce pinceau, la façon délicate qu'il a de prendre les virages, sans écraser les poils, sans laisser de tâche.

Vous commencez sans doute à le réaliser, un *débrayage à trois bandes* est en train de produire ses effets de relâchement sur votre rachis cervical, de façon inconsciente, et alors même que votre nuque est au repos. Tandis que vous vous intéressez à suivre les

pleins et les déliés de votre pinceau, les mouvements de vos yeux activent les nombreux couplages neuromusculaires qui relient les muscles extrinsèques des globes oculaires au rachis cervical. En effet, il est avéré que l'activité neuromotrice de la vergence oculaire est profondément liée aux faisceaux neuromoteurs de la nuque et de la musculature axiale du tronc, ces couplages servant à assurer les mouvements réflexes de rotation du tronc et de la nuque qui accompagnent la poursuite visuelle<sup>21</sup>. C'est donc en jouant avec l'extrémité la plus fine de ce couplage neuromoteur, au niveau de la poursuite visuelle elle-même, que l'on va induire, sans plus y toucher, un *mouvement* profond dans la colonne cervicale.

## À la voie moyenne

Avec leurs effets de ruse, les consignes que l'on vient de décrire ont pour enjeu la recherche d'un débrayage actanciel qui permette de médier les agentivités de l'effort et de l'attention. C'est aussi pour cette raison que les pédagogues du mouvement ont fréquemment recours aux formules chiasmatisques, qui combinent un agir à la voix active et à la voix passive. « Dans la marche, vous pouvez sentir une différence dans votre pas quand, tantôt, vos pieds touchent le sol, et quand, tantôt, ils sont touchés par le sol ». Pour un même mouvement, comme celui d'allonger les deux mains vers l'avant, l'expérience tonique et affective sera toute différente si l'on vous propose, à la voie active, de « pousser un ballon dans l'eau », et si l'on vous suggère, à la voie passive, que « vos mains sont soulevées par le vent ». Les passibilités au mouvement offertes par de telles consignes s'étoffent encore lorsqu'il est fait usage d'équivoques ou de paradoxes, comme le fait souvent le chorégraphe et pédagogue Loïc Touzé :

- « Quand j'inspire, le monde expire et quand j'expire, le monde inspire. »
- « Je m'approche de ce dont je m'éloigne / je m'éloigne de ce dont je m'approche. »
- « Je suis vu par ce que je vois / ce qui me voit regarde aussi ce que je ne vois pas, je suis vu par un espace voyant...<sup>22</sup> »

Avec ces formules, le sentir et l'agir sont appelés sur un mode actanciel que la philosophe Emma Bigé propose d'appeler la *voie moyenne*<sup>23</sup>, un concept qu'elle déduit du mode verbal de la diathèse moyenne<sup>24</sup>. La diathèse moyenne est un mode verbal assez rare, que l'on trouve dans certaines langues indo-européennes anciennes ; il permet à certains verbes d'indiquer, comme le dit Émile Benveniste, « un procès dont le sujet est le siège (...). Le sujet est centre en même temps qu'acteur du procès ; il accomplit quelque chose qui s'accomplit en lui<sup>25</sup>. » Par exemple, en grec, des verbes tels que naître (*Gignomai*), ou jouir (*fruor*) sont des verbes à la diathèse moyenne, car il s'agit d'événements pour lesquels le sujet est l'agent autant que le patient de son acte. Emma Bigé propose donc une extension de la diathèse moyenne à l'adoption d'une voie moyenne dans le mouvement, une façon d'« effectuer en s'affectant ». Elle en donne pour emblème cette figure qui est au cœur du travail du danseur japonais Ushio Amagatsu : le corps du danseur est à la fois marionnette et marionnettiste, inflexion locale d'un mouvement qui passe à travers lui, dont il est la cause autant que l'effet<sup>26</sup>. À la voie moyenne, le rapport conscient du sujet sentant à ses sensations devient donc, comme le suggère aussi Guillemette Bolens : « un rapport des sensations à un je au datif<sup>27</sup> » : ce n'est pas seulement le sujet qui a des sensations, mais ce sont aussi les sensations qui *donnent* le sujet à lui-même, comme son propre complément d'objet indirect.

Ainsi, l'usage de la voie moyenne dans les énoncés de guidage favorise une expérience du geste dans laquelle s'estompent les polarisations du sujet et de l'objet, de l'actif et du passif, au profit d'agentivités moins dualistes et plus mésologiques<sup>28</sup> : « il y a en moi des mouvements qui ne sont pas de moi » écrit Emma Bigé « des mouvements qui me précèdent et dont certains m'instituent<sup>29</sup>. » C'est évidemment le cas des mouvements biologiques et physiques qui participent de la vie même de mon corps (respiration, flux, vie microbienne, gravité terrestre, etc.), mais c'est aussi le cas de mes mouvements intentionnels lorsque je les éprouve de façon médiane, et qu'ils semblent *venir à moi*, plutôt que *de moi*. Ainsi, lorsqu'il est vécu à la voie moyenne, le geste dansé est non seulement impersonnalisé, élargi aux forces du milieu, mais il peut aussi se faire l'instaurateur d'existence d'un certain *être de la sensation*. Michel Bernard suggérait tout à l'heure l'idée que toute sensation impressive se voit doublée d'une projection de simulacres, reflets virtuels ou ombres portées qui en manifestent la pression d'existence dans la chair. Dans l'expérience de la voie moyenne, le sentir déborde tout solipsisme et devient porteur d'une véritable puissance d'altérité, au point que la sensation vécue semble émaner d'un autre que moi, avoir son être et son monde propre.

