



HAL
open science

La danse, parole d'avant les mots ?

Mathieu Bouvier

► **To cite this version:**

Mathieu Bouvier. La danse, parole d'avant les mots ?. *Enfances & Psy* , 2023, La danse du lien (98). hal-04323757

HAL Id: hal-04323757

<https://univ-paris8.hal.science/hal-04323757v1>

Submitted on 5 Dec 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - ShareAlike 4.0 International License

La danse, parole d'avant les mots ?

Mathieu Bouvier

« Que les corps parlent, nous le savons depuis longtemps. [...] Le corps est langage parce qu'il est essentiellement "flexion". Dans la réflexion, la flexion corporelle est comme dédoublée, scindée, opposée à soi, reflétée sur soi ; elle apparaît enfin pour elle-même, libérée de tout ce qui la cache ordinairement. [...] Si le langage imite les corps, ce n'est pas par l'onomatopée, mais par la flexion. Et si les corps imitent le langage, ce n'est pas par les organes, mais par les flexions. Aussi y a-t-il toute une pantomime intérieure au langage, comme un discours, un récit intérieur au corps. Si les gestes parlent, c'est d'abord parce que les mots miment les gestes. »
Gilles Deleuze (1969, p. 330-332)

La danse : un langage du corps ?

On a coutume de dire de la danse qu'elle est un « langage du corps ». L'idée est plaisante, car avec ses *phrasés* gestuels, la danse semble bel et bien formuler des *propositions*. Mais il est rare que ces propositions tiennent un discours. Pour parler de la danse comme d'un « langage du corps », il faudrait donc se départir de tout impérialisme linguistique. Certes, le geste *fait* sens, mais d'une tout autre façon que le langage verbal.

Avec son réseau de discontinuités et ses signes arbitraires, le langage verbal a le pouvoir de dégager le sens de toute attache sensible au monde de la référence et au corps de l'expression, pour en livrer des représentations. Tandis qu'avec le geste dansé, d'où l'on ne peut détacher l'exprimant de l'exprimé, se forme au contraire « l'expérience d'un sens où le senti et le sentant se constituent dans un rythme commun, comme les deux franges d'un même sillage, et où les constituants du sensible forment une totalité organique et diachronique » (*ibid.*). Les gestes dansés ne sont donc pas des figures de renvoi à un sens qui leur serait extrinsèque, mais ils forment – informent et transforment – un sens émergent, confondu à son acte et à sa perception, indissociable du « parcours génératif de son expression », comme le dit le sémiologue Jacques Fontanille (1995, p. 24).

Néanmoins, ces préventions contre toute comparaison structurale au modèle linguistique n'interdisent pas une tout autre tentative, plus phénoménologique et plus spéculative, de penser la danse comme un langage du corps.

Gilles Deleuze disait en exerque : « Le corps est langage parce qu'il est essentiellement *flexion* ». Au niveau somatique le plus profond, ces flexions se ressentent des plis, des torsions, des étirements ou des pressions auxquelles sont soumises les fibres et les articulations du corps. Ces inflexions sensibles sont aussitôt réfléchies sur elles-mêmes : « la flexion corporelle est comme dédoublée, scindée, opposée à soi, reflétée sur soi », en vertu de la fameuse réversibilité du senti et du sentant à laquelle Maurice Merleau-Ponty (1945) a donné le nom de « chiasme perceptif ».

Ce chiasme perceptif est particulièrement saillant dans le réfléchissement immédiat de la phonation et de l'ouïe. Dès que j'é mets 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)¹. Le chiasme de la phonation et de l'ouïe est une manifestation primordiale

Mathieu Bouvier, docteur en art, chercheur associé aux UR Art des images et art contemporain et MUSIDANSE, équipe Danse, geste et corporalité, université Paris 8 ; mathieu.speculos@gmail.com
<http://pourunatlasdesfigures.net>

¹ 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

de l'entrelacement de l'exprimé et de l'exprimant dans la parole, et témoigne du pouvoir simulateur de la sensation : il produit l'esquisse d'une altérité au sein même de la chair. De son côté, le philosophe Jean Clam (2006) parle d'une « épellation du sentir » pour décrire l'articulation primordiale du sentir et du dire. 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 très en deçà de toute proposition signifiante mais elle exprime déjà, au sein des inflexions organismiques, une « *energeia* de l'effet de sens » (*ibid.*, p. 225) : « 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 articulatoire qui fait advenir la chose » (*ibid.*, p. 207).

