



**HAL**  
open science

## Reprises en mains : rejouer et saisir la “ vie de mouvement ” de la parole

Jean-Rémi Lapaire

► **To cite this version:**

Jean-Rémi Lapaire. Reprises en mains: rejouer et saisir la “ vie de mouvement ” de la parole. Yamna Abdelkader. Pour un Théâtre-Monde. Plurilinguisme, interculturalité, transmission, Presses Universitaires de Bordeaux, pp.125-141, 2013, 978-2-86781-892. halshs-01628917

**HAL Id: halshs-01628917**

**<https://shs.hal.science/halshs-01628917>**

Submitted on 5 Nov 2017

**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.



## Reprises en mains : rejouer et saisir la « vie de mouvement » de la parole

---

Jean-Rémi Lapaire  
Université de Bordeaux 3

*Il faut bien voir que lorsqu'on s'engage dans une recherche universitaire, avec armes de désir et bagages de langage, si l'on apporte son corps, c'est toujours tête comprise.* Jean Lancri (2006 : 12)

Toute prise de parole engage l'entier du corps, provoquant dans la sphère laryngo-buccale mais aussi dans les bras, dans les mains et sur le visage un ensemble de *mouvements articulatoires* observables. Nous proposons une sensibilisation aux « composantes physiques » et aux « champs sémantiques du signe gestuel » (Calbris 1989) au travers d'ateliers d'expression corporelle, utilisant comme principal matériau chorégraphique la gestualité coverbale. Dans les pages qui suivent, nous présentons l'un des dispositifs d'*interprétation* que nous avons construits et menés, à Bordeaux et à Grenoble, ainsi qu'en Allemagne, en Angleterre, en Italie, en Pologne, au Brésil et au Canada. Les participants sont conviés à découvrir le « corporage » et le « manuélage » inhérents au langage (Jousse 1978 : 114), en jouant ce qu'ils observent et en modulant les formes qu'ils analysent. Les « composantes physiques du signe gestuel » (Calbris 1989 : 72) sont soumises à une imitation sélective et créative, qui exige un *engagement physique complet de l'observateur*. L'approche est donc expérientielle. Le « rejoueur concret » (Jousse 1978 : 81) des « actions gestuelles » (Kendon 2004 : 10) choisit de reproduire quelques gestes et de développer une série contrôlée de



*variations*. En devenant « cinémimeur » et en renonçant temporairement à être « phonomimeur » (Jousse 1978 : 43), le « rejoueur » se met en état de mieux percevoir et analyser les dimensions de la gestualité coverbale qu'il imite (forme, énergie, orientation, accentuation) ; préliminaire artistique à une étude sémantique et fonctionnelle plus scholastique de ce que les gestes *signifient* (Calbris 1989, 2011 ; McNeill 1992, 2005) ou *accomplissent* dans la parole (Kendon 2004, Streek 2009). En concevant et en interprétant une courte chorégraphie, qui sera exécutée en fin d'atelier, les participants prennent non seulement conscience de la « multicanalité de la communication humaine » (Cosnier 1982 : 255) mais démontrent que tout acte de « compréhension » est une « création » (Jousse 1978 : 79). Cette ultime étape plastique et esthétique, qui valide l'ensemble des activités, conduit à s'interroger sur la spécificité d'une démarche de « recherche création » (Gosselin 2006) dans l'enseignement-apprentissage des langues et sur les acquisitions que celle-ci laisse entrevoir.

## 1. Paroles en mouvement

*Quand nous comprenons que le mouvement est l'essence de la vie et que toute expression utilise le mouvement comme véhicule, que ce soit en parlant, en écrivant, en chantant, en peignant ou en dansant, nous ne pouvons que mesurer l'importance de la compréhension extériorisée de l'énergie vitale interne.* Rudolf Laban (2003 : 123)

Pour représenter et transmettre l'expérience, l'être humain « gestualise corporellement » et « laryngo-buccalement » (Jousse 1978 : 88). Le mouvement fait partie du « système de communication sociale » dans lequel chaque être est plongé dès sa venue au monde ; système dont la maîtrise pleine et entière devra être acquise, à l'âge adulte, pour être reconnu comme membre à part entière de la communauté (Birdwhistell 1990: 7). Or malgré la domination des paradigmes « communicatif » et « communicatif-actionnel » dans l'enseignement des langues vivantes, l'interaction gestuelle accompagnant la parole, ou

*gestualité coverbale*<sup>1</sup>, n'est qu'exceptionnellement l'objet d'une sensibilisation ou d'une formation chez étudiants et enseignants. Qui s'intéresse à ces doigts pointés vers le sol accompagnant l'énonciation d'un *now* insistant ? Qui s'attache à relever ces rotations inversées des mains, index tendu (à l'horizontale ou à la verticale), si souvent synchronisées avec *however* ? Qui s'interroge sur le mouvement de paume de l'Australien *Jay Jay*, racontant comment il aime inclure des événements imprévus dans son spectacle de magie (*I like to incorporate this into my own show*) ? Qui se donne la peine d'observer les discrètes projections du buste vers l'avant, les subtils basculements obliques de menton en arrière perceptibles dans tant d'interrogations ? De façon plus générale, qui conçoit son rôle de linguiste ou de professeur de langue vivante comme celui d'un *observateur du mouvant* et donc du « vivant » (Jousse 1978 : 33) ?