Si la médialité du sentir et de l'agir sont les conditions d'émergence et d'accueil d'un tel *être de la sensation*, il faut d'autres ruses encore pour *l'émuler* dans le corps dansant. Ces ruses émulatrices procèdent essentiellement des moyens de la métaphore et du paradoxe.

## Métaphores

Dans sa définition neurologique, le concept d'émulation participe de la « simulation incarnée », cette disposition du système miroir propre au cortex pré-moteur qui permet de créer, à la simple vision ou projection mentale d'une action motrice, un « fantôme moteur<sup>30</sup> » de l'action perçue, ou imaginée. Un « fantôme de fait » peut donc être émulé dans la corporéité par un *acte imaginaire* de visualisation d'un processus kinesthésique ou proprioceptif. C'est ainsi que certains sportifs de haut niveau peuvent réaliser des entraînements (et du renforcement musculaire) par la simple visualisation des enchaînements moteurs de leur activité. À force de travailler cette idéation kinesthésique ou proprioceptive (*ideokinesis*), l'émulation de « fantômes de faits » dans la corporéité favorise l'émergence de ce que Basile Doganis appelle « une étrange *genesis*, genèse ou hétérogenèse [d'une] altérité latente en soi<sup>31</sup>. »

Munir ses yeux d'un pinceau, sentir la gravité comme une douche chaude, être la marionnette et le marionnettiste dans un même mouvement, ces images sont autant de métaphores au sens plein du terme : ce sont des images *porteuses* d'une simulation incarnée, elles font immédiatement paraître, avec le fantôme de fait, un être de la sensation qui peut devancer, surprendre, et parfois excéder notre intentionnalité.

« Vos bras flottent comme des algues dans le ruisseau, vos jambes sont des pattes de héron, vos mains sont plumées, vous prenez racine et vos rameaux bourgeonnent, etc. » Les studios de danse résonnent de métaphores zoologiques, botaniques ou atmosphériques, de figures dynamiques empruntés aux autres « manières d'être vivant<sup>32</sup> ». À la recherche de l'« acte pur des métamorphoses<sup>33</sup> », le travail chorégraphique convoque souvent le devenir-autre, devenir animal ou végétal, devenir élémentaire ou atmosphérique, etc. Or, ce devenir-autre n'est pas seulement un « faire-

comme », c'est bien davantage un « éprouver-autrement ». Si un chorégraphe me suggère de « devenir un arbre », j'aurais sans doute tendance à camper mes pieds dans le sol pour m'enraciner, et à développer les bras comme une ramure. Je pourrais faire cela joliment, mais je m'en tiendrai à une figuration schématique de l'arbre. À l'inverse, supposons que, pour prévenir tout réflexe figuratif, ce chorégraphe me suggère plutôt de songer à l'arbre sous d'autres rapports :

« Grâce à la photosynthèse, je transforme la lumière en énergie (glucose) ; je n'ai qu'un seul geste, celui de l'extension, et sans rebours possible ; j'estime le poids de ma ramure en été, puis à l'automne ; je sens les fourmis qui courent sur mes branches ; je ne suis pas un organisme fini, mais une symbiose, une forme de vie associée, etc. »

Ces images ne me proposent pas de solutions figuratives simples, mais elles sont assez surprenantes pour faire naître en moi un mouvement inédit, peut-être une danse. Sans doute celle-ci n'aura guère de ressemblance homologique avec l'arbre, ses racines et ses ramures, mais elle m'offrira d'éprouver une hétérogénéité de mes sensations, un devenir-végétal qui sera moins figuratif (« forme sensible rapportée à un objet ») que figural (« forme sensible rapportée à une sensation<sup>34</sup> »).

Si les métaphores peuvent avoir de vrais pouvoirs émulateurs<sup>35</sup>, leur efficacité a aussi des limites. Comme pour toute figure de style, le pouvoir mobilisateur de la métaphore peut s'éroder avec l'usage, la répétition ou la fixation dans le code (comme c'est le cas pour certaines expressions figurées tombées en catachrèse : au pied du mur, les ailes du navire, en dents de scie, etc.). Pour qu'une métaphore soit réellement porteuse d'une simulation incarnée, il faut, comme le dit Paul Ricoeur, qu'elle soit « vive<sup>36</sup> », c'est-à-dire qu'elle insuffle un véritable mouvement poétique à son énoncé, qu'elle en affole le sens, et qu'elle nous oblige à *en refaire le geste*. L'efficacité symbolique d'une métaphore ne se joue donc pas seulement au niveau paradigmatique (contenus évoqués), mais tout autant sur le niveau syntagmatique (tournures grammaticales). C'est pourquoi, pour avoir une vraie force d'émulation, les inductions poétiques doivent jouer non seulement d'images saisissantes mais aussi de ruses dans leur énonciation : équivoques, ambiguïtés, paradoxes...