La matrice vocale est donc l'*archée* de ce processus de débrayage par lequel toute impression *prononcée* dans la chair est redoublée en énonciation expressive, effigie affective du sentir constituée en écho interne. Pour Bernard, ce débrayage de la sensation est porteur d'une puissance d'altérité telle que la sensation semble émaner d'un autre être que moi, avoir son monde propre.

Danser est sans doute l'expérience corporelle qui permet le plus volontiers l'hypostase de cet « être de la sensation ». Il arrive parfois, lorsque la pratique de la danse mène à un certain état de transe légère, que le senti du mouvement soit débrayé vers une sorte d'épellation prosodique de l'effort, qui semble avoir son être propre, au point de dissoudre toute présence agentive (*qui* danse ?). Tandis que son phrasé chorégraphique prend les *tournures* d'une énonciation, avec ses propositions, ses coordinations et ses ellipses, le danseur ne sait plus *qui* formule en lui cette parole physique, dont les énoncés semblent être articulés par les membres, prononcés par l'effort, phrasés par le tonus.

Un chant du tonus ?

Dans sa *Poétique de la danse contemporaine*, l'historienne de la danse Laurence Louppe emploie la belle formule de « chant du tonus » pour décrire les modulations de l'effort que le danseur exerce sur son propre poids dans le mouvement dansé. « Si le déplacement de poids parle au corps de l'autre (et le parle) sur le plan symbolique, presque sur celui d'une construction représentative (fut-elle, bien entendu, non figurative), la modulation tonique, elle, ne représente rien, elle chante », écrit Louppe (1997, p. 162). Le chant du tonus est donc l'expression mélodique des inflexions de l'effort dans le corps vécu. De nombreux danseur.ses. en font l'expérience avec ce **qu'iels** appellent le « chant intérieur ² », lorsque l'épellation du sentir se fait si saillante qu'une expression vocale en devient irrépressible. La voix intérieure traduit alors les allures de l'effort en profils mélodiques : *Et Hop, WaTsssa, Foowoo, Yiihaa*.

Un dialogue tonique ?

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 » (Bernard, 1976, p. 148).

² Dans l'ouvrage *Composer en danse* (dir. Chapuis, Gourfink, Perrin, 2020, p. 462-463), plusieurs artistes chorégraphiques témoignent de leur expérience de ce chant intérieur : « Parfois, dit Daniel Linehan, en enseignant une phrase aux danseurs, je la chante en même temps [...] ce qui crée des correspondances entre le phrasé vocal ou oral et le phrasé physique ou gestuel ». « Le corps ne suit pas forcément le chant, ajoute Myriam Gourfink ; au contraire, il y a des contre-chants. C'est polyphonique. Cela donne de l'épaisseur à ce que l'on danse. » Loïc Touzé confirme que ce « chant profond n'est pas forcément le même que celui que l'on voit. Ils peuvent être accordés ou bien distincts. »

Les effets de résonance interne que l'on vient de décrire pour les corps dansants se réfléchissent évidemment dans la corporéité des spectateur.rices, pourvu qu'**iels** soient **ému.es**, c'est-à-dire intérieurement **mobilisé.e.s** par la danse. Alors, dans l'enceinte de résonance qu'est le corps-spectateur retentit aussi le chant du tonus. Le geste perçu s'adresse directement aux fibres nerveuses, pour y émuler une effigie virtuelle du mouvement perçu. Le substrat neural du sentiment empathique (*Einfühlung*), et en particulier de l'empathie kinesthésique (Godard, 2002 ; Leroy, 2013), est aujourd'hui bien décrit par les neurosciences, sous les espèces des « systèmes de neurones miroirs » présents dans de vastes parties des lobes frontal et pariétal (Rizzolatti, Sinigaglia, 2007 ; Keysers, Gazzola, 2010). Chez un individu témoin, ces systèmes s'activent à l'observation d'une action effectuée par un autre individu, en codant pour la même action chez l'observateur, mais sans déclencher la commande motrice afférente. Cette simulation en soi de l'agir de l'autre est un système adaptatif très efficace pour appréhender de façon immédiate les intentionnalités de nos semblables, et prédisposer les réponses adaptées. Ainsi, dans le cas spécifique du spectacle de danse, la perception du geste émule en moi les simulations perceptives d'actes moteurs et d'efforts analogues à ceux que j'observe, fantômes de commandes motrices que mon cortex moteur ne déclenche pas, mais dont je reconnais la mélodie cinétique. *J'entends en moi le chant de ton tonus*. C'est donc sous les espèces d'émulations et de simulations perceptives que, à son spectacle, je ré-entonne en moi le chant du geste, je re-formule ses énonciations, les tournures de ses phrases. *Ton geste me parle. En sourdine, je te réponds*.