Apprendre à « apprécier le mouvement » fait partie d'un projet éducatif général entretenu par Rudolf Laban dès 1948. Danseur, chorégraphe et théoricien, inventeur d'un système de notation des mouvements dansés, Laban considère que « la danse est l'art fondamental de l'homme » (2003 : 18) même si « l'art du mouvement [...] recouvre un domaine plus vaste que celui de la danse proprement dite » (24). Considérant qu'il est essentiel d'accéder à une compréhension intime de « la force motrice de la vie » (126), Laban propose aux pédagogues de réinscrire chaque élève dans « le flux universel du mouvement » (126) durant sa scolarité. La mise en place de ce qu'il nomme « danse éducative » (15) doit permettre « un engagement général du corps » (36), chacun devant prendre la mesure de « la puissance stimulante que le mouvement exerce sur les activités de l'esprit » (43). Si Laban préconise cet enseignement, c'est qu'il a constaté que « les enfants [...] n'apprennent pas à apprécier le mouvement » alors même « que leur bonheur futur dépend d'une vie de mouvements bien épanouie » (23). Pour accéder à la compréhension des

1. Pour souligner à quel point « la communication mimo-gestuelle [...] dans les situations d'interaction de face à face (est) étroitement intriquée au langage verbal », Cosnier propose de l'appeler « *gestualité syllinguistique* ou d'accompagnement de la communication verbale » (1982 : 256).

mouvements du corps, Laban pose comme principe majeur « la connaissance de l'effort humain » (24). Cet effort est patent dans « les actions de travail quotidiennes » (43), comme « tordre », « presser », « glisser », « tapoter » (52). Mais alors que la « vie de mouvement » de « l'époque préindustrielle » était d'une énergie et d'une variété remarquables, puisque « le corps entier était engagé dans des activités, fort différentes et discontinues, auxquelles chaque homme devait se livrer » (22), la « vie de mouvement » du monde postindustriel semble vouée à une inexorable réduction et à une simplification dévastatrice. Et de fait, l'enfermement dans « des séquences de mouvements relativement simples » (23) n'a cessé d'être confirmé durant les dernières décennies, atteignant son paroxysme aujourd'hui, dans un environnement numérique littéralement « digitalisé ». Il n'est que d'observer les postures et manipulations associées à l'usage constant et massif des outils informatiques pour constater le figement partiel des corps et la réduction de la motricité effective des sujets à un répertoire contraint d'actions manuelles qui nécessitent peu d'efforts, essentiellement *presser* (sur un écran ou sur une touche) ou *faire glisser du bout des doigts*. Ces mouvements précis mais monotones et de très faible amplitude, se substituent à des actions gestuelles beaucoup plus amples, variées et énergiques, comme tracer, relier, presser, tordre, tourner, frapper, cogner, appuyer, couper, mélanger, séparer, froisser, jeter, élever, abaisser, enfoncer, extraire, remplir, étirer, faire coulisser, assembler, démonter, etc. Or ce sont ces mêmes actions, se déployant dans la « sphère du mouvement », ou « kinésphère » (105), qui semblent être la source concrète de très nombreux gestes coverbaux. Ces derniers procèdent eux aussi à des traçages, pressages, rotations, découpages, à la différence près que les manipulations coverbales portent sur des entités invisibles (Calbris 2003, Kendon 2004, Streek 2009). « Concrètement abstraite » (Jousse 1978 : 82), la gestualité coverbale apparaît ainsi comme le *résidu schématique* et l'*exploitation symbolique* d'actions gestuelles plus élémentaires et utilitaires, en prise directe avec le monde socio-physique dans lequel évoluent les humains. Dégagés de l'emprise de la matière, stylisant et métaphorisant des gestes interactionnels premiers, les gestes coverbaux resteraient foncièrement des gestes de « fabrication », de « manipulation », de « création » (Kendon 2004 : 360-61), que les êtres

humains auraient réinvestis dans le façonnage (culturel et individuel) du sens, dans la production et la transmission d'interprétations (Streek 2009 : 1), dans l'extériorisation et l'accomplissement de tout un travail mental interne, comme relier, inclure, exclure, limiter, opposer (Calbris 2011 : 152-53).