## Paradoxes

Comment répondre à des consignes telles que : « sautez vers le bas » ou « laissez-vous chuter vers le ciel » ? Lorsqu'elles sont aporétiques, c'est-à-dire lorsqu'elles sont manifestement impossibles à réaliser (voire à comprendre), les consignes paradoxales appellent des réponses obliques aux termes mêmes du problème qu'elles posent. En 2007, Loïc Touzé propose à la danseuse Ondine Cloez une partition chorégraphique qui se résume, non sans humour, à « un saut désordonné avec les épaules à la même hauteur que les hanches<sup>37</sup> ». Face à une telle proposition, la danseuse a le choix de se livrer à des déflagrations anatomiques et clownesques, ou bien de s'inspirer de la force de débrayage de l'énoncé lui-même, et de chercher des thèmes de désordre au-delà même de son impossibilité. C'est en suivant ces deux voies qu'Ondine Cloez crée une danse que l'auteur décrit comme « une ruade maîtrisée » :

« L'écriture, saccadée et trouée de sa danse, nous entraîne dans un mouvement qui ne se développe pas. Elle nous propose de la suivre dans ses creux, ses arrêts, ses attaques. Le sol est plus frappé que glissé, le corps autant projeté que retenu. Il y a quelque chose d'automnal dans ce saut, une aridité lumineuse<sup>38</sup>. »

Pour la création de sa pièce 9 (2007)<sup>39</sup>, Loïc Touzé a proposé à chacune des neuf interprètes d'écrire des partitions chorégraphiques adressées à l'une ou l'autre de leurs collègues. Ces partitions devaient être écrites sous forme de consignes pour le mouvement, dans des registres aussi libres que possible. Par exemple :

« Se pose faiblement trois secondes. Soudainement inquiétant, consciemment avec application, dessine des lignes courtes, désordonnées. Un geste incongru, qui dure. Soudainement, claquer pour chasser un geste obsolète. Le temps est sec. Claque dans l'espace. Se balade. Une poursuite s'engage. L'écoute mène à la fin<sup>40</sup>. »

En tant que partitions chorégraphiques, ces consignes devaient être lues plusieurs fois par l'interprète qui en était la récipiendaire, puis être dansées « avec ce qui [était] retenu de cette lecture ». Les énoncés de la consigne, « avec les images et les rythmes qu'ils contiennent », avaient vocation à être « transformés en gestes, mouvements, actions et figures pour faire un segment, un bloc<sup>41</sup>. » La force émulative de tels énoncés est dans le pouvoir « stupéfiant » de leurs équivoques. Quel est le sujet de la phrase « se pose faiblement 3 secondes » ? Est-ce que 3 secondes faibles se renforcent, à être reformulées 9 fois ? Un geste incongru peut-il *durer* sans redevenir congruent à quelque chose, au moins à lui-même ? Les hypothèses de réalisation de ce type d'énoncés sont infinies, car lorsqu'une consigne se présente sous forme d'*intrigue insoluble*, elle oblige à inventer une solution *toujours différente*.

Dans un autre registre, la danseuse américaine Deborah Hay appuie toute sa « méthode pédagogique » sur le paradoxe. « Mon corps se sent léger en présence du paradoxe<sup>42</sup> » écrit-elle : « deux choses qui semblent opposées, mais qui, quand on les joue l'une contre l'autre, créent un champ d'énergie qui excite [le] corps tout entier<sup>43</sup> ». Il peut s'agir de consignes aussi simples que :

« Se tourner sans se tourner, sauter sans sauter, tournoyer sans tournoyer. Autrement dit, imposer des exigences impossibles aux participants, pour qu'ils soient dans l'incapacité de les saisir complètement et qu'ils soient vraiment obligés de jouer, de jouer à quelque chose d'impossible<sup>44</sup>. »

Mais Hay porte l'art du paradoxe plus loin encore, jusqu'à donner à la consigne, dite aussi « chorégraphie parlée », une véritable fonction maïeutique :

« Et si l'alignement est partout ? », se demande-t-elle ;  
ou bien « je transforme le corps tridimensionnel en un incommensurable ensemble de 53 milliards de cellules, toutes perçues en train de percevoir simultanément. »

Ces énoncés sont, de l'aveu de Hay, des « postulats indispensables, régulièrement renouvelés, sans lesquels je ne pourrais même pas me mettre en mouvement<sup>45</sup>. » Ces consignes n'appellent aucune réponse adéquate mais bien plutôt la « reconduction permanente de la question », comme le remarquent Laurent Pichaud et Lucie Perineau, traducteurs de Hay. « Question : Comment faire un exercice dont on ne comprend pas la consigne ? Réponse : En le faisant<sup>46</sup>. »

Entre 1980 et 1996, Deborah Hay propose chaque année à des danseurs amateurs un long atelier de quatre ou cinq mois, intitulé *Playing awake*<sup>47</sup>. Chacun de ces workshops annuels est fondé sur une consigne initiale, qui en est l'inépuisable matrice. Ainsi, par exemple, le workshop de 1989 fut-il envisagé, dans son ensemble, comme une réponse à la consigne :

« J'imagine que toutes les cellules de mon corps invitent simultanément à être vues comme non fixes au sein de mon corps fabuleusement unique et tridimensionnel. J'imagine que toutes les cellules de mon corps considèrent cette tridimensionnalité comme un tour de passe-passe. »

En 1992, la consigne fut : « J'imagine que toutes les cellules de mon corps ont la capacité de percevoir l'Euréka et le nada (le rien), simultanément. » En 1995 et 1996 : « Et si là où je suis est ce dont j'ai besoin ? Où que je sois est ce dont j'ai besoin. Partout où je vais est ce dont j'ai besoin. » Chaque jour, les danseurs participants à ces ateliers expérimentent individuellement ou collectivement ces consignes pendant des périodes de quarante minutes à trois heures. Ils sont livrés à leur propre compréhension de la consigne, sans que Hay n'ajoute aucune information directive. Ils sont simplement encouragés à explorer, en mouvement, les possibilités de relationnements sensibles que la consigne leur offre. De temps à autre, Hay formule des encouragements non moins intrigants que la consigne : « Il n'est pas important de savoir si c'est vrai ou faux. Observez simplement les informations renvoyées par votre corps pendant que vous jouez », ou « le corps tout entier est le professeur<sup>48</sup> ».