Fait de résonances internes et spéculaires, ce dialogue impressif présente certains aspects de ce que la clinique du développement de l'enfant appelle le *dialogue tonique*³. Le dialogue tonique est cet échange impressif et expressif qu'entretiennent les très jeunes enfants et les adultes les plus proches (singulièrement la mère, ou l'adulte de référence), en recherche d'ajustements émotionnels dans leurs expressions motrices, toniques, posturales, mimiques et vocales. En miroir l'un de l'autre, l'enfant et l'adulte accordent ensemble la vitalité, le rythme, l'intensité, la tonalité affective de leurs mimiques, de leurs vocalises, de leurs gestes. Dans ce dialogue « transsubjectif » (Bachollet, Marcelli, 2010), les émotions vécues par l'enfant relèvent d'affects primordiaux, non catégoriels et protonarratifs, que le pédopsychiatre américain Daniel Stern (1985) a décrits comme des « affects de vitalité ». Ces affects se rapportent aux caractères dynamiques et cinétiques de l'évènement, qu'il s'agisse d'une interaction ou d'une perception d'objet. En tant que tels, ils précèdent – mais soutiendront, tout au long de la vie –, les émotions « catégorielles » ou « discrètes » qui apparaîtront plus tard dans le développement de l'enfant, sous des régimes plus transactionnels (le bonheur, la tristesse, la crainte, la colère, le dégoût, la surprise, l'intérêt, etc.).

Alors que le nourrisson vit encore dans l'unité primitive des sens, avec une perception amodale qui entrelace les modalités sensorielles⁴, les événements perceptifs et interactionnels sont perçus dans une sorte de syncrétisme, où l'enfant ne discrimine pas encore les modes sensoriels. Dans ce bain synesthésique, l'enfant éprouve l'énergie même des transferts intermodaux sous les espèces de caractères dynamiques que Stern appelle des *profils d'activation* : par exemple, il reconnaît une même courbe d'excitation dans une caresse appuyée au début puis légère à la fin, et dans une vocalisation pareillement accentuée, de *forte* à *pianissimo*. Les réponses toniques et expressives de

³ Le dialogue tonique est un concept proposé par Henri Wallon (1930) [*Les origines du caractère chez l'enfant*, Paris, Puf, 1re édition 1970], augmenté en dialogue « tonico-émotionnel » par Julian de Ajuriaguerra (1977) pour désigner le tout premier langage relationnel (moteur, tactile, gestique, mimique, vocal...) qu'échangent le bébé et l'adulte de référence.

⁴ Pour les psychologues Tom Bower, Eleanor et James J. Gibson, inspirateurs de Stern, il existe une « unité primitive des sens » qui permet le chevauchement et le réfléchissement des modalités sensorielles, de sorte qu'un objet perçu selon une première modalité sensorielle peut être reconnu sous une autre. Voir Bower (1972) et Gibson (1979).

l'enfant à ces profils d'activation prouvent qu'il en mesure les caractères morphologiques et les intensités dynamiques. Ces affects n'étant pas assimilables à des émotions qualifiées, Stern (1985, p. 78) propose de les décrire par des verbes kinésiques tels que « "surgir", "s'évanouir", "fugace", "explosif", "crescendo", "decrescendo", "éclater", "s'allonger", etc. ». Leur sens relevant plutôt de l'acte que du contenu, les affects de vitalité se rapportent à la question « comment ? », et non aux questions « quoi ? » ou « pourquoi ? » :

« On peut faire l'expérience de divers profils d'activation, ou affects de vitalité, lors de l'apparition d'un signal catégoriel, tel qu'un sourire "explosif". On peut aussi en faire l'expérience à propos d'un comportement n'ayant pas la valeur d'un signal d'affect catégoriel ; par exemple, on peut voir quelqu'un se lever de sa chaise de façon "explosive". On ne sait pas si le caractère explosif du lever est dû à la colère, la surprise, la joie ou la peur. Le caractère explosif peut être lié à n'importe lequel des caractères darwiniens des émotions, ou à aucun » (*ibid.*, p. 80).