Un protocole d'observation dynamique des mouvements corporels accompagnant la parole se doit de mettre en évidence le rapport de filiation existant entre *gestualité d'action* et *gestualité coverbale*, tout en faisant émerger la spécificité de la seconde. La phase d'échauffement des ateliers que nous organisons est propice à la mise en relation de ces deux gestualités. Nous proposons donc des exercices de marche, de course, de saut, d'arrêt, avec des changements de direction et des ajustements posture, directement inspirés des actions de déplacement ordinaires. Nous y adjoignons des exercices évoquant des actions gestuelles courantes à visée utilitaire, recensées par Laban (2003) : saisir, poser, tordre, essuyer, frotter, tapoter, trancher. Enfin, de façon moins mimétique et plus inventive, nous convions les participants à explorer des surfaces ou des parois invisibles (« une cloison transparente, une grande vitrine ») : parcours, glissements, pressions impliquant d'abord les bras et les paumes de mains, puis le corps tout entier.

Dans tous ces exercices d'échauffement, nous adoptons un mélange calculé de réalisme et de fiction. Les mouvements renvoient certes à des comportements sensori-moteurs issus de la vraie vie. Mais ils sont exécutés à vide, sans contact effectif avec les êtres et la matière. Cette fiction est ici nécessaire, car elle gouverne la quasi totalité de la gesticulation coverbale, qui fondamentalement brasse l'air, se contentant de créer, de désigner et de manipuler des entités virtuelles. Nous prenons également le temps d'introduire la notion de *développement*, commune au mouvement dansé et à la gesticulation co-verbale. En nous appuyant sur l'analyse du phasage des mouvements proposée par McNeill (1992 : 83), largement partagée par la communauté des spécialistes, nous distinguons pour chaque « unité gestuelle » une phase de préparation, d'accentuation (*stroke*), de tenue (*post-stroke hold*) et enfin de retour à une position de repos (*retraction, return to a rest position*).

## 2. Déroulement d'un atelier

*Interpréter le symbole, ce n'est pas seulement le comprendre intellectuellement, c'est, plus profondément, le vivre corporellement.* Yves Beaupérin (2002 : 7)

Les participants sont réunis dans un espace suffisamment grand et dégagé pour leur permettre de faire quelques pas, de se croiser, de s'arrêter et d'exécuter des mouvements de mains ou de bras sans entrave ni gêne mutuelle. À l'école ou à l'université, un hall, un gymnase ou une salle de réunion suffisent. À la ville, il nous est arrivé de disposer d'installations plus adaptées, comme une ancienne nef de chapelle reconvertie (*Vercelli, 2011*), une salle de répétition de conservatoire (*Musik und Tanz Hochschule, Aachen, 2012*) ou une scène (*Glob Théâtre, Bordeaux, 2012*). Avant de débiter les activités physiques, quelques diapositives explicatives sont projetées. On rappelle, en quelques mots, la coarticulation verbale et gestuelle de toute parole orale et on illustre celle-ci au moyen de photos ou de courtes captures vidéo.

Avec ou sans références savantes (selon le public et les circonstances), on énonce les objectifs scientifiques, artistiques et pédagogiques de l'atelier. Il s'agit d'abord de prendre conscience avec son corps, en mode dynamique, de la forme et de la fonction de l'activité gestuelle spontanée. Pour apprendre à « écouter avec les yeux », des vidéos géantes seront projetées sur les murs. Le son sera coupé durant tout le travail d'*impression* (captation) et d'*expression* corporelles. Chacun pourra ainsi se concentrer sur la *forme* et la *dynamique gestuelles* « pures », sans se laisser « parasiter par le bruit des mots ». Divers accompagnements musicaux (baroques, classiques, filmiques) fourniront cependant un environnement sonore riche et désinhibant, un stimulus rythmique utile aux activités d'expression corporelle.

La posture développée sera doublement *interprétative*. Chacun sera en effet appelé à « interpréter » sélectivement une série de gestes, à la fois dans le sens scénique de « jouer » et dans le sens intellectuel de « comprendre ». L'observation ne sera jamais statique. Elle ne se contentera pas de « poser le regard sur » mais s'accompagnera de déplacements et d'une imitation consciente de 3 à 6 gestes repérés sur la vidéo. Les participants doivent

donc se préparer à effectuer des *actes dynamiques d'observation*, nécessitant concentration et engagement corporel. La courte séquence qu'ils chorégraphieront à partir du matériau gestuel qu'ils auront travaillé sera présentée aux autres, en fin d'atelier.

