Des gestes aux mots : corpus, intertextualités et méthodologies croisées

Compte-rendu des journées d'étude (Nice, 10-11 avril 2019)

Annaëlle Toussaere et Constance Vidal-Naquet

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/danse/3748>

DOI : 10.4000/danse.3748

ISSN : 2275-2293

Éditeur

ACD - Association des Chercheurs en Danse

Référence électronique

Annaëlle Toussaere et Constance Vidal-Naquet, « Des gestes aux mots : corpus, intertextualités et méthodologies croisées », *Recherches en danse* [En ligne], Actualités de la recherche, mis en ligne le 30 avril 2021, consulté le 04 mai 2021. URL : <http://journals.openedition.org/danse/3748> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/danse.3748>

Ce document a été généré automatiquement le 4 mai 2021.

association des Chercheurs en Danse

Des gestes aux mots : corpus, intertextualités et méthodologies croisées

Compte-rendu des journées d'étude (Nice, 10-11 avril 2019)

Annaëlle Toussaere et Constance Vidal-Naquet

- 1 Dans la continuité des recherches récentes¹ qui tendent à intensifier les interactions entre les études littéraires et les études en danse, ces journées d'études ont été pensées comme une mise en partage des méthodologies issues de l'entrecroisement de disciplines dont les participant·es ont pu faire l'expérience. L'intérêt que suscitent ces questions s'inscrit dans un mouvement de bascule de l'appréhension du phénomène esthétique.

Alors que, depuis les années 1970, le modèle sémiotique prédomine et incite à étudier une œuvre d'art comme un texte, le nouveau paradigme de ces dernières années serait celui du geste², comme en témoignent les nombreux ouvrages et colloques qui s'inscrivent dans le champ de la littérature et de la danse³. Dans cette perspective, le savoir « de » et « depuis » la danse devient un appui nécessaire pour s'intéresser aux « gestualités » et aux corporéités dans certaines œuvres tant chorégraphiques que littéraires.

Comment la recherche en danse s'approprie-t-elle des outils propres à l'étude d'un corpus textuel, qu'il soit littéraire ou non ? Réciproquement, comment les outils d'analyse des œuvres chorégraphiques et d'analyse du geste permettent-ils de faire émerger les gestualités dans un texte ? Ce croisement entre les disciplines est intimement lié aux œuvres et aux pratiques qui entremêlent les médiums textuels et chorégraphiques, qu'il s'agisse d'une œuvre littéraire qui évoque la présence de gestes, de l'adaptation d'un texte littéraire en danse, tels que les ballets ou opéras, ou d'une œuvre chorégraphique ou textuelle prenant la parole des danseur·se·s comme matériau.

- 2 Les corpus étudiés lors de ces journées d'études suscitent des expériences esthétiques singulières qui incitent à l'inventivité méthodologique. En effet, comment parler du « sens » à entendre selon son étymologie comme « significations » mais aussi comme

« sensations » généré par une œuvre à l'intersection entre texte et geste ? En quoi une œuvre chorégraphique peut-elle offrir une relecture du texte qu'elle prend pour matériau ? Comment peut-on comprendre un texte littéraire à partir des savoirs du corps ? Répondre à ces questions implique d'être attentif à la façon dont les corpus étudiés sollicitent notre imaginaire kinésique, au regard de notre propre pratique de la danse et de l'écriture ainsi que de nos pratiques de lecteur·ice et de spectateur·ice.

En effet, étudier les interrelations entre gestualités et textualités demande d'élaborer des méthodologies qui sont, sinon construites à partir des savoirs du corps en mouvement, du moins issues d'une attention portée à la rencontre sensible qu'occasionne chacune de ces œuvres. Pour mettre en partage les questions méthodologiques que suscitent les œuvres et pratiques mêlant gestes et mots, des groupes de discussion ont été formés en amont des journées d'études afin de préparer les diverses tables rondes, conçues comme des temps de laboratoire et d'expérimentation.

Style et kinésie : comment percevoir la « densité » des textes ?

EMMA CURTY, ANNAËLLE TOUSSAERE, CONSTANCE VIDAL-NAQUET

3 Qu'appelle-t-on geste en littérature ?

S'intéresser au geste en littérature, c'est, semble-t-il, s'inscrire dans ce « tournant de la critique littéraire » qui appréhende les textes et la lecture en s'appuyant non seulement sur ce que les textes disent, « l'approche [...] sémiotique qui a longtemps prévalu », mais aussi sur ce qu'ils font, une approche « esthétique et pragmatique⁴ ». L'expérience du « geste des textes⁵ » peut donc constituer un point de départ de l'appréhension du texte et des multiples manifestations du geste dans un texte littéraire. L'attention portée au geste dans le texte est alors indissociable de l'attention portée à la perception qu'en fait le·la lecteur·ice. Dire qu'il y a « du geste dans un texte » peut recouvrir plusieurs significations qu'il s'agit de distinguer au regard des divers corpus et approches proposées au cours de la table ronde « Style et Kinésie : comment percevoir la “densité” des textes », dans laquelle sont intervenues Emma Curty, Annaëlle Toussaere et Constance Vidal-Naquet.

4 Pour approcher le geste dans les textes de Louis-Ferdinand Céline, Constance Vidal-Naquet s'empare de l'analyse du mouvement⁶, dont l'objet est de partir des savoirs du corps pour nommer les différentes natures du geste et ce qu'il provoque chez celui ou celle qui le perçoit. Dans les textes de Louis-Ferdinand Céline présentés dans cette intervention, de nombreuses formulations évoquent en effet les « pré-gestes », ces mouvements internes liés à l'émotion, particulièrement expressifs⁷ pour celui ou celle qui les perçoivent, et ici, pour le lecteur ou la lectrice. L'analyse des gestes des personnages, et plus particulièrement des micro-mouvements de leur axe gravitaire rendus perceptibles à la lecture, permettent de comprendre la façon dont l'écriture de Céline « met en mouvement » le·la lecteur·ice. Ainsi, dans un extrait de *Féerie pour une autre fois*, l'ensemble du corps des personnages est investi dans leur action d'espionner, de regarder. L'expression « regard de biais » se transforme au cours du texte en forme verbale « ils biaisent » ou « se dandinent⁸ » et devient en ce sens particulièrement expressive. Le·la lecteur·ice peut sentir l'état d'émotivité des personnages par ces formulations qui évoquent les mouvements de leur axe gravitaire, et qui, comme nous

l'apprend l'analyse du mouvement, sont liés aux émotions⁹. Ici, l'expressivité désigne alors la façon dont ces expressions induisent un mouvement chez la·le lecteur·ice qui simule¹⁰ à son tour l'action de regarder et l'état émotionnel qu'elle implique. Le champ de l'analyse du geste permettrait en ce sens d'affiner cette approche « pragmatique du texte littéraire » en saisissant ce qui, dans le texte, active chez la·le lecteur·ice des « imperceptibles variations toniques de tout le corps¹¹ ».