Avec leurs répétitions coutumières, les gestes de soin et les jeux forment le domaine privilégié de l'« accordage affectif » qui est recherché dans le dialogue tonique : en répétant des interactions vocales et gestuelles rythmées, les expressions de l'adulte et de l'enfant se répondent dans un jeu de correspondances qui permet à l'enfant d'accorder ses sensations et ses affects entre eux, et avec ceux d'autrui. Ces correspondances sont favorisées par la perception amodale de l'enfant, qui lui permet de projeter un son sur une image, un geste sur une mélodie, un affect sur une sensation, selon des « profils d'activation » physiognomoniques.

« Une fillette de dix mois joue de façon amusante et répétitive avec sa mère et la regarde. Le visage de la petite fille s'ouvre (sa bouche s'ouvre, ses yeux s'élargissent, ses sourcils se soulèvent) et puis se referme, dans une série de transformations dont le contour peut être représenté par un arc assez plat [()]. La mère répond en psalmodiant "ouuh" avec une hauteur de son qui s'élève puis descend comme le volume qui va crescendo puis decrescendo : "ouOUuuh !" Le contour de la prosodie maternelle s'est accordé au contour dynamique du visage de l'enfant » (*ibid.*, p. 183-184).

Seuls des apprentissages qui cultivent la plurisensorialité (art, sport, artisanat, pratiques de soin...) permettent de conserver jusqu'à l'âge adulte une sensibilité aux formes et aux affects de vitalité. Pour Daniel Stern, la danse et la musique sont des expériences esthétiques privilégiées pour redonner toute leur prégnance aux affects de vitalité : « La danse révèle au spectateur-auditeur de multiples affects de vitalité ainsi que leurs variations, sans renvoyer à l'intrigue ou à des signaux d'affects catégoriels d'où pourraient dériver les affects de vitalité. Le chorégraphe essaye, le plus souvent, d'exprimer une façon de sentir, et non pas un sentiment particulier » (*ibid.*, p. 78). Un phrasé gestuel ou musical émouvant est en effet l'occasion d'éprouver une émotion dans son *essor tonique*, et non seulement dans la lecture d'une intrigue narrative ou d'un codage figuratif. Les émulations sensori-motrices prodiguées par le spectacle de la danse permettent d'appréhender les effets de sens d'un geste, d'un mouvement, dans leur *energeia* même, et de retrouver par là les ressorts d'un dialogue tonique avec le monde, un dialogue que l'âge adulte a souvent rompu.

Un don mimétique ?

« Les jeux des enfants abondent en conduites mimétiques, dont le champ ne se limite nullement à l'imitation d'un individu par un autre. L'enfant ne joue pas seulement au marchand ou au maître d'école, il joue aussi au moulin et au chemin de fer. Il faut alors se demander : de quel profit lui est cet apprentissage de la faculté mimétique ? » (Benjamin, 1932, p. 120).

Dans cet extrait de sa *Théorie de la ressemblance*, Walter Benjamin décrit avec justesse le dialogue tonique que l'enfant entretient avec le monde. Sensible aux formes de vitalité qui retentissent en lui, l'enfant leur répond sous les espèces de gestualités et de vocalisations spontanées qui s'adressent moins aux êtres ou aux choses qu'à leurs mouvements expressifs. Sa conversation avec le moulin à vent est moulinante. Avec le train, c'est un échange pistonnant ou sifflant, un jeu d'accélération linéaires et de freinages lourds. Comme le souligne Anne Boissière (2006, p. 121), « l'enfant vit dans un monde où les choses ne sont pas encore des objets, mais des êtres dotés de mouvement et de vie. Il y a pour lui une expression des choses ; celles-ci lui parlent et il leur répond. » L'enfant met dans ses réponses tous ses talents de synesthète, de physiognomoniste et de danseur, jouant de profils d'activation et de déplacements analogiques entre formes, sons, et gestes.

Chez Benjamin, ce dialogue tonique avec le monde prend le nom de « don mimétique », un don dans lequel il voit l'enfance même de l'humanité et la matrice expressive du langage, envisagé ici dans ses premières performances parlées : « le langage parlé n'est qu'une forme d'un instinct animal fondamental : l'instinct d'un mouvement expressif mimétique par le moyen du corps » (Benjamin, 1935, p. 40). Pour Benjamin, appréhender le langage depuis sa performance parlée prévient toute conception idéaliste du langage comme système logique ajouté au monde sensible. Le langage parlé procède au contraire d'un dialogue mimétique (que l'on pourrait aussi dire tonique), entre les impressions affectives que le monde fait au corps, et les expressions, indissociablement gestiques et vocales, qu'il leur rend. Dans la pensée spéculative de Benjamin, la parentèle étroite du geste et de la parole a pour nom de baptême la danse. Il voit en elle la matrice de l'ancien pouvoir de ressemblance qu'avait la parole, quand elle offrait aux mots non pas de ressembler aux choses, mais de ressembler aux relations que nous avons avec les choses⁵.