L'atelier peut à présent démarrer. Un long moment est consacré aux échauffements. Ces derniers doivent permettre aux participants de prendre possession de l'espace dansé, de se situer corporellement les uns par rapport aux autres, de se préparer au déploiement public d'improvisations gestuelles. L'observation dynamique des coverbaux, qui est l'objet principal de l'atelier, n'intervient que dans un second temps. Chacun se place à une distance raisonnable du mur, sur lequel une courte séquence d'images vidéo (1 à 2 minutes) est projetée. Le son en a été volontairement coupé. Une phase strictement imitative débute alors. La première projection permet de capter un maximum de gestes, tels qu'ils se manifestent dans le flux continu de l'expression. Il est bien sûr impossible d'être un reflet fidèle et synchrone, si bien qu'une première appropriation sélective et subjective s'opère. Une deuxième projection permet d'ébaucher une « prise en maîtrise, en volonté, en direction » des gestes (Jousse 1978 : 58). Enfin une troisième et dernière projection aboutit à la sélection consciente de 3 à 6 mouvements dont la forme constituera le matériau chorégraphique des explorations dansées.



Figure 1 – Première imitation, en continu, des gestes coverbaux observés sur la vidéo



La posture imitative, qui consiste à « recevoir » et à « rendre » les mouvements perçus (Jousse 1978 : 72), permet l'entrée dans le champ conscience d'une activité qui est habituellement inconsciente, tant dans son exécution que dans sa perception. Hormis ceux qui ont étudié ou pratiqué les arts du spectacle, les participants avouent que c'est la première fois qu'ils portent leur attention sur « ce qui se passe dans le corps d'une personne qui parle ». Ils pourraient en dire autant de la phonation et plus généralement de tout ce qui relève de la *physiologie de la parole*, comme le note le phonologue britannique Dennis Fry (2010 : 3) :

*L'homme est avant tout un animal qui parle – homo loquens. Et de fait, la majorité des êtres humains passe un temps considérable à se parler et à écouter. (Cela n'empêche pas) le processus même de communication verbale d'échapper presque entièrement à la conscience des locuteurs, qui vivent pourtant avec l'illusion qu'ils savent ce qu'ils font lorsqu'ils parlent.* (Notre traduction).

Le matériau gestuel ayant été isolé et séquencé en « phrases », on en travaille l'orientation, la forme, l'énergie, l'humeur au travers d'instructions très simples : « plus près, plus loin du corps », « ralenti, accéléré », « augmenté, rétréci », « lourd, léger », « fluide, saccadé », « brutal, adouci », « abandonné, résistant », « concentré, distrait », « intense, rêveur », « timide, assertif ». La séquence étant bien installée, on s'appuie sur la musique pour construire un développement, orchestrer un crescendo puis un décroscendo allant jusqu'à l'effacement et au repos complets.

Ces principes de composition sont hérités du travail que nous avons pu mener avec des chorégraphes, notamment Jean Masse, qui a coréalisé avec nous *Grammar in Motion* (2006), un DVD proposant une représentation visuelle-kinesthésique des grandes notions et fonctions de la grammaire anglaise. Avec Pascale Etcheto, qui enseigne la danse à l'Université de Bordeaux, nous avons monté les premiers ateliers « langue et expression corporelle » en 2009-10. C'est dans ce cadre qu'un travail de composition a pu être initié à partir de la gesticulation coverbale. Les techniques permettant de développer des variations dans la forme et le rythme, de travailler l'accentuation, la progression et le séquençage sont par ailleurs répertoriées et expliquées, de façon très claire, dans divers ouvrages de pédagogie de la danse. Certains

manuels s'adressent à des débutants comme *Dance Sense* de Linda Ashley (2005). On y trouve un ensemble de propositions explicitement adossées à l'enseignement de Laban, qui font référence à la « vie d'effort de l'homme » et aux « facteurs du mouvement » que sont « Poids, Temps, Espace, Flux et leurs combinaisons » (Laban 2003 : 128). D'autres ouvrages, comme *A Choreographer's Handbook* de Jonathan Burrows (2010), sont destinés à des professionnels. Ils restent néanmoins accessibles et renseignent utilement le lecteur sur le processus de création en danse contemporaine.

La partie scénique de l'atelier s'achève par l'organisation d'un petit « spectacle collectif ». Le groupe est scindé en deux. Une moitié présente ses réalisations aux autres, puis on intervertit les rôles. Les séquences sont exécutées ensemble, ce qui produit généralement un bel effet de « polyphonie visuelle » (Langlois 2001 : 8). En termes jousiens, ce « rejeu » apparaît comme nettement plus stylisé et dansé que le « rejeu mémoriel mimismologique » initial, exécuté face à la vidéo (Figure 1). Les séquences chorégraphiées n'en respectent pas moins « la véritable mécanique du Jeu humain » qui peut avec de l'absence, malgré l'absence, faire une présence et rejouer sans l'objet » (Jousse 1978 : 62).