- 5 Aussi, vouloir comprendre les différents types de gestes présents dans un écrit, à partir d'une attention portée à l'expérience de la lecture, c'est penser qu'ils peuvent dire quelque chose de l'imaginaire du texte, de l'appréhension du monde et du fonctionnement du style de l'auteur. Le poète James Sacré, présenté par Emma Curty, fait de ses poèmes des « mosaïques de gestes¹² » : il recueille les gestes anodins et presque imperceptibles de la vie quotidienne, recense les gestes propres à une activité ou à un savoir-faire ou bien évoque les gestes des personnes dans l'espace public. Il retrace aussi ses propres déplacements et invite la·le lecteur·ice à déambuler dans ses poèmes, devenus alors des « écrits-parcours¹³. »
- 6 Certains textes solliciteraient plus que d'autres notre empathie kinesthésique selon les espaces d'interaction mis en place par l'auteur·ice dans l'écriture¹⁴. Ce type de textes incite alors à repenser l'activité de lecture comme une « activité physique, un sport du dedans, par lequel une corporéité mobilise l'ensemble de son matériel phonatoire, du muscle diaphragmatique jusqu'aux tensions et détensions buccales, pour réarticuler entre elles le cours d'une parole¹⁵ ». Au-delà des variations émotionnelles, l'activité de lecture dans sa dimension somatique serait ainsi composée de petits ajustements de la posture, correspondant à la manière dont la·le lecteur·ice se laisse affecter par un texte.
- 7 Pour préciser en quoi consistent ces variations toniques, Annaëlle Toussaere s'intéresse aux recherches de Daniel Stern concernant le développement émotionnel du nourrisson¹⁶. Ce qui, à la lecture, nous émeut, nous met en mouvement, ne correspondrait pas à des catégories d'affects traditionnelles (colère, bonheur, tristesse...), mais à des « émotions [...] provoquées par des changements d'états de motivation, d'appétit ou de tension¹⁷ ». Daniel Stern a pour cela proposé une « dénomination distincte » pour mettre des mots sur ces changements d'états. Ces « affects de vitalité » sont en effet « mieux rendus par des termes dynamiques, kinétiques tels que “surgir”, “s'évanouir”, “fugace”, “explosif”, “crescendo”, “decrecendo”, “éclater”, “s'allonger”, etc.¹⁸ ». Cette compréhension des affects de vitalité intègre ainsi une attention au lexique et de ce qu'il provoque en termes de variations du tonus et de simulations¹⁹ engendrées chez la·le lecteur·ice. La lecture est alors envisagée comme une « kinéception²⁰ », une activité créative « qui consiste à lire en prenant sa part du mouvement pour en faire ses propres gestes », comme la définit Marie-Aline Villard. L'analyse littéraire peut en ce sens être enrichie des outils et approches notamment développés par l'analyse du mouvement pour dire et appréhender le geste²¹. Cependant, dès lors que les textes étudiés sont écrits par des danseur·se·s, des questions émergent concernant leur statut : les autobiographies de danseur·se·s suscitent par exemple des débats quant à leur littérarité. Par ailleurs, même s'ils sont écrits par des danseur·se·s, ces textes ne contiennent pas nécessairement de descriptions de leur expérience du mouvement dansé.

« Quand les danseurs écrivent : comment étudier récits et livres d'artistes ? »

CÉLINE GAUTHIER, LUCAS SÉROL

- 8 L'intervention de Céline Gauthier et Lucas Serol, intitulée « “Quand les danseurs écrivent” : comment étudier récits et livres d'artistes ? » s'est concentrée sur les singularités et similitudes de textes de différentes natures écrits par des danseur·se·s. Dans ce dialogue, les deux intervenant·e·s prennent soin d'insérer ces textes dans une histoire chorégraphique et littéraire, afin d'interroger la fonction qu'ont ces écrits pour la·le lecteur·ice ainsi que pour « les danseur·se·s qui écrivent²² ». Lucas Serol compare dans sa recherche les écrits des premiers danseurs modernes, de Fuller à Laban, aux écrits littéraires des auteurs français fascinés par ces danses comme Mallarmé, Valéry et Cocteau. Céline Gauthier s'intéresse pour sa part aux pratiques d'écritures des danseur·se·s et aux imaginaires de la textualité qui en résultent. Elle analyse ainsi la façon dont ces textes, écrits depuis 2010, deviennent des espaces d'affirmation de la parole des danseur·se·s.
- 9 Tous deux se sont intéressés à la catégorisation de ces productions textuelles « textes de danse », autobiographies, « écrits de danseurs » au regard de leurs fonctions, à la fois pour leurs auteur·ice·s et leurs lecteur·ice·s. Considérés dans une démarche historique comme des documents donnant accès à l'expérience singulière d'un lieu et d'une époque, ces textes peuvent aussi être appréhendés dans une perspective esthétique. Dans le même temps, ces écrits interviennent pour les danseur·se·s à différents moments de leur processus de travail : à la fois étape dans le processus de création chorégraphique, ou ayant une fonction pratique et pédagogique²³ dans la transmission. Dans le cas de l'autobiographie, c'est souvent un moment pour la·le danseur·se de prendre du recul par rapport à sa propre carrière. Le choix du corpus fait par les deux chercheur·se·s s'appuie par ailleurs sur des attendus liés aux « textes de danse », avec la possibilité qu'ils soient déçus : ces textes n'offrent pas nécessairement de descriptions du geste mais s'inscrivent généralement dans un projet plus large du travail artistique. L'autobiographie est en cela un retour d'expérience d'un travail chorégraphique plutôt qu'une exploration immédiate du geste, comme c'est parfois le cas pour des documents plus informels, tels que des carnets de bord. Dans ces derniers, l'écriture peut tenir lieu d'atelier où se forge le geste²⁴. Ainsi la catégorie « Écrits de danseurs » ne tient pas tant au statut de celui ou celle qui écrit, mais plutôt à la façon dont ces écrits façonnent le travail et l'identité du·de la danseur·se.
- 10 Ces différentes fonctions de l'écriture incitent à s'interroger sur la manière d'analyser ces textes : l'approche peut être proprement kinésique et s'attacher aux diverses « simulations²⁵ » que provoque le texte à la lecture, ou plutôt chorégraphique et s'intéresser à la logique compositionnelle de cet écrit²⁶. Il ne s'agit pas de trancher entre ces deux lectures qui sollicitent différents outils d'analyse, mais de jouer avec les échelles et les niveaux d'interprétation des textes²⁷.