Toujours de façon spéculative, Benjamin associe ce don mimétique archaïque, commun à la parole et à la danse, au régime des savoirs magiques : comme l'astrologie, la danse est une « voyance », elle a le pouvoir d'imiter les affinités entre différents ordres hétérogènes d'objets ou d'êtres, en vertu d'assimilations qui sont moins homologues que *physiognomoniques*. Ni les mots, ni les gestes, ni les signes qu'envoie l'univers ne ressemblent aux êtres ou aux objets qu'ils nomment, mais ils ressemblent aux expressions analogiques, aux diagrammes de force ou aux schèmes moteurs qu'ils ont en partage, sous l'œil voyant de l'homme. Pour retrouver ces pouvoirs de voyance perceptive (« voir les ressemblances »), il reste un site d'expérience : la danse est peut-être le conservatoire de ce don mimétique que la *parole* a perdu en devenant *langage*.

Une voyance perceptive ?

Pour mieux saisir ce pouvoir de « voyance » dont parle Benjamin, ce pouvoir d'assimilation et de réponse physiognomonique qu'il attribue volontiers à la danse, et plus largement au don mimétique dont elle est l'école, il faut revenir au jeu d'enfant. Si l'enfant réagit spontanément aux formes de vitalité par des profils d'activation cinétique, c'est parce que sa perception le lui impose. Jusqu'à l'âge de sept ans environ, son système perceptif visuel, parce qu'il conserve encore une certaine intermodalité, reste sensible aux *qualia* d'énergie, de rythme et de texture, autant de formes de vitalité qu'il ne dissout pas encore complètement dans les opérations de différenciation et d'attribution de la perception objectale⁶. Ainsi, parce qu'elle conserve un certain privilège syncrétique sur les divisions

⁵ Dans son ouvrage *Walter Benjamin sans destin*, Catherine Perret (2007, p. 45) rappelle que pour Benjamin, l'essence du langage n'est pas dans le rapport du mot à la chose, mais « dans le rapport qui unit le mot et la manière dont la chose est visée ».

⁶ Voir, à ce sujet, les analyses de Anton Ehrenzweig (1974) sur le *scanning inconscient*.

analytiques, parce qu'elle est plus plastique que graphique, la perception de l'enfant va volontiers du mouvement au mobile.

Des psychologues de la *Gestalt* (Köhler, 1929) ont décrit la perception comme la psychogenèse d'une assimilation d'objet, ou l'expression de l'*animation intérieure* que les aspects de l'objet suscitent en nous. Pour se convaincre de cette animation intérieure, il suffit de se rapporter à notre langage ordinaire : quand nous disons que la nuit *tombe*, alors même que nous voyons l'obscurité *s'élever* dans le ciel, nous ne décrivons pas le phénomène physique tel que nous le percevons, mais selon l'impression que la nuit fait sur nous : elle fait *peser* certaines angoisses immémoriales et annonce la *chute* dans le sommeil. Quand nous disons qu'une vallée est *désolée*, qu'une voix est *dure*, qu'une objection est *repoussée* ou qu'une idée noble est *élevée*, nous ne *prêtons* pas ces qualités aux choses, nous les *prenons* sur leurs affections sensibles (ou affects de vitalité). Le phénomène de l'expressivité tient à ce que Wolfgang Köhler appelle un *isomorphisme psychophysique* entre le déploiement des formes et celui des processus perceptifs. Des communautés de structures psychophysiques induisent, par exemple, la « tristesse » du saule pleureur : la longue flexion de ses branches déclinantes et leur poids suspendu au ras du sol imposent au regard une *physiognomie* de la tristesse.

Köhler ne pense pas la valeur expressive des formes comme une attribution, mais comme une « réquisition » (*requiredness*) : La ligne verticale nous élève, la roche compacte nous rassemble, les grands espaces nous dilatent, les lignes brisées nous éclatent, car nous réarticulons en nous, en impulsions le plus souvent muettes, l'apostrophe physique que nous adressent les formes de vitalité. Comme le dit la chercheuse en danse Alice Godfroy (2018, p. 25) : « L'aperception d'un grand cyprès n'est pas autre chose que l'impression en moi d'un tropisme d'élancement. Le spectacle d'un lac l'égalisation de mes mers intérieures et le mouvement d'une décroissance tonique. Plus que quiconque, les enfants savent prêter leur corps mimeur à ce modelage du dehors en eux : tout le sensible leur "parle", êtres animés comme inanimés, et engage un dialogue de gestes. Les danseurs aussi, qui ont aiguisé leur empathie kinesthésique, et partagent avec les enfants cette capacité à former et déformer le diagramme des lignes tensionnelles de leur corps pour épouser les formes du dehors et savoir y répondre. »

Une formulation ?