On reconnaît dans ces énoncés les propriétés heuristiques des *koan*, ces paraboles absurdes ou aporétiques que les maîtres zen (de la tradition bouddhiste *Chan*) prodiguent à leurs élèves pour les surprendre et les encourager à débrayer leurs logiques cognitives : « Quel est le son d'une seule main qui applaudit<sup>49</sup> ? », demande Hakuin Ekaku (1686-1763). Ou encore ce fameux *haïku* de Takahama Kyoshi (1874-1959) :

Le serpent s'esquive / mais son regard sur moi / reste dans l'herbe.

Comme les consignes de Hay, ces paraboles donnent une existence sensible à des phénomènes ordinairement conçus comme idéatifs ou virtuels. Elles ont des propriétés *stupéfiantes*, au sens psychotropique du terme : « je m'injectais la phrase *mon corps assimile la patience au renouveau*. Ma chimie corporelle s'en trouvait immédiatement modifiée<sup>50</sup> », témoigne Hay. La force d'intrigue poétique de telles consignes est capable d'émuler un véritable pouvoir de *voyance* somatique. Ainsi, une danseuse « stupéfaite » sait comment consacrer une attention fine aux 53 milliards de cellules qui composent son corps, en même temps qu'à l'unité de celui-ci, et suivant les alignements qu'il trouve partout. Même si l'on peut douter que les 53 milliards de cellules sensibles qui composent le corps humain soient accessibles à l'intéroception, on doit néanmoins reconnaître qu'elles participent de cette « sensibilité primaire que nous sommes », comme le disent Gilles Deleuze et Félix Guattari<sup>51</sup>. Si nous admettons que nous sommes, dans notre chair, un « composé de sensations », et que nos gestes dansés sont des formes sensibles rapportées à ces sensations, alors nous pouvons nous autoriser de cette *sensibilité primaire que nous sommes* pour émuler en nous l'hyperbole sensorielle de 53 milliards de cellules semi-autonomes, sentantes et senties.

## Appâts pour le sentir

Loin de livrer un inventaire complet des moyens heuristiques de la parole guidante, cet article a voulu mettre en lumière certains « gestes de parole » empruntés à des pédagogues ou des artistes chorégraphiques, et leurs puissances émulatrices sur la corporéité. Ainsi, on a vu de quelle manière des tournures énonciatives appuyées sur le débrayage actantiel, sur la métaphore ou le paradoxe étaient capables de déprendre les habitudes et de surprendre la sensibilité. Ces « énoncés tropologiques spéciaux », qui

procèdent parfois d'une certaine ruse, fonctionnent comme des « pièges à sentir » pour l'apprenti dans le travail somatique, et comme des « pièges à danser » pour l'interprète dans la création chorégraphique. Sous une perspective plus large, dans le cadre d'une approche figurale du geste dansé que nous avons formulée ailleurs<sup>52</sup>, nous avons nommé « appâts pour le sentir » ces ruses heuristiques, en empruntant la formule au philosophe Alfred North Whitehead. Lorsqu'il parle de *Lure for feeling*<sup>53</sup>, le philosophe britannique indique l'« appétition » ou « émotion physique » dont sont dotées certaines propositions, entités ou faits qui intéressent l'esprit, en dépit de leur véridicité<sup>54</sup>. En important cette belle expression dans le champ de la fabrique du geste, on voudrait désigner les *intrigues perceptives* qui permettent d'appeler le geste dansé à son émergence, en tant qu'image de sensation, et même, pourquoi pas, comme expression d'un « être de la sensation ».

La parole poétique est un puissant appât pour le sentir.

---

## BIBLIOGRAPHIE

AMAGATSU Ushio, *Dialogue avec la gravité*, trad. Patrick de Vos, Arles, Actes Sud, 2000.

ARISTOTE, *La Poétique*, I, 47 a 26, texte, traduction, notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Éditions du Seuil, 1980.

BENVENISTE Émile, « Actif et moyen dans le verbe » [1950], *Problèmes de linguistique générale*, tome 1, Paris, Gallimard, 1966.

BERCQUE Augustin, *La mésologie, pourquoi et pour quoi faire ?*, Nanterre La Défense, Presses universitaires de Paris Ouest, 2014.

BERNARD Michel, *De la création chorégraphique*, Pantin, Centre national de la danse, 2001.

BERNARD Michel, *L'expressivité du corps. Recherches sur les fondements de la théâtralité* [1976], Paris, Chiron, 1986.

BERTHOZ Alain, *La Décision*, Paris, Odile Jacob, 2003.

BIGÉ Emma / Romain, *Le partage du mouvement. Une philosophie des gestes avec le Contact Improvisation*, Thèse de doctorat sous la direction de Renaud Barbaras, ENS – PSL, 2017.

BIGÉ Emma, *Mouvementements, Écopolitiques de la danse*, Paris, La Découverte, « Terrains philosophiques », 2023.

BOLENS Guillemette, *La logique du corps articulaire : les articulations du corps humain dans la littérature occidentale*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2000.