« Dire la “danse” en ethnographie de la danse et des chorégraphies “ethnographiques” »

MÉLANIE MESAGER, CLARISSE GOUDET

- 11 Mélanie Mesager travaille dans le cadre de sa thèse sur des chorégraphies qui se revendiquent comme des enquêtes ethnologiques ou ethnographiques. Elle s'appuie pour ce dialogue sur le projet de Sabine Macher « Dire la danse », une enquête à la Ménagerie de Verre réalisée à partir d'entretiens menés avec des danseur·se·s à la sortie du studio, avec pour but de cartographier et saisir ce qui reste du mouvement dans les corps, après avoir dansé. Mélanie Mesager a eu accès à la matière brute des entretiens enregistrés afin de donner lieu à une transcription, avant leur dépôt au fonds Sabine Macher du Centre national de la danse à Pantin. Mélanie Mesager travaille à la transcription²⁸ des paroles de danseur·se·s recueillies par Sabine Macher et joue un rôle dans le passage de l'oral à l'écrit.
- 12 Clarisse Goudet s'intéresse quant à elle à la « littérature de voyage », qui concerne les textes dits de « Découverte » de la Nouvelle Calédonie. Sa recherche, à la frontière entre anthropologie, philosophie et esthétique, s'intéresse à la confrontation des premiers carnets de voyage et de son corpus d'entretiens avec différents acteurs, réalisés lors de terrains à la Nouvelle Calédonie.
- 13 La discussion s'est articulée autour du présupposé esthétique de la danse comme « spectacle » dans le cadre de recherches ethnologiques ou ethnographiques. Pourquoi la danse aurait-elle vocation à être montrée, et est-ce le cas dans leurs corpus respectifs ? Pour Sabine Macher, dans son travail d'enquête à la Ménagerie de verre, la danse dont il est question ne se situe pas dans un contexte de représentation. Toutefois, ces entretiens peuvent être considérés comme poétiques et chorégraphiques, et seraient donc performatifs en eux-mêmes : l'entretien est travaillé comme matière esthétique. D'autre part, les danses dites « traditionnelles » de Nouvelle Calédonie reconnues sous le regroupement « Pilou pilou » ne sont pas non plus vouées à être données en spectacle. C'est dans le contexte de la colonisation qu'elles deviennent spectaculaires parce qu'elles sont réalisées « sur demande ». Recueillir les paroles de danseur·se·s et mettre en récit ces expériences peut être envisagé comme une prise de pouvoir à laquelle l'ethnologue doit se rendre attentif.

« Les formes de l'écrit dans le parcours chorégraphique : les discours dans et autour des œuvres »

ALICE GERVAIS-RAGU, MARIE PHILIPPART

- 14 Dans son travail de doctorat, Alice Gervais-Ragu considère l'œuvre chorégraphique à partir du concept écologique de « milieu²⁹ » pour interroger la production langagière écrite ou discursive qui l'entoure et analyser la façon dont elle participe de l'œuvre elle-même. Cette perspective incite à appréhender d'une nouvelle manière les processus de création chorégraphique. Penser l'œuvre en termes de « milieu » incite ici à envisager les diverses productions langagières et notamment la parole des danseur·se·s comme faisant partie du processus créatif lui-même, et ainsi à appréhender d'une nouvelle façon les allers-retours qui se font entre chacune de ces étapes. L'analyse de la pièce *Umwelt* de Maguy Marin par Marie Philippart en est un exemple. Elle observe, dans ses recherches, le passage « de la table au plateau » dans le processus créatif de Maguy Marin, c'est-à-dire de la lecture, première étape de travail pour la compagnie, à la mise en mouvement. Les moments les moins identifiables du

processus de création entre « la table » et « le plateau » pourraient ainsi être éclairés par le prisme de ces expériences vécues. Dans cette perspective mésologique proposée par Alice Gervais-Ragu, les « à côtés » de l'œuvre sont également à prendre en compte et notamment les modes de vies des danseur·se·s, prisme par lequel elle aborde les œuvres.

- 15 À l'image de l'œuvre de danse, envisagée comme un réseau de discours, Alice Gervais-Ragu s'intéresse à la recherche comme « milieu », afin de réintégrer une pluralité de discours considérés comme mineurs, périphériques, non académiques, intimes et qui, parfois sans que cela soit conscient, renseignent la recherche elle-même. Comment prêter attention à ces « informulés », pourtant constitutifs de la recherche ? Comment réinvestir ces textes à la fois journaux de bord, bribes de pensées, écrits inachevés considérés hors du champ académique³⁰ ?
- 16 Il ne saurait y avoir une distinction précise entre d'une part une « écriture de l'informulé » et du « sensible », et d'autre part une écriture « scientifique ». Toute écriture, parce qu'elle nécessite de trier, de sélectionner, de séparer, contient sa part de « violence³¹ ». Considérer les « informulés » dans la recherche équivaldrait alors à cerner les raisons historiques, personnelles, culturelles qui motivent cette scission et ce classement fait entre les discours considérés comme recevables car scientifiques, et les discours qui n'auraient apparemment pas lieu de s'y inscrire.

« Performer l'écriture, mettre en corps un récit : expérimentations somatico-textuelles »

ENORA RIVIÈRE, MARGOT-ZOÉ RENAUX

- 17 Cette discussion a rendu compte des travaux menés par Enora Rivière dont le projet est de recueillir la parole des danseur·se·s à propos de leurs expériences du mouvement et de la scène et par Margot-Zoé Renaux qui expose la façon dont sa lecture de Simone Forti l'a amenée à écrire et à performer ses propres textes. Le terme « moteur » a été un point de rencontre de leurs réflexions car il est un mot récurrent dans le discours des pédagogues en danse, comme dans les écrits de Rudolf Laban dans lesquels l'on retrouve souvent des termes comme « espace motorique », « homme motorique » ou « force motorique³² ». Qu'est-ce qui, dans l'imaginaire et dans la sensation, motive le geste ? Comment saisir et nommer les moteurs du geste ? Enora Rivière, dans *Moteurs*, son ouvrage en cours d'écriture, recueille la parole des trente danseur·se·s du *Sacre #2*³³, auquel elle a elle-même participé, et tente de rendre compte de leurs expériences du mouvement sur scène. Elle souhaite faire accéder la·le spectateur·rice ou lecteur·rice à l'invisible de la scène, aux pensées des danseur·se·s, avant, pendant, et après le spectacle³⁴. Son travail de composition du récit est alors un travail de tisseuse qui rassemblerait des voix différentes, la sienne comprise, à la fois absente et omniprésente. Dans le cas de *Moteurs*, la question du collectif est d'autant plus prégnante qu'il s'agit d'une même pièce rassemblant trente danseur·se·s. Ces textes ouvrent un espace discursif aux interprètes et renseignent sur le métier de danseur·se et la spécificité de leurs savoir-faire. Pour cela, Enora Rivière n'a pas souhaité que les danseur·se·s soient identifié·e·s : leurs paroles sont remaniées et intégrées à ses propres réflexions. L'anonymat des danseur·se·s permet au·à la lecteur·rice de se concentrer sur

le propos lui-même et de s'identifier éventuellement à ces récits qui évoquent le mouvement, ou plus largement, l'expérience du corps.