On a dit que la perception infantile restait relativement transparente aux processus primaires de la *Gestaltung*, mais il ne faut pas en déduire que ces processus sont perdus à l'âge adulte. Ils sont simplement aveuglés par l'habitude au mode perceptif objectal, et nombre de vécus esthétiques peuvent les remettre en lumière. Si nous faisons, en conscience, ce geste de l'esprit qui consiste à ralentir et à retenir un tant soit peu nos réflexes d'identification, nous pourrions nous apercevoir, avec Maldiney (1961, p. 83), que toute forme perçue est « toujours en instance et en sursis dans le phénomène physiognomonique du mouvement ». Ainsi, pour peu que l'on redonne le privilège perceptif à la *forma formans* (forme formative) plutôt qu'à la *forma formata* (forme formée), comme nous le faisons volontiers dans l'enfance, on retrouvera ce que Maldiney appelle le phénomène physiognomonique du mouvement, ou l'animation intérieure des formes de vitalité en nous.

Encore une fois, un excellent site de cette expérience est le spectacle de la danse : en effet, quand les allures perceptives du spectateur s'embranchent aux allures rythmiques du danseur, c'est toujours « *en instance et en sursis* » de ses métamorphoses que le geste dansé est perçu. Son déploiement lance le regard dans une *poursuite* : l'œil devance ou retarde les mobiles, lance des accélérations dans les pauses, retient des étapes dans les flux, poursuit le geste arrêté au-delà de sa finition spatiale. Les gestes forment et déforment des figures que le regard pressent dans leur imminence, devine ou devance dans leur émergence, et que la mémoire immédiate retient dans une *formule*.

C'est cette récitation en nous du geste dansé, une animation interne formulée en surcroît de la perception, le devançant parfois, le secondant toujours, qui fait le sens de la danse, un sens émergent, confondu à son acte et à sa perception.

Une parole d'avant les mots ?

Puisque le geste dansé est si *parlant*, si échoisant d'un corps à l'autre, si proche des épellations du sentir et des expressions physiognomoniques de la forme, peut-être faut-il enfin envisager de concevoir la danse comme une parole du corps plutôt que comme son langage ?

Cette parole du corps, le poète Antonin Artaud en a entendu l'appel dans les danses balinaises, qu'il découvre en 1931 lors de l'exposition coloniale de Paris. Il perçoit combien l'apostrophe du geste dansé appelle en lui une *réponse* : sous une « impulsion psychique secrète⁷ », les éloquences muettes du geste demandent à être formulées en lui comme une « Parole d'avant les mots » (Artaud, 1931, p.91).

Les danses balinaises remuent en lui le « manifesté » d'une véritable « parole physique ». Cette parole renoue avec la parole magique que décrivait plus haut Benjamin : gestes et signes sont de nouveau « élevés à la dignité d'exorcismes particuliers » (Artaud, 1932, p. 140), et semblent rendre au langage articulé « ses possibilités d'ébranlement physique » et d'« Incantation ».

Pour ce poète dont toute l'œuvre aura consisté à chercher dans le corps « un impossible écrit/ qui n'est que dans mes moelles inscrit/ et même pas/ mais qui dira le vide ou le plein/ mieux que moi » (Artaud, 1946, p. 79), le geste balinaise s'adresse à une physique de la pensée, « physique première, d'où l'esprit ne s'est jamais détaché » (*ibid.*, p. 92). Les hiéroglyphes gestuels (« Hiéroglyphes qui vivent et se meuvent » [Artaud, 1931, p. 93]) de la danse le font voyant de transferts synesthésiques intenses, qui ne sont pas sans rappeler les « profils d'activation » décrits par Stern : « les correspondances les plus impérieuses fusent perpétuellement de la vue à l'ouïe, de l'intellect à la sensibilité, du geste d'un personnage à l'évocation des mouvements d'une plante, à travers le cri d'un instrument » (Artaud, 1964, p. 85) Dans la morphogénèse continue de cette *parole physique*, l'alphabet ne découpe plus les signes mais les fait rouler les uns dans les autres : « Il arrive que ce maniérisme, cet hiératisme excessif, avec son alphabet roulant, avec ses cris de pierres qui se fendent, avec ses bruits de branches, ses bruits de coupes et de roulements de bois, compose dans l'air, dans l'espace, aussi bien visuel que sonore, une sorte de susurrement matériel et animé. Et au bout d'un instant, l'identification magique est faite : NOUS SAVONS QUE C'EST NOUS QUI PARLONS » (Artaud, 1931, p. 102)