La phase de déplacements et de mouvements étant achevée, on projette à nouveau la vidéo, en révélant la bande son. Les gestes et les paroles d'origine sont enfin réconciliés. Cette étape ne doit pas être négligée, sous peine de conforter la vision « soustractive » dont a souffert (et souffre encore) la gestualité coverbale (Haviland 2006 : 198). Le geste serait ce qui reste de la parole orale lorsqu'on coupe le son. Or le geste est tout sauf un signal résiduel : il est organiquement lié la parole qu'il *co-réalise* (Calbris 1989, McNeill 1992, 2005, Kendon 1997, 2004). Ce principe étant rappelé, on peut concevoir que pour mieux « entendre la gestualité » (Goldin-Meadow 2003 : 1), pour mieux la *percevoir* et la *comprendre*, pour être enfin capable de discerner les « actes symboliques et les sens produits » (13), il soit salutaire de l'isoler temporairement des formes sonores.

Si on dispose encore de quelques instants, une analyse du lien entre *signifiants* (« formes ») et *signifiés gestuels* vaut la peine d'être engagée. Très vite, on se rend compte que les coverbaux opèrent simultanément à différents niveaux : cohésion du discours, régulation de l'interaction, élaboration

de représentations. Au-delà des réponses formelles ou intuitives fournies par les participants, l'acte d'observation dynamique dans lequel chacun s'est impliqué doit permettre de comprendre qu'à l'oral, la « fabrique du sens » (Streek 2009) est à la fois corporelle et enactive. Cela signifie que la personne qui parle ne se contente pas de « coder » ou de « représenter » : elle *agit* avec énergie dans l'ici et le maintenant de son énonciation, pour *interpréter* une expérience. Ce travail est à la fois *scénique* et *cognitif* : la parole gestuée est une *représentation* dramatique et symbolique du vécu, du conçu, de l'imaginé. Sur la scène interlocutive, comme sur les planches d'un théâtre, cela se fait en *engageant* tout son corps, notamment les mains, membres par excellence de la *fabrication* (Kendon 2004 : 360) et de l'*interaction* socio-physique avec le monde.

Pour terminer, notons qu'un travail complémentaire sur le lien organique unissant parole et gestualité permet de monter des « rejeux phonétiques » ou « verbo-mimismologiques » (Jousse 1978 : 65) plus théâtralisés. Grâce aux exercices de rejeu, un *appui gestuel* authentique peut désormais être fourni pour réaliser des exercices articulatoires, intonatifs ou accentuels. Ainsi avons-nous pu étudier la dynamique physique de l'interrogation avec des collégiens et des étudiants, à partir d'un travail sur les basculements du buste ou de la tête, les ouvertures de bras et de paumes, travaillés en atelier. Nous avons obtenu des productions d'une authenticité et d'une vitalité remarquables chez des apprenants initialement inhibés ou en grande difficulté à l'oral.

### 3. Vers une « recherche création » en sciences du langage ?

*On entend de plus en plus parler de « recherche création ». Mais que veut-on dire au juste par cette expression ? Veut-on laisser entendre que la création serait une sorte de recherche ou veut-on plutôt désigner un carrefour où le travail de recherche et le travail de création se rencontrent et se conjuguent ? » Pierre Gosselin (2006 : 21)*

Le « rejeu » dansé de la gestualité coverbale, tel qu'il vient d'être décrit, n'est qu'une manière parmi d'autres d'explorer physiquement les formes et les signifiés linguistiques. Nous décrivons ailleurs d'autres dispositifs visuels-kinesthésiques que nous avons pu concevoir ou organiser avec des danseurs,

pour un public scolaire ou universitaire (Lapaire 2006, 2010, 2011). Une recherche-action comme la nôtre ne peut cependant s'en tenir à la seule *description* d'une « pratique transversale innovante », qui croise les sciences du langage, la didactique des langues et les arts de la scène. L'intuition créative, les retours spontanés des participants ne dispensent pas concepteurs et praticiens d'étayer scientifiquement leur démarche et d'en mesurer l'impact. Il en découle un certain nombre d'exigences que nous voudrions brièvement évoquer ici.