- 18 Parler non pas de l'expérience même du geste, mais plutôt de l'imaginaire qui colore le geste, tel est, selon Margot-Zoé Renaux, la fonction du *Manuel en mouvement* de Simone Forti³⁵. Le mémoire qu'elle a rédigé³⁶ porte sur les modes de lecture du *Manuel* (« *Handbook* ») ainsi que sur ses types d'usage. Margot-Zoé Renaux s'intéresse alors aux énigmes que contient cet ouvrage et qui bouleversent les attentes du lecteur : elle retrace avec le public ce que serait une première lecture, entre texte et image, du *Manuel en mouvement* qui constitue un ensemble pluriel entre textes et dessins. Il est, pour Margot-Zoé Renaux, un « panorama kaléidoscopique de l'imaginaire mental » de Simone Forti. Bien qu'il n'évoque pas du moins directement le geste, il dit quelque chose de l'univers artistique de Simone Forti, et rappelle son appétence pour l'écriture. Sa pratique intègre une improvisation écrite minutée, conçue comme un échauffement à l'improvisation dansée. Simone Forti a par ailleurs proposé des performances de ses poèmes : elle ne fait pas la différence entre l'acte de danser et l'acte d'écrire. En ce sens, le livre *Handbook in motion* peut renseigner sur son univers chorégraphique et sur son appréhension du geste. Le fait que le livre puisse décevoir les attentes d'une lecteurice qui souhaiterait comprendre le « parcours d'artiste » de Simone Forti, redoublé du fait que le public auquel elle s'adresse soit difficilement saisissable, conduit Margot-Zoé Renaux à réfléchir à sa propre expérience de lecture. En effet, la lecture « sensori-motrice et perceptive » qu'elle a fait de ce *Manuel en mouvement* a profondément changé ses propres pratiques d'écriture. Sa « rencontre sensible³⁷ » avec ce livre trouve une résonance jusque dans ses créations actuelles qui privilégient l'écriture lacunaire, mais aussi sonore et radiophonique, déplaçant ainsi l'écriture à d'autres endroits que celui du livre.

G.O.A.L.J

ENORA RIVIÈRE

- 19 La performance d'Enora Rivières s'est suivie d'un moment d'échange avec le public. Ces deux temps de la présentation sont séparés dans le texte qui suit. Le récit de la performance, signalé par le changement de la taille de la police et le retrait du paragraphe, se distingue du compte-rendu de la discussion.

« Une réaction performative
assez courte
un peu culinaire
presque historique »

- 20 C'est ainsi qu'Enora Rivière introduit la performance *G.O.A.L.J*³⁸.

Enora Rivière dispose le public en cercle autour de la table, ce qui crée une certaine intimité. Tout le monde doit parvenir à s'asseoir, et le cercle se resserre autour d'elle. Un saladier est disposé au centre, face à Enora, ainsi qu'une planche à découper et un économe. Nous nous attendons à la voir cuisiner. Elle porte des écouteurs couleur chair. Elle nous regarde un à un puis commence à découper des betteraves disposées dans le saladier. Alors qu'elle prend de l'assurance dans son geste et que ses mains se mettent à rougir, elle nous fait part de souvenirs de la pièce *Parades and Changes* d'Anna Halprin, qu'elle semble suivre grâce aux écouteurs, en écoute démultipliée : fluctuation d'intonations, reprises, montée, descente, choix de chaque pause. Sa rythmie réattaque parfois la phrase laissée en suspens, plus fort, un ton au-dessus. Elle baisse d'un ton.

- 21 Enora nous explique ensuite qu'il s'agit d'un texte qu'elle a retravaillé puis enregistré avec sa propre voix : ce ne sont pas des collages d'entretiens, mais bien une forme d'écriture orale remise en corps et en voix. Elle retrouve alors son propre rythme, et joue avec ses variations, dans le même temps où elle découpe, adresse, écoute. Sa concentration est alors multi-focale, comme c'est souvent le cas en situation de représentation. Lorsqu'une personne est en mouvement sur scène, elle pense à plusieurs choses à la fois : les personnes qu'elle connaît dans la salle, ce moment précis de la chorégraphie qu'elle ne lâche pas d'un fil, le repère au sol ou au mur qui lui permet de s'orienter dans l'espace, etc. Entre discours oral et réécriture, Enora Rivière s'intéresse à la « situation de représentation » depuis sa propre expérience d'interprète. Elle parle du passage à la scène comme d'un moment brutal après un long travail en studio ainsi que des changements de perception du geste qu'elle réalise sur scène. Au fur et à mesure des représentations, les gestes scéniques se font quotidiens, et s'intègrent à son propre vocabulaire. La mise en voix des flots de pensées de l'interprète au moment où il ou elle fait le geste permettent aussi aux spectateur·ices de se représenter l'action scénique dont il est question.

Elle commence à lever les yeux. Dans l'échange qui suit, elle nous avoue qu'elle cherche à capter les regards car nous sommes tou·tes dans une forme d'écoute périphérique, ou bien nous adoptons un regard figé, concentré sur son action de couper les betteraves. Silence quand elle se lève. Elle contourne la table, les chaises, fait le tour de la pièce. Une, deux fois. La première fois, on ne comprend pas tout de suite. Cette fois-ci, nous savons qu'elle reprend le déroulé de la pièce qu'elle vient de décrire. Grâce à la mémoire instantanée, nous cherchons alors ce qui va se passer, ou alors nous savons déjà tout. Enora se déshabille entièrement face public (*undressing*), puis se rhabille (*dressing*). Sa respiration change : le diaphragme s'ouvre, elle s'élève, ses pieds parallèles, très ancrée au sol, son regard choisit quelqu'un, ses mains replient, cherchent les vêtements à tâtons, l'attention circule d'un visage à l'autre. C'est le moment de se rappeler les précisions du texte qu'elle a mis en voix tout à l'heure. Elle ne peut pas regarder les vêtements qu'elle dépose et reprend sur le sol. Elle ne peut tout simplement pas nous quitter des yeux. C'est la qualité d'« envoûtement » de Laban, hors du temps. Elle nous met à nu. Si elle baisse le regard, elle a perdu, et à nouveau, c'est elle qu'on verra seule, nue, devant nous. Elle range donc les vêtements dans l'ordre sur le sol, pour les retrouver en glissant ses mains sur les différentes matières. Elle plie sa culotte de manière à pouvoir la réenfiler à l'endroit. Il faut bien dissocier l'intérieur de l'extérieur. Sinon c'est l'envers. Un autre péril : garder les écouteurs en enlevant et en remettant son t-shirt. Elle nous regarde. Focus sur soi, puis sur les autres. Elle distribue le regard, si je lâche tu lâches ? Lorsqu'elle s'est entièrement rhabillée, elle nous récite cette fois le Manifeste anthropophage³⁹. Ses mains sont toujours aussi rouges que lorsqu'elle a quitté la table.

- 22 Enora retrouve sa place dans le cercle : les principales questions évoquées sont celles posées par l'oralité, entre texte écrit et performance, et les enjeux posés par la citation et l'entretien comme matière historique. Le texte qu'Enora restitue en première partie a été réécrit à partir d'un entretien avec l'interprète Ghyslaine Gau⁴⁰. Enora Rivière affirme en cela son auctorialité, puisque c'est elle qui signe à la fois la performance et le texte. Cependant, à partir de l'entretien d'origine mené avec Ghyslaine Gau et de la restitution du « *dressing / undressing* » de la pièce *Parades and Change*, il est également possible de considérer que cette performance « fait citation » : Enora joue avec la question du droit d'auteur⁴¹. L'appropriation de l'expérience d'une interprète par une interprète, et d'une pièce par l'entretien alors vécu comme possible re-transmission de la pièce d'origine pose la question d'une histoire de la danse écrite par les interprètes.

Cette performance pourrait ainsi prendre une valeur de document *in vivo*, pour l'historien-ne qui la reçoit.

