



HAL
open science

Corps dansant, espace grammatical dansé

Jean-Rémi Lapaire

► **To cite this version:**

Jean-Rémi Lapaire. Corps dansant, espace grammatical dansé. Torti-Alcayaga, Agathe; Simard, Jean-Pierre. Les rythmes du corps dans l'espace spectaculaire et textuel : Arts ouverts, Le Manuscrit, pp.25-42, 2011, 9782304035667. halshs-01629055

HAL Id: halshs-01629055

<https://shs.hal.science/halshs-01629055>

Submitted on 6 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.

Corps dansant, espace grammatical dansé

Citer cet article : Lapaire, Jean-Rémi. « Corps dansant, espace grammatical dansé » in *Les rythmes du corps dans l'espace spectaculaire et textuel2 : Arts ouverts*, 25-42. Agathe Torti-Alcayaga et Jean-Pierre Simard (éd.). Paris : Le Manuscrit Recherche-Université, 2011. (17 pages).

jrlapaire@u-bordeaux-montaigne.fr

Introduction

L'espace entourant le corps n'est jamais réductible à sa seule matérialité et se voit constamment interprété par l'esprit humain qui, en toute circonstance, l'investit de significations. L'espace interlocutif n'échappe pas à ce principe puisque son occupation et son utilisation sont régies par un ensemble de conventions symboliques : la distance à laquelle on se tient des autres signifie (Hall 1968), les postures que l'on prend signifient (Birdwhistell 1970), les gestes co-verbaux qu'on exécute devant soi signifient (Kendon 2004). Parmi ces gestes, certains *donnent corps à la pensée* (McNeill 1991, 2005) : des objets fictifs, isolant événements ou idées, sont créés, désignés et manipulés ; des aires de conceptualisation sont spontanément tracées tandis qu'une histoire est racontée ou une explication donnée. Espace physique, espace social, espace interlocutif, espace de conceptualisation : tous ces « espaces » s'imbriquent et co-signifient au travers de l'activité langagière.

A bien des égards, l'espace scénique de la danse doit une part importante de ses propriétés symboliques à l'espace interlocutif. Même si on n'y parle pas (ou très peu), on s'y rencontre, on s'y meut et on s'y positionne, on y crée des situations et des événements, on y construit et on y communique physiquement des représentations. Comme l'espace interlocutif, l'espace scénique de la danse est capable de *renvoyer à autre chose qu'à lui-même*, autrement dit est apte à fonctionner sur un mode symbolique, en dehors de tout décor ou accessoire et en misant sur les seules ressources expressives du corps. Les endroits désignés, les positions occupées, les zones traversées par le corps dansant peuvent ainsi symboliser le « champ » de l'expérience humaine (comme la vie, l'histoire, le temps) ou des « domaines » particuliers de signification (comme le réel, l'irréel, l'origine, le but). Ces « champs » et « domaines » sont autant d'*espaces imaginaires de signification*. En nous appuyant sur l'analyse de quelques séquences extraites de *Grammar in Motion* (DVD, Lapaire & Masse, 2006), nous voudrions montrer qu'il est possible d'utiliser ces espaces de conceptualisation pour explorer les notions grammaticales fondamentales. En d'autres termes, l'espace dansé peut devenir, sous certaines conditions, espace de représentation des significations grammaticales.

1. Propositions pour une exploration visuelle-kinesthésique de l'espace des significations grammaticales

Là où certains formalismes traitent la grammaire comme un *module autonome de la cognition humaine*, composé d'unités fonctionnelles et de règles d'agencement, la linguistique cognitive discerne un système d'unités symboliques, établi par convention sociale, qui organise un ensemble de représentations (Langacker 1991, 2000). La grammaire ne serait pas autonome mais offrirait, au contraire, un *concentré de l'expérience socio-physique* au travers des notions qui la structurent et des formes qu'elle se donne pour signifier (Heine 1997, Heine & Kuteva 2002). Dire cela, c'est accepter d'intégrer (ou de réintégrer) la grammaire à la vie et à la cognition ordinaires. Des concepts ou mécanismes typiquement linguistiques comme l'affixation, la cliticisation, la déclinaison, l'anaphorisation, la deixis spatio-temporelle, l'aspect (inchoatif, terminatif, perfectif, imperfectif), la modalité (déontique, épistémique), la diathèse (active, passive) plongent probablement leurs racines dans l'expérience incarnée du monde et dans les représentations que la cognition humaine en a construit. Ainsi, il n'est aucune notion grammaticale, aussi technique et spécialisée soit-elle, qui ne soit structurée par des notions ou systèmes d'opposition beaucoup plus généraux, relevant de la cognition générale. Le tout et la partie, l'identique et le différent, le moi et le hors-moi, le proche et l'éloigné, le statique et le dynamique, le défini et l'indéfini, le connu et l'inconnu, le certain et

l'incertain, le probable et le nécessaire, le réel et l'imaginaire, le vécu et le rapporté, l'unique et le multiple, le peu et le beaucoup, le trop et le pas assez, l'ouvert et le clos, le compact et le dilaté : rien de tout cela ne nous est étranger, rien de tout cela ne « sort de l'ordinaire ». A bien des égards, le monde de la grammaire est un microcosme du monde mental qui nous habite. Loin d'être clos et replié sur lui-même, le « monde de la grammaire » ne saurait être dissocié du reste de l'expérience cognitive, dans son acception physico-culturelle la plus large. Les formes de la grammaire (marqueurs, agencements) ne sont pas vides (Lapaire 2008) mais symboliques et schématiques (Langacker 1991). Or il se trouve que ce monde, ces symboles et ces significations peuvent très bien être explorées métaphoriquement par le corps dansant, comme nous avons tenté de le démontrer dans le DVD *Grammar in Motion* (Lapaire & Masse, 2006).