La première d'entre elles est *l'adossement du processus de création à des référents artistiques et scientifiques reconnus*, même si ces derniers semblent parfois détournés de leur domaine d'application premier. Ont été privilégiées ici, l'anthropologie linguistique (Jousse 1978, Haviland 2006), les études gestuelles (Calbris 2011, Cosnier 1982, Colletta 2005, Kendon 2004, Goldin-Meadow 2003, McNeill 1992, 2005, Streek 2009) ainsi que la théorie de la danse (Ashely 2005, Burrows 2010, Laban 2003).

La seconde exigence que nous posons est *une évaluation du dispositif par les participants*. En phase émergente, de simples échanges informels suffisent. Mais dès que les contours sont stabilisés et les pratiques ritualisées, le recours à un questionnaire anonyme s'impose. Ainsi avons-nous pu mesurer le degré d'inhibition d'étudiants de master avant et après le cycle de séances, ainsi que leur adhésion à une démarche imposant un fort engagement corporel et une créativité individuelle spontanée<sup>2</sup>. La même étude a confirmé la nécessité de poser de façon plus claire que nous ne le faisons, les objectifs et les méthodes de travail, tout en ménageant davantage de « pauses pour la théorie » au détour des exercices physiques<sup>3</sup>.

2. Au fil des enquêtes menées parmi nos étudiants de licence et de master à Bordeaux 3, nous avons constaté que 50 à 60 % se déclaraient régulièrement « à l'aise » ou « très à l'aise » dès le début de la première séance, tandis 20 à 30 % éprouvaient une certaine inhibition et 10 à 20 % se sentaient « mal à l'aise » ou « totalement extérieurs au jeu ». A l'issue des ateliers et du tournage de courtes vidéo-danses fixant leur créations chorégraphiques, 70 à 80 % on déclaré avoir été « convaincus » et « stimulés » par l'approche corporelle développée, le reste étant « peu convaincu » ou « indifférent », mais sans « hostilité ».
3. Environ 40 % des participants estiment avant manqué de guidage et d'explicitations durant les ateliers, concernant les exercices et leur finalité. Une proportion équivalente

Cependant, les exigences se compliquent lorsqu'on impose aux praticiens-créateurs de *mesurer les apprentissages et les acquisitions* obtenus au travers de leurs « pratiques artistiques ». Non que l'attente soit illégitime et qu'il faille s'interdire d'y répondre. Mais il nous semble dangereux d'imposer à la *recherche création* (Gosselin 2006) des critères qui relèvent davantage de la *recherche action*. Cette mise en garde étant prononcée, on sera rassuré d'apprendre que nous avons déjà eu l'occasion d'évaluer la compréhension et la mémorisation obtenues au travers d'images corporelles et d'actions gestuelles. Nous avons mesuré, par exemple, les acquisitions en morphologie anglaise d'un groupe de 41 spécialistes, inscrits en première année de licence. Nous avons cherché à déterminer ce que ces derniers avaient compris et retenu d'une présentation gestuelle dansée des phénomènes d'affixation, sachant qu'une majorité éprouvait de grandes difficultés à prendre des notes et à intégrer le cours magistral. Le simple visionnage d'un extrait du DVD *Grammar in Motion* (Lapaire & Masse 2006), traduisant corporellement l'accrochage d'un « affixe » à une « base verbale » (Figure 2), a permis, trois mois plus tard, d'obtenir 25 définitions complètes et illustrées (rappel de la séquence projetée et interprétation linguistique) et 9 définitions acceptables quoique succinctes. Nous n'avons eu à déplorer que 2 réponses erronées et 5 réponses blanches, ce qui nous a permis d'établir un taux de compréhension et de mémorisation de 80% environ.

En revanche, nous avons dû nous rendre à l'évidence qu'une autre séquence gestuelle, intuitivement développée en atelier, avec le même groupe, n'avait pas produit les résultats escomptés. Un geste spontané de « création de concept », observé sur une vidéo (enveloppement des deux mains d'une « idée » par un locuteur, suivi d'un placement métaphorique devant lui), n'a pas laissé les traces attendues. Les variations gestuelles inventées pour figurer le « modelage » de notions abstraites à l'aide de *-ness* (together > *togetherness* ; open > *openness* ), l'attribution à ce suffixe du statut de « façonneur de noms », n'ont laissé aucune trace chez 10 étudiants, alors qu'un mois seulement séparait la pratique corporelle du test. 22 participants ont cependant retenu une idée de création tandis que

---

aurait apprécié davantage de développements théoriques intégrés.

9 ont pu fournir les réponses et illustrations lexicologiques attendues. Sans doute l'action transformative et le pouvoir réifiant de *-ness* étaient-ils plus difficiles à « saisir » que le mécanisme général d'affixation. Sans doute aussi, l'action gestuelle était-elle trop intuitive et insuffisamment préparée.