« Corps et langages scéniques Qu'est-ce que la danse retient du texte ? »

Wafa Rezg, Yurika Kuremiya et Vera Höltschi

- 23 La question de la cohabitation du geste et de la parole scéniques est au cœur du sujet de cette table ronde. À partir d'œuvres appartenant à des genres très différents le théâtre, l'opéra, la performance il s'est agi de voir comment le texte, de l'adaptation d'un livret à la mise en scène d'un geste calligraphique, devient matériau de la création chorégraphique.
- 24 Comment la parole, que l'on associe le plus souvent aux œuvres théâtrales, est-elle utilisée par les danseur-se-s sur scène ? Yurika Kuremiya aborde cette question par l'analyse de l'œuvre de Kim Itoh, *Yamer Maihimi*, créée à partir d'un texte éponyme de Tastumi Hijikata⁴². Dans cette œuvre, la parole n'est pas un guide narratif, elle est plurivoque et parfois même inintelligible. Depuis le champ des études théâtrales, cette utilisation de la parole « non-dramatique » paraît subversive. Le texte, ici, est à la fois dit, lu, projeté sur la scène, devenant alors matière, accessoire, papier peint. Le danseur s'essaye ainsi à plusieurs rapports au texte, l'intériorise et l'incorpore, donnant à voir aux spectateur-ice-s sa matérialité. La présence du texte comme matière, et plus largement l'entremêlement entre texte et geste, induit de nouveaux modes de lecture et de lisibilité pour le-la spectateur-ice⁴³.
- 25 Wafa Rezg analyse la façon dont la calligraphie travaille les corps des danseur-se-s, puisqu'elle induit le geste du tracé. Dans les œuvres chorégraphiques *Carte Blanche* de Carolyn Carlson, ou *Création éphémère* de Hilacie Attia, co-crées avec Hassan Massoudy⁴⁴, le tracé de la calligraphie prend forme dans le corps dansant qui « trace » lui aussi. Pour penser cet entrelacs, Wafa Rezg parle alors de « corps-calame », le calame étant le roseau avec lequel s'écrit la calligraphie arabe. Les spectacles de Carolyn Carlson, Hilacie Attia et Hassan Massoudy incitent à étudier la façon dont le geste calligraphique transparaît dans le mouvement de chaque danseur-se et comment le corps laisse une empreinte à la manière de la calligraphie. Selon Wafa Rezg, les types de calligraphies attribuées aux différentes langues, celles du Persan, du Rokaa, du Thouluth, peuvent inspirer différentes qualités de mouvement. Au-delà de la ressource que constitue la matière de l'écriture, de la feuille du livre à l'encre de la calligraphie, certains textes littéraires sont, par leurs contenus, plus à même que d'autres de susciter l'intérêt des danseur-se-s et chorégraphes. La « dansité » de l'écriture de Hijikata, l'indétermination du sujet narratif, les évocations poétiques, la composition en nébuleuse et enfin la place centrale donnée à la sensorialité, pourraient motiver une approche corporelle, chorégraphique et performative de ce texte.
- 26 Les recherches de Vera Höltschi portent sur les versions du *Faust* de Goethe, Thomas Mann et Heinrich Heine, et sur leurs diverses adaptations chorégraphiques⁴⁵. Selon Vera Höltschi, l'intérêt de cette œuvre est qu'elle contient, selon les versions, beaucoup de scènes de danse et de métaphores liées à la danse. L'érotisme et l'expérience sensuelle du *Faust*, présentes dans les textes de Heine et Goethe et absente chez Mann, peuvent aussi justifier le choix d'une adaptation chorégraphique. Comment ces

différentes versions du *Faust* sont-elles adaptées ? Qu'est-ce que la danse retient de ce texte ? Vera Hölstchi discerne, dans le ballet *Faust 1* de Xin Peng Wang, différents modes d'adaptations : des symboles scéniques et chorégraphiques font différemment allusion aux éléments narratifs du texte et parfois la dramaturgie de l'adaptation chorégraphique « condense⁴⁶ » celle du texte original.

- 27 Les réflexions de ces journées d'études mettent en évidence la façon dont celui ou celle qui essaye de saisir le sens de l'œuvre tente plutôt de cerner les contours de « l'expérience d'un sens⁴⁷ » par l'analyse des matériaux chorégraphiques et textuels. Percevoir « le geste des textes⁴⁸ », voir apparaître le texte dans la chorégraphie, ou encore lire le récit des sensations que procure le mouvement dansé, induit de se rendre attentif·ve à sa propre expérience du mouvement. Cette approche phénoménologique se mêle aux savoirs somatiques, kinésiques mais aussi anthropologiques et philosophiques, et considère les expériences du·de la spectateur·ice, de l'interprète, du·de la chorégraphe et de toutes les personnes incluses dans le processus de création comme autant d'approches possibles des œuvres. Ce changement de perspective incite à s'intéresser de plus près aux paroles des danseur·ses, parfois matériau chorégraphique et textuel, en tout cas partie intégrante du réseau de discours dans lequel l'œuvre s'inscrit.

BIBLIOGRAPHIE

BARTHES Roland, « Écrivains et écrivains », in *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964.

BERNARD Michel, « De la corporéité fictionnaire », *Revue internationale de philosophie*, n° 222, 2002/4, pp. 523-534, <https://www.cairn.info/revue-internationale-de-philosophie-2002-4-page-523.htm>, consulté pour la dernière fois le 28 mars 2019.

BERNARD Michel, « La danse et le texte, vers une dramaturgie du sensible ? », in *De la création chorégraphique*, Pantin, Centre national de la danse, 2001.

BERQUE Augustin, *La mésologie, pourquoi et pour quoi faire*, Paris, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2014.

BOLENS Guillemette, *Le Style des gestes : corporéité et kinésie dans le récit littéraire*, Lausanne, BHMS (Bibliothèque d'histoire de la médecine et de la santé), 2008.

BOLENS Guillemette, « Les styles kinésiques. De Quintilien à Proust en passant par Tati », in LAURENT Jenny (dir.), *Le Style en acte. Vers une pragmatique du style*, Genève, MétisPresses, 2011, pp. 59-85.

BOLENS Guillemette, « Les simulations perceptives dans la relation aux œuvres d'art littéraires », in LAVOCAT Françoise, COURTET Catherine, BESSON Mireille, VIALA Alain (dir.), *Corps en scènes*, Paris, CNRS Éditions, 2015, pp. 115-125

BÜHRLE Iris Julia, *Literatur und Tanz. Die choreographische Adaption literarischer Werke in Deutschland und Frankfurt vom 18. Jahrhundert bis heute*, Würzburg, Köninghausen & Neumann, 2014.