Ce dernier fragment d'Artaud résume les plus saisissants effets de figurabilité de la danse. Excédant l'intelligibilité du langage, le hiéroglyphe du geste y exprime violemment le sens même de sa résonance dans le corps, où il réveille l'expérience primordiale des synesthésies et des formativités de la perception. En composant « dans l'espace aussi bien visuel que sonore une sorte de susurrement matériel et animé », l'alphabet roulant de la danse abstrait des corps une suite d'exprimés incorporels, exhalaisons d'un langage physique qui sublime « dans l'air » la physicalité d'une pensée. Enfin, l'identification à la danse est déclarée magique, non parce qu'elle porterait sur une soudaine élucidation sémantique du geste, mais parce qu'elle assimile le corps lui-même au langage que nous formulons dans l'après-coup de la danse : « nous savons que c'est nous qui parlons ».

Comme le note Jacques Derrida (1967, p. 289) dans un beau commentaire de ce texte, la magie de cette identification opère dans la différence des temps : l'identification qui a lieu dans le cours du présent (« nous savons ») porte son délai sur une parole déjà dé-passée

⁷ On peut apercevoir dans cette « impulsion psychique secrète » une intuition visionnaire des effets d'émulation interne de l'empathie kinesthésique, dont les ressorts neuronaux (systèmes de neurones miroir) ne sont pas encore décrits par la science à cette époque.

par la manifestation du geste (« nous parlions »), c'est-à-dire sur une parole qui est toujours – et cela est vrai bien au-delà de la danse – élaboration secondaire d'un geste.

« Si les gestes parlent, c'est d'abord parce que les mots miment les gestes. »

Bibliographie

- AJURIAGUERRA, J. de 1977. *Manuel de psychiatrie de l'enfant*, Paris, Masson].
- ARTAUD, A. 1931. « Sur le théâtre balinais », dans *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, Folio Essais, 1964.
- ARTAUD, A. 1932. « Le théâtre de la cruauté. Premier manifeste », dans *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, Folio Essais, 1964.
- ARTAUD, A. 1946. « Cahiers du retour à Paris (août-septembre 1946), dans *Œuvres complètes*, XXXIII, Paris, Gallimard.
- BACHOLLET, M.-S., MARCELLI, D. 2010. « Le dialogue tonico-émotionnel et ses développements », *enfances&PSY*, n° 49, p.14-19.
- BENJAMIN, W. 1932. « La théorie de la ressemblance », *Cahiers de L'Herne*, n° 104, 2013.
- BENJAMIN, W. 1935. « Psychologie du langage », dans « Problèmes de sociologie du langage », dans *Œuvres III*, Paris, Gallimard Folio essais, 2000.
- BENJAMIN, W. 1936. « L'origine de la conception antique de l'art », dans *Expérience et ressemblance*, Cahiers de L'Herne 104, 2013.
- BERNARD, M. 1976. *L'expressivité du corps. Recherches sur les fondements de la théâtralité*, Paris, Chiron, 1986.
- BOISSIERE, A. 2006. « Le mouvement expressif dansé : Erwin Straus, Walter Benjamin », dans, A. Boissière, C. Kintzler (sous la direction de), *Approche philosophique du geste dansé*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion.
- BOWER, T.G.R. 1972. « Object perception in infants », *Perception*, 1, p. 15-30, <https://doi.org/10.1068/p010015>.
- GIBSON, J.J. 1979. *The Ecological Approach to Visual Perception*, New York, NY, Psychology Press, 2015.
- CHAPUIS Y. ; GOURFINK M. ; PERRIN, J. (sous la direction de) 2020. *Composer en danse. Un vocabulaire des opérations et des pratiques*, Lausanne, Dijon, Coll. « Nouvelles Scènes » / La Manufacture, Les presses du réel.
- CLAM, J. 2006. *Sciences du sens. Perspectives théoriques*, Presses universitaires de Strasbourg.
- DELEUZE, G. 1969. « Klossowski, ou les corps-langage », dans *Logique du sens*, Paris, Éditions de Minuit, p. 330-332.
- DERRIDA, J. 1967. « La parole soufflée », dans *L'écriture et la différence*, Paris, Le Seuil, coll. « Tel Quel ».
- DESPRES, A. 1998. *Travail des sensations dans la pratique de la danse contemporaine. Logique du geste esthétique*, Thèse de doctorat en Esthétique, sciences et technologies des arts (Option Danse), université Paris 8 ; <https://hal.archives-ouvertes.fr/tel-02544811>
- EHRENZWEIG, A. 1974. *L'ordre caché de l'art. Essai sur la psychologie de l'imagination artistique*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1982.
- FONTANILLE, J. 1995. *Sémiotique du visible. Des mondes de lumière*, Paris, Puf.
- GODARD, H. 2002. « Le geste et sa perception », dans M. Michel, I. Ginot (sous la direction de), *La danse au XX^e siècle*, Paris, Bordas, p. 224-229.
- GODFROY, A. 2018. « Infra-danse et pré-verbal : le chantier des gestualités invisibles », dans S. Genetti (sous la direction de), *Gestualités/Textualités en danse contemporaine*. Colloque de Cerisy, Paris, Hermann.
- KEYSERS, C. ; GAZZOLA, V. 2010. « Social Neuroscience : Mirror neurons recorded in humans », *Current Biology*, vol. 20, n° 8, R.353-354.