Figure 2 – (Petit) affixe venant se fixer sur une base. Ex. look-s / -ing / -ed  
Exemple de « pensée visuelle » (Arnheim 1969) appliquée à l'analyse du langage.

D'autres évaluations sont prévues, pour mesurer la compréhension immédiate, les traces mémorielles laissées chez les participants (à court et à moyen terme), ainsi que certaines acquisitions linguistiques ou métalinguistiques obtenues au travers de dispositifs visuels-kinesthésiques. Mais ces mesures ne constituent pas pour nous une priorité et ne doivent en aucune façon conditionner le développement de ce qui se définit fondamentalement comme une « recherche création ». Ce type de recherche a pour mission première de construire un environnement d'action et de compréhension intégratif, dans lequel la « pensée expérientielle et la pensée conceptuelle collaborent de façon particulière » (Gosselin 2006 : 27). L'engagement perceptuel et moteur requis par ce type d'atelier, la rapidité et la profondeur de questionnement exigés par la production d'une « séquence » immédiatement jouable en public, démontrent à eux

seuls que « les modes de la création artistique peuvent être mis à profit dans un processus de recherche » (27). Dire cela, c'est reconnaître « la nature et la particularité des recherches menées par des personnes engagées dans une pratique artistique » (Gosselin et Le Cogueic 2006 : 1). Cette pratique « représente un lieu de connaissance particulier » propice au « développement théorique » (3).

S'il est facile de convaincre un chorégraphe du lien unissant création, expression et réflexion avancée, il est plus difficile de faire accepter la démarche de « recherche création » à des spécialistes de didactique ou de sciences du langage. Ces derniers adhèrent majoritairement à des protocoles scientifiques formalisés et homogénéisés. Ici, comme dans d'autres branches des sciences humaines, faire de la recherche consiste principalement à « collecter des données et à les soumettre à un protocole d'analyse pour produire un savoir » (Gosselin 2006 : 28). Il n'y a guère de place pour *une réflexion qui s'accomplit à travers un acte de création*, et encore moins d'espace pour une théorisation du langage se construisant par l'action gestuelle, sur l'action gestuelle. Enfin, il n'est prévu nulle part de faire rejouer à l'observateur ce qu'il observe, en l'encourageant à déformer subjectivement les formes qu'il est censé objectiver. Or une pratique artistique est une pratique d'*appropriation*: elle n'est pas seulement descriptive ou réflexive, elle est performative. Elle accomplit quelque chose et dans cet accomplissement elle *refait sien*.

Voilà pourquoi il nous semble préférable de rattacher les recherches accomplies au travers de nos ateliers de « corporage » au paradigme émergent de la « recherche création », non à celui de la recherche scientifique (que nous pratiquons par ailleurs). En faisant cela, nous choisissons d'habiter un lieu hospitalier plutôt qu'un camp retranché, sans avoir à répondre aux sommations d'usage en sciences ou à d'absurdes justifications. Nous choisissons une liberté, non une facilité car notre démarche a ses propres exigences. Elle ne nous dispense pas d'identifier des référents théoriques, de constituer des corpus d'observables, même si elle « observe » autrement. Elle nous force à nous interroger sur la dimension scénique de toute représentation linguistique, et à mettre en lumière l'articulation entre le « conceptuel » et le « sensible » (Lancri 2001 : 108). Enfin, elle

nous amène à négocier « l'entrecroisement » (Lancri 2006 : 11) entre une production visuelle-kinesthésique et une production verbale. Loin de la solitude des écrans, où il serait si facile de faire défiler et d'annoter des vidéos, elle nous conduit à découvrir que c'est dans le « détour par l'autre » que la création et le questionnement prennent vie.

## Conclusion

Il y a dans la parole un « art du mouvement » (Laban 2003 :18) qui intéresse autant le maître à danser que le maître de langues. En créant un espace propice à l'*interprétation* des « mécanismes gestuels et rythmiques » de la parole (Jousse 1978 : 75), nous ne cherchons pas seulement à réintégrer le corps, la motricité et la créativité des sujets dans les *actions* de recherche, d'enseignement et d'apprentissage qu'ils entreprennent. Nous les invitons à aborder tout parole, à commencer par la plus ordinaire, comme un *spectacle vivant* permettant à chaque locuteur de *représenter* l'expérience, dans une série d'*actes de symbolisation*, situés et incorporés.