- CÉLINE Louis-Ferdinand, *Féerie pour une autre fois*, in *Romans IV*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1993.
- CHARMATZ Boris, *La danseuse malade*, pièce chorégraphique créée au CNDC d'Angers, 2008.
- CHAUVIER Eric, *Anthropologie de l'Ordinaire. Une conversion du regard*, Toulouse, Anacharsis, Essais, 2011.
- CURTY Emma, « Voyages, visages et mémoires : les traversées de James Sacré », *Loxias-Colloques*, « Traverser l'espace », 2019, [en ligne], <http://revel.unice.fr/symposia/actel/index.html?id=1375>, page consultée le 15 mars 2021.
- DE ANDREADE Oswald, *Manifeste anthropophage* [1928], Paris, Blackjack éditions, 2011.
- DEBAENE Vincent, *L'adieu au voyage, l'ethnologie française entre science et littérature*, Paris, Gallimard, 2010.
- FISH Stanley, *Quand lire, c'est faire : l'autorité des communautés interprétatives*, Paris, Les prairies ordinaires, 2007.
- FORTI Simone, *Handbook in Motion: An Account of an Ongoing Personal Discourse and its Manifestations in Dance*, Halifax, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1974.
- GENETTI Stefano, LAPEYRE-DESMAYSON Chantal, POUILLAUDE Frédéric (dir.), *Gestualités/Textualités en danse contemporaine*, Paris, Les éditions Hermann, 2018.
- GODARD Hubert, « Le geste et sa perception », in GINOT Isabelle, MICHEL Marcelle, *La danse au XX^{ème} siècle*, [1995], Paris, Larousse, 2008.
- 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.
- GODFROY Alice, « Le biais figural de la parole – à l'adresse des corps dansants », *Pour un atlas des figures*, [en ligne], La Manufacture, Lausanne, 2018, <http://www.pourunatlasdesfigures.net/element/le-biais-figural-de-la-parole-a-ladresse-du-corps-dansant>, page consultée le 15 mars 2021.
- GODFROY Alice, « Le geste des textes », *Pour un atlas des figures*, [en ligne], La Manufacture, Lausanne, 2018, <http://www.pourunatlasdesfigures.net/element/le-biais-figural-de-la-parole-a-ladresse-du-corps-dansant>, page consultée le 15 mars 2021.
- GUELLOUZ Mariem, « La métaphore à l'épreuve de la danse contemporaine », *Sken&graphie*, n° 2, Automne 2014, [en ligne], <http://skenographie.revues.org/1125>, page consultée le 11 mai 2017.
- HIJIKITA Tatsumi, « Zenshû I », in *Œuvres complètes*, vol. 1, Kawade, 1985.
- LABAN Rudolph von, « Espace dynamique », *Nouvelles de danse*, n° 51, Bruxelles, Contredanse, 2003.
- LAPLACE-CLAVERIE Hélène, *Écrire pour la danse. Les Livrets de ballet de Théophile Gautier à Jean Cocteau (1870-1914)*, Paris, Honoré Champion, 2001.
- LASSIBILLE Mahalia, « Escrever "a dança" em antropologia : a violência da pesquisa na ponta da caneta », *Art Research Journal*, n° 2, vol. 3, 2016, pp. 27-43.
- LAUNAY Isabelle, *Culture de l'oubli et citation, Les danses d'après, II*, Pantin, Centre national de la danse, 2018.

- LEENHARDT Maurice, *Notes d'ethnologie néo-calédonienne* [1930], Paris, Musée de l'Homme, 1980.
- LOUPPE Laurence (dir.), « Quand les danseurs écrivent », n° 23, *Nouvelles de danse*, n° 23, Bruxelles, Contredanse, 1995.
- LOUREIRO Angela, COTTIN Raphaël, « Le conte de fées comme partition corporelle. L'impulsion d'envoûtement dans l'effort de Rudolf Laban », *Repères, cahier de danse*, n° 2, 2012, pp. 29-31.
- MACÉ Marielle, « Questions de lecture, entre expériences et appropriations », *Fabula-LhT*, « Pourquoi l'interprétation ? », n° 14, « Pourquoi l'interprétation ? », février 2015, [en ligne], <https://www.fabula.org/lht/14/mace.html>, page consultée le 7 octobre 2019.
- MESAGER Mélanie, *Littéradanse, quand la chorégraphie s'empare du texte littéraire. Fanny de Chaillé, Danniel Dobbels, Antoine Dufeu, Jonah Bokaer*, Paris, L'Harmattan, 2018.
- MESAGER Mélanie, « Redire la danse : les savoirs du corps », *Revue Les Cahiers Linguaték*, « Corps et Langage », n° 1-2, 2017.
- NACHTERGAEL Magali, TOTH Lucille (dir.), *Danse contemporaine et littérature. Entre fictions et performances écrites*, Pantin, Centre national de la danse, 2015.
- PERRIN Julie, « Une lecture kinésique du paysage dans les écrits de la chorégraphe Simone Forti », *Raison publique*, n° 17, 2012, pp. 105-119.
- PETITPERRIN Raphaëlle, « Le cadre juridique de la reprise d'œuvres chorégraphiques », in GAUTHIER Céline, LOESCH Juliette, SÉROL Lucas, *Traces et résonances : réécrire, consigner, adapter la danse*, Actes des Journées d'études des 26 et 27 juin 2019, Recherches et répertoire, Centre national de la danse, Pantin, mars 2020.
- PIOLLET Wilfride, *Aventure des barres flexibles*, Paris, L'Une & L'Autre, 2014.
- RENAUX Margot-Zoé, *Le récit d'un dialogue intime en cours et de ses manifestations dans la danse. La portée kinésique du Manuel en mouvement de Simone Forti*, Mémoire de master en danse, sous la direction de Julie Perrin, université Paris 8, 2014.
- RIVIÈRE Enora, *ob.scène. Récit fictif d'une vie de danseur*, Pantin, Centre national de la danse, 2013.
- ROQUET Christine, *Vu du geste. Interpréter le mouvement dansé*, Pantin, Centre national de la danse, 2019.
- SOUDY Laura, *Littérature et danse contemporaine : modalités et enjeux d'un dialogue renoué*, Thèse de doctorat en littérature sous la direction d' Hélène Laplace-Claverie, université de Pau et Pays de l'Adour, 2015.
- STAROBINSKI Jean, *L'Œil Vivant* [1961], Paris, Gallimard, 1999.
- STERN Daniel, *Le monde interpersonnel du nourrisson : une perspective psychanalytique et développementale*, Paris, Presses universitaires de France, 1989.
- VILLARD Marie-Aline, *Poétique du geste chez Henri Michaux : mouvement, regard, participation, danse*, Thèse de doctorat en lettres et arts sous la direction de Claude Fintz, université de Grenoble, 2012.
- VERNOZY Delphine, *Le Livret de ballet, un objet littéraire ? Écrivains et chorégraphes en France des années 1910 aux années 1960*, Thèse de doctorat en littérature sous la direction de Didier Alexandre, université de Paris IV-Sorbonne, 2015.