- KÖHLER, W. 1929. *Gestalt Psychology*, trad. fr., *La psychologie de la forme*, Paris, Gallimard, 1964.
- LEROY, C. 2013. « Empathie kinesthésique, danse-contact-improvisation et danse-théâtre », *Staps*, vol. 102, n° 4, p. 75-88.
- LOUPPE, L. 1997. *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contredanse, 2004.
- MALDINEY, H. 1961. « Comprendre », dans *Regard, parole, espace*, Paris, Les éditions du Cerf, 2012.
- MERLEAU-PONTY, M. 1945. *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2006.
- PERRET, C. 2007. *Walter Benjamin sans destin*, Bruxelles, La lettre volée.
- RIZZOLATTI, G. ; SINIGAGLIA, C. 2007. *Les neurones miroirs*, Paris, Odile Jacob.
- STERN, D. 1985. *Le monde interpersonnel du nourrisson*, Paris, Puf, coll. « Le fil rouge », 1989.

Résumé

La danse est-elle un « langage du corps », ou bien forme-t-elle ce que Antonin Artaud appelait une « parole physique », ou « parole d'avant les mots » ? Les phrasés du geste dansé n'énoncent pas d'autre discours que celui de la sensation, dans ses déploiements intensifs et ses débrayages en figuralités (simulations perceptives, ressemblances, physionomies). Ce que la danse formule, c'est d'abord un chant du tonus, expression retrouvée des « affects de vitalité » en quoi consistait, dans la petite enfance, notre « dialogue tonique » avec les mouvements du monde et du vivant. C'est à partir des réponses mimétiques que l'enfant adresse aux mouvements du monde que l'on peut comprendre l'intuition profonde de Walter Benjamin, lorsqu'il postulait une liaison génétique entre le geste et la parole : un même don mimétique de « produire et distinguer la ressemblance » qui est la matrice expressive du langage. La pratique et le spectacle de la danse restent l'un des meilleurs sites d'expérience de ce don mimétique, quand le geste y est *parlant*.

Mots-clés

Danse, langage, parole, dialogue tonique, affects de vitalité, physionomies, psychologie de la forme.

Is dance a 'language of the body', or does it form what Antonin Artaud called a 'physical speech', or 'speech before words'? The phrasing of the danced gesture does not enunciate any discourse other than that of sensation, in its intensive deployments and its switches into figuralities (perceptive simulations, resemblances, physiognomies). What dance formulates is first and foremost a song of tone, a rediscovered expression of the "affects of vitality" in which, in early childhood, our "tonic dialogue" with the movements of the living world. It is from the child's mimetic responses to the movements of the world that we can understand Walter Benjamin's profound intuition, when he postulated a genetic link between gesture and speech: the same mimetic gift of "producing and distinguishing resemblance" that is the expressive matrix of language. The practice and performance of dance remains one of the best sites for experiencing this mimetic gift, when gesture is speaking.

Keyword

Dance, language, speech, tonic dialogue, affects of vitality, physiognomies, psychology of form.