## Références bibliographiques

- Arnheim, Rudolf. *Visual Thinking*. Berkeley : The University of California Press, 1969.
- Ashley, Linda. *Dance Sense*. Second Edition. Tavistock : Nothcote House, 2005.
- Beaupérin, Yves. *Anthropologie du geste symbolique*. Paris : L'Harmattan, 2002.
- Birdwhistell, Ray. *Kinesics and Context*. Philadelphia : University of Pennsylvania Press, (1970) 1990.
- Burrows, Jonathan. *A Choreographer's Handbook*. Abingdon : Routledge, 2010.
- Calbris, Geneviève. « From cutting an object to clear-cut analysis. » *Gesture* 3 : 1, 19–46, 2003



- Calbris, Geneviève. *Elements of Meaning in Gesture*. Amsterdam : John Benjamins Publishing Company, 2011.
- Calbris, Geneviève et Jacques Montredon. *Clés pour l'oral. Gestes et paroles dans l'argumentation conversationnelle*. Paris : Hachette, 2011
- Calbris, Geneviève et Louis Porcher. *Geste et communication*. Paris : Hatier, (1989) 2009.
- Colletta, Jean-Marc et Catherine Pellenq. « Les coverbaux de l'explication chez l'enfant âgé de 3 à 11 ans », 2005.
- Cosnier, Jacques. « Communication et langages gestuels. » In Cosnier, Coulon, Berrendonner, Orecchioni (eds) *Les voies du langage, communications verbales, gestuelles et animales*, Dunod, Paris, p. 255-304, 1982.
- Fry, Dennis. *Homo Loquens. Man as a talking animal*. Cambridge : Cambridge University Press, (1977) 2010.
- Goffman, Erving. *The Presentation of Self in Everyday Life*. New York : Doubleday, 1959.
- Goffman, Erving. *Behavior in Public Places*. Glencoe, Ill : The Free Press, 1963.
- Goldin-Meadow. *Hearing Gesture. How Our Hands Help Us Think*. Cambridge Mass : The Belknap Press, 2003.
- Gosselin, Pierre. « La recherche en pratique artistique. Spécificité et paramètres pour le développement de méthodologies. » In Gosselin, Pierre et Eric Le Coguiec. *La recherche création*, p. 21-31, 2006.
- Gosselin, Pierre et Eric Le Coguiec. *La recherche création*, Québec : Les Presses de l'Université du Québec, 2006.
- Haviland, John. Gesture. In Alessandro Duranti (ed.) *A Companion to Linguistic Anthropology*, p. 1997-221. Oxford : Blackwell Publishing, 2006 (2004).
- Jousse, Marcel. *L'Anthropologie du Geste*. Paris : Gallimard, 2008 (1974).
- Kendon, Adam. Gesture. *Annual Review of Anthropology* 26 : p. 109-128.
- Kendon, Adam. *Gesture. Visible Action as Utterance*. Cambridge : Cambridge University Press, 2004.

- Laban, Rudolf. *La danse moderne éducative*. Bruxelles : Editions Complexe, (1963) 2003.
- Lancri, Jean. « Modestes propositions sur les conditions d'une recherche en arts plastiques à l'Université. » In *[plastik]*, n° 1, p. 107-116, 2001.
- Lancri, Jean. « Comment la nuit travaille en étoile et pourquoi ». In Gosselin, Pierre et Eric Le Coguiéc. *La recherche création*, p. 9-20, 2006.
- Langlois, Maryse. « La polyphonie visuelle de Paul Klee ». *Dire*, vol. 10, n° 2, 2001.
- Lapaire, Jean-Rémi. *La grammaire anglaise en mouvement*. Paris : Hachette, 2006.
- Lapaire, Jean-Rémi. « Postures, manipulations, déambulations : comprendre la grammaire anglaise autrement » *La nouvelle revue de l'adaptation et de la scolarisation*, Vol. 49, 1er trimestre 2010.
- Lapaire, Jean-Rémi. « Corps dansant, espace grammatical dansé ». In *Les rythmes du corps dans l'espace spectaculaire et textuel2 : Arts ouverts*. Agathe Torti-Alcayaga et Jean-Pierre Simard (éd.). Paris : Le Manuscrit Recherche-Université, p. 25-42, 2011.
- Lapaire, Jean-Rémi et Jean Masse. *Grammar in Motion*. DVD encarté. In Lapaire, Jean-Rémi, *La grammaire anglaise en mouvement*, Paris : Hachette, 2006.
- McNeill, David. *Hand and Mind. What Gestures Reveal about Thought*. Chicago : University of Chicago Press, 1992
- McNeill, David. *Gesture and Thought*. Chicago : Chicago University Press, 2005.
- Robinson, Ken. *Out of Our Minds. Learning to be Creative*. Fully revised and updated edition. Chichester, West Sussex : Capstone Publishing Ltd, 2010.
- Streek, Jürgen. *Gesturecraft. The manu-facture of meaning*. Amsterdam : John Benjamins, 2009.