NOTES

1. Dans le champ des études littéraires, voir : BOLENS Guillemette, *Le Style des gestes : corporéité et kinésie dans le récit littéraire*, Lausanne, BHMS (Bibliothèque d'histoire de la médecine et de la santé), 2008. GODFROY Alice, *Danse et poésie : le pli du mouvement dans l'écriture*. Michaux, Celan, du Bouchet, Noël, Paris, Honoré Champion, 2015, et GODFROY Alice, *Prendre corps et langue. Étude pour une densité de l'écriture poétique*, Paris, Ganse Arts et Lettres, 2015.
- Dans le champ des études en danse, voir : NACHTERGAEEL Magali, TOTH Lucille (dir.), *Danse contemporaine et littérature. Entre fictions et performances écrites*, Pantin, Centre national de la danse, 2015, et MESAGER Mélanie, *Littéradanse, Quand la chorégraphie s'empare du texte littéraire*, Paris, L'Harmattan, 2018.
2. Ce paradigme, explicité en introduction de ces journées d'études, est présenté dans l'article GODFROY Alice, « Infra-danse et pré-verbal : le chantier des gestualités invisibles », in GENETTI Stefano, LAPEYRE-DESMAYSON Chantal, POUILLAUDE Frédéric (dir.), *Gestualités / Textualités en danse contemporaine*, Paris, Les éditions Hermann, 2018, pp. 17-29.
3. Colloque « Gestualités / Textualités en danse contemporaine des années 1980 à nos jours », juillet 2016 à Cerisy, sous la direction de Stefano Genetti, Chantal Lapeyre-Desmaison, Frédéric Pouillaude. Colloque transdisciplinaire : « Articuler danse et poème, enjeux contemporains », organisé par le CTCL, les 12, 13 et 14 octobre 2017, à l'université de Nice Sophia Antipolis, sous la direction de Béatrice Bonhomme, Alice Godfroy, Régis Lefort et Joëlle Vellet.
4. MACÉ Marielle « Questions de lecture, entre expériences et appropriations », *Fabula-LhT*, n° 14, « Pourquoi l'interprétation ? », février 2015, [en ligne], <https://www.fabula.org/lht/14/mace.html>, page consultée le 7 octobre 2019.
5. GODFROY Alice, « Le geste des textes », *Pour un atlas des figures*, [en ligne], La Manufacture, Lausanne, 2018, <http://www.pourunatlasdesfigures.net/element/le-biais-figural-de-la-parole-a-ladresse-du-corps-dansant>, page consultée le 15 mars 2021.
6. Telle qu'elle est définie par Christine Roquet, in ROQUET Christine, *Vu du geste. Interpréter le mouvement dansé*, Pantin, Centre national de la danse, 2019.
7. GODARD Hubert, « Le geste et sa perception », in GINOT Isabelle, MICHEL Marcelle, *La danse au XX^{ème} siècle*, [1995], Paris, Larousse, 2008.
8. CÉLINE Louis-Ferdinand, *Féerie pour une autre fois*, in *Romans IV*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1993, p. 5.
9. GODARD Hubert, *op. cit.*
10. Il s'agit ici du phénomène d'« empathie kinesthésique », décrit par Hubert Godard, *ibid.*
11. GODFROY Alice, *op. cit.*, 2018.
12. L'expression est utilisée par Emma Curty pour qualifier l'œuvre de James Sacré.
13. CURTY Emma, « Voyages, visages et mémoires : les traversées de James Sacré », *Loxias-Colloques*, « Traverser l'espace », 2019, [en ligne], <http://revel.unice.fr/symposia/actel/index.html?id=1375>, page consultée le 15 mars 2021.
14. BOLENS Guillemette, « Les simulations perceptives dans la relation aux œuvres d'art littéraires », in LAVOCAT Françoise, COURTET Catherine, BESSON Mireille, VIALA Alain (dir.), *Corps en scènes*, Paris, CNRS Éditions, 2015, p. 115-125.
15. GODFROY Alice, *op. cit.*, 2018.
16. STERN Daniel, *Le monde interpersonnel du nourrisson : une perspective psychanalytique et développementale*, Paris, Presses universitaires de France, 1989. Nous remercions Christine Roquet pour la découverte de cette référence.
17. *Ibid.*, p. 78.
18. *Ibid.*
19. BOLENS Guillemette, *op. cit.*

20. VILLARD Marie-Aline, *Poétique du geste chez Henri Michaux : mouvement, regard, participation, danse*, Thèse de doctorat en lettres et arts sous la direction de Claude Fintz, université de Grenoble, 2012, p. 325.
21. L'analyse d'un texte littéraire à partir du système *Effort* de Laban a été proposée dans LOUREIRO Angela, COTTIN Raphaël, « Le conte de fées comme partition corporelle. L'impulsion d'envoûtement dans l'effort de Rudolf Laban », *Repères, cahier de danse*, n° 2, 2012, pp. 29-31. Une attention est portée sur l'emploi, dans les discours des danseur·se·s et des pédagogues, des métaphores, des comparaisons, et des déictiques dans GUELLOUZ Mariem, « La métaphore à l'épreuve de la danse contemporaine », *Sken&graphie*, n° 2, Automne 2014, [en ligne], <http://skenographie.revues.org/1125>, page consultée le 11 mai 2017, et dans GODFROY Alice, *op. cit.*, 2018.
22. LOUPPE Laurence (dir.), « Quand les danseurs écrivent », *Nouvelles de danse*, n° 23, Bruxelles, Contredanse, 1995.
23. Nous pensons par exemple à l'ouvrage de PIOLLET Wilfride, *Aventure des barres flexibles*, Paris, L'Une & L'Autre, 2014.
24. PERRIN Julie, « Une lecture kinésique du paysage dans les écrits de la chorégraphe Simone Forti », *Raison publique*, n° 17, février 2012, p. 106.
25. *Ibid.*
26. À ce propos, voir BERNARD Michel, « La danse et le texte, vers une dramaturgie du sensible ? », in *De la création chorégraphique*, Pantin, Centre national de la danse, 2001, p. 132.
27. Ces modes d'activation de lecture à différentes échelles sont évoqués dans STAROBINSKI Jean, *L'Œil Vivant* [1961], Paris, Gallimard, 1999.
28. Pour cela elle invente un système de codes qui permet d'intégrer les marques de l'oralité dans l'écriture : la transcription-partition que propose Mélanie Mesager permet, semble-t-il, de recomposer ce qui a pu se jouer lors des entretiens. Voir MESAGER Mélanie, « Redire la danse : les savoirs du corps », *Revue Les Cahiers Linguaték*, « Corps et Langage », n° 1-2, 2017.
29. BERQUE Augustin, *La mésologie, pourquoi et pour quoi faire*, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2014.
30. Mélanie Mesager évoque à ce propos l'écriture de sa « contre-thèse » ainsi que le travail de Vincent Debaene qui s'intéresse au « supplément littéraire » que les ethnographes français écrivent à côté de leurs écrits scientifiques, in DEBAENE Vincent, *L'adieu au voyage, l'ethnologie française entre science et littérature*, Paris, Gallimard, 2010.
31. LASSIBILLE Mahalia, « Escrever "a dança" em antropologia : a violência da pesquisa na ponta da caneta », *Art Research Journal*, n° 2, vol. 3, 2016, pp. 27-43.
32. LABAN Rudolph von, « Espace dynamique », *Nouvelles de danse*, n° 51, Bruxelles, Contredanse, 2003.
33. *Sacre#2*, Reconstitution historique du *Sacre du Printemps* (1913), Conception et écriture chorégraphique d'après Vaslav Nijinski et les dessins de Valentine Gross-Hugo, Dominique Brun, assistée de Sophie Jacotot, Manège de Reims Scène Nationale et Opéra de Reims, 2014.
34. Pour saisir les « moteurs » du geste, Enora Rivière explique avoir posé des questions précises, fondées sur sa propre expérience d'interprète du *Sacre* : « À quoi correspond ce moment de la pièce pour toi ? Qu'en est-il du poids, du rythme, de la musicalité ? Es-tu capable de nommer ce sur quoi tu te focalises en effectuant tel ou tel geste ? » Ce projet se situe dans la prolongation d'*ob.scène, récit fictif d'une vie de danseur*, construit à partir de l'expérience commune de la scène de danseur·se·s contemporains, auquel Enora Rivière mêle sa propre voix en tant danseuse : RIVIÈRE Enora, *ob.scène. Récit fictif d'une vie de danseur*, Pantin, Centre national de la danse, 2013.
35. FORTI Simone, *Handbook in Motion: an Account of an Ongoing Personal Discourse and his Manifestations in Dance*, Halifax, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1974.