BOLENS Guillemette, *Le Style des gestes, Corporéité et kinésie dans le récit littéraire*, préface d'Alain Berthoz, Bibliothèque d'histoire de la médecine et de la santé, Lausanne, 2008.

BOUVIER Mathieu, *Les intrigues du geste. Pour une approche figurale du geste dansé*, Thèse de doctorat en esthétique, sous la direction de Catherine Perret (Paris 8 – AIAC) et Isabelle Launay (Paris 8 – MUSIDANSE), université Paris 8 Vincennes – Saint-Denis, 2021.

- CLAM Jean, *Sciences du sens. Perspectives théoriques*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2006.
- DEBAISE Didier, *L'appât des possibles, Reprise de Whitehead*, Dijon, Les presses du réel, 2015.
- DELEUZE Gilles, *Logique de la Sensation*, Paris, La Différence, 1981, p. 28.
- DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Minuit, 1991.
- DOGANIS Basile, *Pensées du corps. La philosophie à l'épreuve des arts gestuels japonais (danse, théâtre, arts martiaux)*, Paris, Les Belles Lettres, 2012.
- FELTEN David L., SHETTY Anil N., *Atlas de neurosciences humaines de Netter*, Issy-les-Moulineaux, Elsevier Masson, 2011.
- GINOT Isabelle, « Que faisons-nous et à quoi ça sert ? Images du corps et schéma corporel dans la méthode Feldenkrais », in GINOT Isabelle (dir.), *Penser les somatiques avec Feldenkrais. Politiques et esthétiques d'une pratique corporelle*, Paris, L'Entretemps, 2014.
- GODFROY Alice, « Le biais figural de la parole – à l'adresse des corps dansants », *Pour un atlas des Figures*, [en ligne], [www.pourunatlasdesfigures.net](http://www.pourunatlasdesfigures.net), page consultée le 2 octobre 2022.
- GODFROY Alice, *Danse et poésie : le pli du mouvement dans l'écriture. Michaux, Celan, du Bouchet*, Noël, Paris, Honoré Champion, 2015.
- GODFROY Alice, *Prendre corps et langue. Étude pour une densité de l'écriture poétique*, Paris, Ganse Arts et Lettres, 2015.
- GREIMAS Algirdas Julien, COURTÈS Joseph, *Sémiotique, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette-Université, 1979.
- HANNA Thomas, « What is Somatics? », in JOHNSON Don Hanlon (dir.), *Bone, Breath & Gesture*, Berkeley, North Atlantic Books, 1995.
- HAY Deborah, *Mon corps, ce bouddhiste*, Lausanne/Dijon, Les presses du réel, « Nouvelles Scènes/Manufacture », 2017.
- HICKOK Gregory, « The Role of Mirror Neurons in Speech Perception and Action Word Semantics », *Language and Cognitive Processes*, n° 6, vol. 25, 2010.
- MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, « Tel », 1945.
- MORIZOT Baptiste, *Manières d'être vivant, Enquêtes sur la vie à travers nous*, Arles, Actes Sud, « Mondes sauvages », 2020.
- PAXTON Steve, « Transcription », *Contact Quaterly*, n° 1, vol. 11, 1986.
- RICOEUR Paul, *La métaphore vive*, Paris, Seuil, « L'Ordre philosophique », 1975.
- TOUZÉ Loïc, « entretien », in CHAPUIS Yvane, GOURFINK Myriam, PERRIN Julie, *Composer en danse, un vocabulaire des opérations et des pratiques*, Lausanne/Dijon, Les Presses du réel, « Nouvelles Scènes/La Manufacture », 2019.
- VALÉRY Paul, « L'Âme et la Danse », *Œuvres*, Tome 1, Paris, Le Livre de poche, « La Pochothèque », 2016.
- WHITEHEAD Alfred North, *Procès et réalité. Essai de cosmologie*, trad. Daniel Charles, Maurice Elie, Michel Fuchs, Jean-Luc Gautero, Dominique Janicaud, Robert Sasso, Arnaud Villani, Paris, Gallimard, 1995.