36. RENAUX Margot-Zoé, *Le récit d'un dialogue intime en cours et de ses manifestations dans la danse. La portée kinésique du Manuel en mouvement de Simone Forti*, Mémoire de master en danse, sous la direction de Julie Perrin, Université Paris 8, 2014.
37. Il s'agit des termes employés par Margot-Zoé Renaux.
38. Extraite de son travail de recherche-crédation au sein de son doctorat « Études et Pratiques des Arts » à l'UQAM à Montréal.
39. DE ANDREADE Oswald, *Manifeste anthropophage* [1928], Paris, Blackjack éditions, 2011.
40. Ghyslaine Gau a dansé dans deux reprises de la pièce *Parades and Changes* : en France sous la direction de Anne Collod (2010), puis en Californie sous la direction de Anna Halprin (2013).
41. PETITPERRIN Raphaëlle, « Le cadre juridique de la reprise d'œuvres chorégraphiques », in GAUTHIER Céline, LOESCH Juliette, SÉROL Lucas, *Traces et résonances : réécrire, consigner, adapter la danse*, Actes des Journées d'études des 26 et 27 juin 2019, Recherches et répertoire, Centre national de la danse, Pantin, mars 2020.
42. HIJIKITA Tatsumi, « Zenshū I », in *Œuvres complètes*, vol. 1, Kawade, 1985.
43. Mélanie Mesager propose un certain nombre d'outils pour saisir la façon dont ces œuvres de « littéradanse » produisent du sens à l'entrecroisement entre geste et texte, *op.cit.*, 2018.
44. *Carte blanche*, Carolyn Carlson et Hassan Massoudy, Roubaix, 2007. *Création éphémère* de Hilaci Attia et Hassan Massoudy, Attia Productions et Rose Night Productions, 2010.
45. Notamment *Faust 1* de Xin Peng Wang, avec le *Dortmund Ballett*, 2017.
46. L'adaptation du texte littéraire en œuvre chorégraphique prend plusieurs formes, que les études en littérature sur les livrets de ballets s'évertuent à cerner : BÜHRLE Iris Julia, *Literatur und Tanz. Die choreographische Adaption literarischer Werke in Deutschland und Frankfurt vom 18. Jahrhundert bis heute*, Würzburg, 2014 ; LAPLACE-CLAVERIE Hélène, *Écrire pour la danse, Les livrets de ballet de Théophile Gautier à Jean Cocteau (1870-1914)*, Paris, Honoré Champion, 2001 ; VERNZOY Delphine, *Le Livret de ballet, un objet littéraire ? Écrivains et chorégraphes en France des années 1910 aux années 1960*, Thèse de doctorat en littérature sous la direction de Didier Alexandre, université de Paris IV-Sorbonne, 2015; Colloque « Danse et littérature : usages de la métaphore », par Ninon Prouteau, Delphine Vernozzy, Pauline Galli, Bojana Bauer, Université Paris-Sorbonne, 13 et 14 mai 2011.
47. MACÉ Marielle, *op. cit.*
48. GODFROY Alice, « Le geste des textes », *op. cit.*

RÉSUMÉS

Cet article est le compte-rendu de journées d'études « Des gestes aux mots : corpus, intertextualités et méthodologies croisées » organisées par Céline Gauthier, Alice Godfroy, Mélanie Mesager et Marie Philippart, qui ont eu lieu le 10 et 11 avril 2019 à l'Université Côte d'Azur. En réponse aux nombreux ouvrages, colloques, recherches qui mettent en relation les études littéraires et les études en danse, ces journées d'études ont tenté de mettre en lumière les méthodologies qui se construisent à la croisée entre plusieurs champs disciplinaires. Comment étudier des œuvres et des pratiques artistiques qui convoquent à la fois les gestualités et les textualités ? En quoi cela transforme en retour les outils et méthodes de recherche mis en pratique ? Les œuvres qui intègrent textes et gestes révèlent, voire remettent en question nos différentes façons de les appréhender. La pluralité des inventions méthodologiques et des objets

d'études ont permis de penser du point de vue des savoirs somatiques et kinésiques, mais aussi anthropologiques et esthétiques. Cet article tente de rendre compte à la fois des propositions des différent·e·s participant·e·s mais aussi des discussions que chaque intervention a suscitées.

This article is the report of the conference «From gestures to words: corpus, intertextualities and crossed methodologies» organized by Céline Gauthier, Alice Godfroy, Mélanie Mesager and Marie Philippart, in which doctoral students, researchers and artists participated. It took place on April 10th and 11th, 2019 at the University Côte d'Azur. In response to the many books, conferences and research projects that combine literature and dance studies, this conference attempted to highlight the methodologies that are built at the crossroads between several disciplinary fields. How can we study works and artistic practices by melding gestures and textualities? In turn, how does this study transform the research tools and methods themselves? Works with texts and gestures lead us to question our way of understanding each of them. A plurality of methodologies and objects of study make possible a new vantage point from which we can think about not only somatic and kinesic, but also anthropological and philosophical knowledge. This article attempts to reflect upon both the proposals of the various participants and the discussions that each intervention sparked.

INDEX

Mots-clés : textualités, analyse d'œuvre, discours, méthodologie, pratiques d'écritures, écrits de danseur·se·s, performance

Keywords : textualities, methodology, writing practices, speech, piece of art analysis, dancer writings, performance

AUTEURS

ANNAËLLE TOUSSAERE

En parallèle d'un parcours en littérature comparée à l'université Paris 3 Sorbonne Nouvelle et à la Freie Universität de Berlin, Annaëlle Toussaere découvre la recherche en danse à l'université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis. Elle s'est d'abord intéressée au processus de la lecture kinésique dans l'œuvre d'Henri Michaux et Valeska Gert, puis a opéré un tournant dans sa méthodologie, en croisant l'anthropologie et la lecture du geste dansé. Elle s'est depuis attachée à de l'analyse de pratiques, en particulier la transmission de l'acrodanse dans les laboratoires du collectif d'acrobates danseuses « Femmes de Crobotie ».

CONSTANCE VIDAL-NAQUET

Titulaire d'un Master Danse (université Paris 8) et d'un Master théorie de la littérature (ENS Ulm, Paris-Sorbonne, EHESS), Constance Vidal-Naquet s'est d'abord intéressée à l'expressivité du geste dans l'écriture de Louis-Ferdinand Céline. Elle a poursuivi ses réflexions sur les croisements entre gestes et mots en s'intéressant à la façon dont la fiction, dans le roman *Réveiller l'Aurore* d'Emilie Hermant et dans le spectacle *Bons baisers de Huntingtonland* du collectif DingDingDong, se construit à partir de l'imaginaire corporel, sensible et kinesthésique des personnes touchées par la maladie de Huntington.