## NOTES

1. GODFROY Alice, « Le biais figural de la parole – à l’adresse des corps dansants », *Pour un atlas des Figures*, [en ligne], [www.pourunatlasdesfigures.net](http://www.pourunatlasdesfigures.net), page consultée le 2 octobre 2022.
2. Dans sa définition neurologique, le concept d’émulation recouvre en partie celui de « simulation incarnée », disposition du système miroir propre au cortex pré-moteur. La simulation incarnée permet de créer, à la simple vision ou projection mentale d’une action motrice, un « fantôme moteur » de l’action perçue (dès lors que son modèle interne appartient déjà au répertoire moteur de l’observateur). Si ces simulations sont dites *incarnées*, c’est parce que, comme l’explique le neurophysiologiste Alain Berthoz, elles permettent « au cerveau d’émuler intérieurement un corps fantôme doté de toutes les propriétés dynamiques du corps physique, pour anticiper les conséquences de la commande motrice avant même que celle-ci soit produite. » BERTHOZ Alain, *La Décision*, Paris, Odile Jacob, 2003, p. 309. Par ailleurs, le terme d’émulation est également synonyme de galvanisation, d’excitation. Dès lors, dans sa dimension psychologique, le concept d’émulation induit non seulement une simulation incarnée du mouvement, mais aussi une sorte d’« enthousiasme » de la sensori-motricité, comme si l’incarnation d’une simulation appelait aussi une poussée désirante.
3. CICERON, *De Oratore*, XXV, 83. Lorsque Cicéron parle des « figures que les grecs appellent *skhèmata*, comme s’il s’agissait des gestes du discours ... », il fait référence au double sens du mot grec *skhèma*, qui indique à la fois une figure corporelle (par exemple dans la danse) et une figure poétique, entendue comme *geste de l’esprit*. Il est probable que Cicéron cite implicitement *La Poétique* d’Aristote, lorsque celui écrit que l’art des danseurs consiste à « donner figure à des rythmes » (*dia tôn skhèmatizomenon ruthmôn*). ARISTOTE, *La Poétique*, I, 47-26, texte, traduction, notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Éditions du Seuil, 1980, p. 33.
4. GODFROY Alice, « Le biais figural de la parole – à l’adresse des corps dansants », art. cit. Il faut signaler les deux ouvrages majeurs qu’Alice Godfroy a consacrés à une approche comparative du geste dansant et du geste poétique : *Danse et poésie : le pli du mouvement dans l’écriture*. Michaux, Celan, du Bouchet, Noël, Paris, Honoré Champion, 2015, et *Prendre corps et langue. Étude pour une densité de l’écriture poétique*, Paris, Ganse Arts et Lettres, 2015.
5. BERNARD Michel, *L’expressivité du corps. Recherches sur les fondements de la théâtralité* [1976], Paris, Chiron, 1986.
6. BERNARD Michel, « Les fantasmagories de la corporéité spectaculaire ou le processus simulateur de la perception » [1998], in *De la création chorégraphique*, Pantin, Centre national de la danse, 2001, p. 92
7. MERLEAU-PONTY Maurice, « L’entrelacs-Le chiasme », in *Le visible et l’invisible*, Paris, Gallimard, « Tel », 1964, pp. 172-204.
8. BERNARD Michel, *op. cit.*, pp. 90-91.
9. Ce que Bernard appelle la *matrice vocale* excède largement le *topos* de l’organe phonatoire, il s’agit d’une structure archaïque de formation de l’expressivité, dont Bernard détaille trois dimensions primordiales chez le nourrisson : la *dynamique pulsionnelle* (le rejet vocal du cri est une expression spontanée de la décharge énergétique), le *redoublement de l’auto-affection* (aussitôt émis, le cri de l’enfant résonne dans son propre corps, et l’ébranle), et la *comparution de l’altérité* (la voix perce les membranes physiques, franchit les distances, et convoque la présence d’autrui : « le cri est alors l’auto-affection phonique par laquelle le nourrisson s’accorde par anticipation le plaisir de la présence maternelle. » (Michel Bernard, *L’expressivité du corps. Recherches sur les fondements de la théâtralité* [1976], *op. cit.*, p. 148).
10. CLAM Jean, *Sciences du sens. Perspectives théoriques*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2006.
11. *Ibid.*, p. 225.
12. *Ibid.*, p. 207.

13. HICKOK Gregory, « The Role of Mirror Neurons in Speech Perception and Action Word Semantics », *Language and Cognitive Processes*, n° 6, vol. 25, 2010.
14. Bien d'autres facteurs entrent en ligne de compte dans l'induction hypnotique : non seulement la rhétorique et la corporéité de l'hypnotiste, mais aussi l'ambiance, le confort, la lumière, les odeurs, etc.
15. Sous ce terme générique, proposé par Thomas Hanna dans les années 1970, sont rassemblées une grande variété de *pédagogies du mouvement et de la perception* qui travaillent à la prise de conscience du corps par le mouvement et le sentir. HANNA Thomas, « What is Somatics? », in JOHNSON Don Hanlon Johnson (dir.), *Bone, Breath & Gesture*, Berkeley, North Atlantic Books, 1995, pp. 341-352.
16. GINOT Isabelle, « Que faisons-nous et à quoi ça sert ? Images du corps et schéma corporel dans la méthode Feldenkrais », in GINOT Isabelle (dir.), *Penser les somatiques avec Feldenkrais. Politiques et esthétiques d'une pratique corporelle*, Paris, L'Entretemps, 2014, p. 53.
17. La *small dance* est une pratique inventée par Steve Paxton pour servir de préparation à la danse de *Contact-Improvisation*. Elle consiste simplement à se tenir debout, attentif aux micro-mouvements de la posture érigée, dans sa résistance à la gravité.
18. PAXTON Steve, « Transcription », *Contact Quarterly*, n° 1, vol. 11, 1986, p. 88.
19. GODFROY Alice, « Le biais figural de la parole – à l'adresse des corps dansants », art. cit.
20. Les enregistrements audio des leçons de François Combeau sont accessibles sur la boutique de son site internet : Espace du temps présent, [en ligne], <http://formations-feldenkrais-francois-combeau.fr/>, page consultée le 20 octobre 2022.
21. FELTEN David L., SHETTY Anil N., *Atlas de neurosciences humaines de Netter*, Issy-les-Moulineaux, Elsevier Masson, 2011, p. 354.
22. Ces deux derniers exemples sont tirés de la pratique d'un exercice que Loïc Touzé appelle « le champ visuel ». Voir *Pour un atlas des Figures*, [en ligne] <http://www.pourunatlasdesfigures.net/element/le-champ-visuel>, page consultée le 20 octobre 2022.
23. BIGÉ Emma / Romain, « Chapitre 5./ Toucher », in *Le partage du mouvement, Une philosophie des gestes avec le Contact Improvisation*, thèse de doctorat sous la direction de Renaud Barbaras, ENS – PSL, 2017, pp. 204-234. Dans *Mouvementements*, le livre qu'elle a tiré de sa thèse, Emma Bigé parle de voie *médiane*. BIGÉ Emma, *Mouvementements, Écopolitiques de la danse*, Paris, La Découverte, « Terrains philosophiques », 2023, pp. 55-66.
24. La diathèse, en linguistique, est un trait grammatical qui décrit comment s'organisent les rôles sémantiques dévolus aux actants, par rapport au procès exprimé par le verbe, en particulier les rôles d'agent et de patient. Source Wikipedia, [en ligne] : [https://fr.wikipedia.org/wiki/Diathèse](https://fr.wikipedia.org/wiki/Diath%C3%A8se), page consultée le 20 octobre 2022.
25. BENVENISTE Émile, « Actif et moyen dans le verbe » [1950], *Problèmes de linguistique générale*, tome 1, Paris, Gallimard, 1966, p. 172.
26. AMAGATSU Ushio, *Dialogue avec la gravité*, traduit du japonais par Patrick de Vos, Arles, Actes Sud, 2000, p. 29-30, cité par Emma / Romain Bigé, *Le partage du mouvement, op. cit.*, p. 164.
27. BOLENS Guillemette, *La logique du corps articulaire : les articulations du corps humain dans la littérature occidentale*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2000, p. 219 et 50.
28. Le terme général de mésologie rassemble diverses sciences des milieux dont les études portent sur les relations des êtres vivants avec leurs milieux de vie, instaurant des modes d'existence spécifiques à ces relations mêmes. Dans la mésologie d'Augustin Bercque, la réalité n'est ni objective, ni subjective, mais trajective. BERCCQUE Augustin, *La mésologie, pourquoi et pour quoi faire ?*, Nanterre La Défense, Presses universitaires de Paris Ouest, 2014.
29. BIGÉ Emma, *Mouvementements, Écopolitiques de la danse, op. cit.*, p. 13.
30. Si ces simulations sont dites *incarnées*, c'est parce qu'elles permettent « au cerveau d'émuler intérieurement un corps fantôme doté de toutes les propriétés dynamiques du corps physique,

pour anticiper les conséquences de la commande motrice avant même que celle-ci soit produite. » BERTHOZ Alain, *La Décision*, Paris, Odile Jacob, 2003, p. 309.

31. DOGANIS Basile, « Les limites mouvantes du corps », *Pensées du corps, La philosophie à l'épreuve des arts gestuels japonais (danse, théâtre, arts martiaux)*, Paris, Les Belles Lettres, 2012, p. 71.

32. MORIZOT Baptiste, *Manières d'être vivant, Enquêtes sur la vie à travers nous*, Arles, Actes Sud, « Mondes sauvages », 2020.

33. VALÉRY Paul, « L'Âme et la Danse », dans « Le Ballet au XIXe siècle », Numéro spécial de la Revue musicale, 1<sup>er</sup> décembre 1921, *Nouvelle Revue française*, repris dans *Œuvres*, Tome 1, Paris, La Pochothèque / Le Livre de poche, 2016, pp. 563-608.

34. Les deux formules « forme sensible rapportée à un objet / à une sensation » sont empruntées à Gilles Deleuze, qui distingue ainsi la figure figurative et la figure figurale. « Il y a deux manières de dépasser la figuration (c'est-à-dire à la fois l'illustratif et le narratif) : ou bien vers la forme abstraite, ou bien vers la Figure. Cette voie de la Figure, Cézanne lui donne un nom simple : la sensation. La Figure, c'est la forme sensible rapportée à la sensation ; elle agit immédiatement sur le système nerveux, qui est de la chair. » DELEUZE Gilles, *Logique de la Sensation*, Paris, La Différence, 1981, p. 28.

35. Avec son ouvrage *Le Style des gestes, Corporéité et kinésie dans le récit littéraire*, Guillemette Bolens a mis au jour, à partir d'un état de l'art des recherches scientifiques, les ressorts somatiques d'une « intelligence kinésique » propre à la création littéraire. Elle montre en particulier par quels moyens narratologiques et stylistiques les grands écrivains peuvent générer de véritables simulations perceptives chez leurs lecteurs. BOLENS Guillemette, *Le Style des gestes, Corporéité et kinésie dans le récit littéraire*, préface d'Alain Berthoz, Bibliothèque d'histoire de la médecine et de la santé, Lausanne, 2008.

36. RICOEUR Paul, *La métaphore vive*, Paris, Seuil, « L'Ordre philosophique », 1975.

37. Site de Loïc Touzé, [en ligne], <https://loictouze.oro.fr/fr/creations/un-saut-desordonne-fou-marlene>, page consultée le 2 octobre 2022.

38. TOUZÉ Loïc, « Un saut désordonné avec les épaules à la même hauteur que les hanches », *Pour un atlas des Figures*, [en ligne], <https://www.pourunatlasdesfigures.net/element/un-saut-desordonne-avec-les-epaules-a-la-meme-hauteur-que-les-hanches>, page consultée le 2 octobre 2022.

39. Site de Loïc Touzé, [en ligne], <https://loictouze.oro.fr/fr/creations/9>, page consultée le 2 octobre 2022.

40. TOUZÉ Loïc, entretien, in CHAPUIS Yvane, GOURFINK Myriam, PERRIN Julie, "Partition", *Composer en danse, un vocabulaire des opérations et des pratiques*, Lausanne/Dijon, Les Presses du Réel, « Nouvelles Scènes/La Manufacture », 2019, p. 321. Ce fragment issu des archives de Loïc Touzé est sans attribution d'auteur.ice.

41. *Ibid.*

42. HAY Deborah, *Mon corps, ce bouddhiste*, trad. de l'anglais américain par Laurent Pichaud, et Lucie Perineau, Lausanne, Dijon, coll. « Nouvelles Scènes / Manufacture », Les presses du réel, 2017, p. 106.

43. Entretien télévisé, Deborah Hay et Meg Mc Hutchison, 1993, in HAY Deborah, *op. cit.*, p. 153.

44. *Ibid.*, p. 152.

45. *Ibid.*, p. 22.

46. PICHAUD Laurent, PERINEAU Lucie, « Note des traducteurs », in HAY Deborah, *op. cit.*, p. 5.

47. KATSIKI Myrto, PICHAUD Laurent, « Lire Deborah Hay », in HAY Deborah, *op. cit.*, pp. 157-169.

48. Cité par Susan Leigh Foster in « Préface », in HAY Deborah, *op. cit.*, p. 15.

49. Koan de Hakuin Zenji, cité par SALINGER J.D., en exergue des *Nine stories* [1953], Paris, Pocket, 1996, p. 23.

50. HAY Deborah, *op. cit.*, p. 111.

51. « L'être de la sensation n'est pas la chair, mais le composé des forces non humaines du cosmos, des devenirs non humains de l'homme, et de la maison ambiguë qui les échange et les ajuste, les fait tourner comme des vents. » DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Minuit, 1991, p. 173.

52. BOUVIER Mathieu, *Les intrigues du geste. Pour une approche figurale du geste dansé*, Thèse de doctorat en esthétique, sous la direction de Catherine Perret (Paris 8 – AIAC) et Isabelle Launay (Paris 8 – MUSIDANSE), université Paris 8 Vincennes – Saint-Denis, 2021.

53. « Une proposition n'est pas la description d'un état de fait, ni une représentation, ni un jugement, c'est un appât pour des sentirs » WHITEHEAD Alfred North, *Procès et réalité. Essai de cosmologie*, trad. Daniel Charles, Maurice Elie, Michel Fuchs, Jean-Luc Gautero, Dominique Janicaud, Robert Sasso, Arnaud Villani, 1995, p. 306. Comme le précise Didier Debaïse, le terme anglais de *Lure* a un sens plus large que le sens d'artifice pour la tromperie ou pour la chasse qu'il a en français. *To lure* peut aussi vouloir dire : « inciter un changement, qui peut être, selon les circonstances, positif ou négatif ; attirer un individu, dévier un mouvement, modifier le cours d'un événement en le faisant aller dans une nouvelle direction. » DEBAÏSE Didier, *L'appât des possibles, Reprise de Whitehead*, Dijon, Les presses du réel, 2015, p. 70.

54. « Dans le monde réel il est plus important, pour une proposition, d'être intéressante que d'être vraie », WHITEHEAD Alfred North, *op. cit.*, p. 401.

## RÉSUMÉS

Lorsqu'il s'agit de susciter l'invention d'un geste inédit, il n'est pas question, pour les chorégraphes ou les pédagogues, de prescrire ou de demander ce geste, mais de l'appeler, au moyen d'une parole capable de favoriser le débrayage des habitudes et l'émulation d'un imaginaire radical dans la fabrique du geste. À l'appui d'exemples empruntés à des pédagogues et à des artistes chorégraphiques, cet article analyse certains moyens heuristiques dont dispose la parole guidante : débrayages actantiels, métaphores, paradoxes sont quelques-uns de ces « gestes de paroles » qui peuvent susciter une image de sensation dans la corporéité, et lui donner figure dans une danse.

When it comes to the invention of an original gesture, it is not a question, for the choreographer or the pedagogue, of prescribing or asking for this gesture, but of calling for it, by means of a word capable of encouraging the disengagement of habits and the emulation of a radical imagination in the making of the gesture. With the help of examples borrowed from pedagogues and choreographic artists, this article analyses certain heuristic means available to the guiding word: actantial disengagements, metaphors, paradoxes are some of the "gestures of words" that can arouse an image of sensation into corporeality, and give it a figure in a dance.

## INDEX

**Mots-clés** : émulation perceptive, figure poétique, heuristique, imaginaire

**Keywords** : heuristic, imaginary, perceptive emulation, poetic figure

## AUTEUR

### **MATHIEU BOUVIER**

Mathieu Bouvier est chercheur en art, et docteur en esthétique de l'université Paris 8 (Thèse de doctorat soutenue en 2021 : *Les intrigues du geste. Pour une approche figurale du geste dansé*, sous la direction de Catherine Perret et Isabelle Launay). Il fréquente assidûment la danse contemporaine en tant que vidéaste, scénographe et dramaturge, auprès de Loïc Touzé, Yasmine Hugonnet, Catherine Contour, Mylène Benoit, Vincent Dupont, Sorour Darabi, DD Dorvillier, etc. Avec Loïc Touzé, il développe depuis une dizaine d'années un programme de recherches théoriques et pratiques autour du travail de la figure en danse. Soutenu par la Manufacture – Hes.So Lausanne, et par le CN D Pantin, ce projet donne lieu à l'édition du site <http://www.pourunatlasdesfigures.net>. Il enseigne la théorie des arts en contextes universitaires et en écoles d'art (Paris 8, La Manufacture, He.So Lausanne, Master exerce, Montpellier, etc).