1.1. Le temps : devant moi, derrière moi, sous mes pas

A partir de l'ancrage déictique fondateur constitué par le moi, l'ici et le maintenant du sujet parlant, le français et l'anglais distinguent un passé, un futur et un présent, conçus comme autant de zones temporelles, respectivement situées derrière soi, devant soi et sous ses propres pieds, à l'endroit même où on se tient. Dans le système de représentation gestuelle que nous proposons, la danseuse exécute un pas pour signaler son entrée dans l'espace de conceptualisation spatio-temporel et s'immobilise un instant pour s'inscrire physiquement dans l'ici du présent, légèrement en ouverture, repoussé:



Figure 1 – Ancrage déictique dans l'ici-maintenant du présent

La notion d'ancrage déictique, peu lisible lorsqu'on la définit de manière théorique et verbale, acquiert ici une clarté et une immédiateté saisissantes. Les pieds du danseur s'ancrent dans le sol pour construire la posture droite et sereine de la conscience, de la perception sensorielle, de la pesanteur ordinaire, de l'inscription dans la réalité environnante et du captage de l'énergie vitale.

Une fois posé le repère de l'ici et du maintenant, un regard est lancé par les « yeux du souvenir », suivi d'une torsion douce vers l'arrière (*back in the past*), pour signifier qu'on « se retourne », qu'on « remonte (mentalement) dans le passé », qu'on en « ramène des souvenirs », qu'on « revoit (ce qui a eu lieu) ». Le regard compte autant que l'orientation du buste car c'est aux yeux qu'échoit la responsabilité de mettre en évidence le mécanisme visuel-cognitif de la *spection* (Lapaire 2005), commun à la *rétrospection* (vision-connaissance du passé) et à la *prospersion* (vision-connaissance de l'avenir).



Figure 2 – Saisie rétrospective du passé

La séquence s'achève par une inclinaison du buste suggérant la contemplation visuelle-mentale de « l'horizon futur », que l'observateur « scrute » en s'étirant vers lui, ou qu'il laisse « venir à lui », s'il attend que les « choses arrivent (d'elles-mêmes) ».



Figure 3 – Plongée vers le futur

Habitué à suivre les évolutions imaginaires du *corps symbolique de la cognition* scénarisées par la langue¹, le spectateur s'installe mentalement dans l'espace de conceptualisation du temps qu'explorent les danseurs. La plasticité symbolique des mains est telle (McNeill 1992, 2005) qu'il devient possible de représenter le cheminement métaphorique de la conscience « reculant dans le temps avec *ago* », en traçant manuellement des « pas » (terme qui, rappelons-le, est à l'origine de « passé »). La longueur des enjambées est fonction de l'unité de mesure qu'on adopte : *1, 2, 3 days, weeks, years ago; a moment, a while, ages... ago*. Le regard conserve, ici encore, toute sa pertinence pour coder le mécanisme cognitif de la (rétro)spec-tation :

¹ Le *corps symbolique de la cognition* (Lapaire 2008) est une entité fictive, créée et scénarisée par le langage au travers d'expressions métaphoriques comme *saisir* (un sens, une idée, un motif), *suivre* (un exposé, un raisonnement), *voir* (ce que quelqu'un veut dire), *toucher* (les sentiments), *effleurer* (une question), *avalier* (des mensonges), etc. L'expérience sensori-motrice évoquée, au travers d'un répertoire structuré d'expressions figurées, permet de représenter un ensemble d'expériences socio-cognitives complexes comme comprendre, retenir l'attention, communiquer, émouvoir, etc. Le corps symbolique possède des organes dominants (les yeux, les mains, les jambes). Nous faisons l'hypothèse que sa présence inconsciente au sein de la langue joue un rôle déterminant dans le fonctionnement symbolique du corps dansant, lui aussi capable de « manipuler l'abstraction ».



Figure 4 – Remonter le temps avec *ago*

1.2. La réalité

L'espace situé juste devant le danseur est apte à signifier la réalité attestée (ou considérée comme telle). Cet espace, que nous appelons *table* ou *plan de la réalité*, permet de « poser l'existence » de diverses « choses ». Bien qu'invisibles, celles-ci semblent appartenir à l'ordre des réalités « tangibles » (Talmy 2000). En anglais, le présent simple a pour fonction première d'affirmer, d'établir la vérité, ce que nous traduisons verbalement par *solid fact* (« c'est vrai, c'est du solide! ») et gestuellement par un simple abaissement des mains posant la chose devant soi :



Figure 5 – « Poser les faits »

Nous étendons cette logique à l'étude de certains déterminants (ou actualisateurs du nom) comme *some* qui signale un parti pris d'existence : « la chose existe, on le sait, on la voit. »



Figure 6 – Poser, postuler l'existence avec *some*

Any, en revanche, ne pose rien, n'impose rien et semble plus tâtonnant (« la chose existe peut-être, on ne sait pas; on cherche, on se demande s'il y en a »). L'énergie du mouvement reflète ce changement. Le moindre degré de réalité s'accompagne d'une modification de l'axe, l'oblique étant plus apte à exprimer l'irréel que le perpendiculaire ou le frontal :



Figure 7 – Interroger l'existence avec *any*

Enfin, il est possible de tracer les espaces mentaux (Fauconnier 1984, Fauconnier & Turner 2002), correspondant à *if*+ présent + *will...* (*If you listen carefully, you'll learn*) et *if*+ prétérit modal + *would* (*If I had more money, I would live in San Francisco*). Dans le premier cas, on construit un espace fictif crédible devant soi, dans ce que nous appelons la *zone proximale de réalité maximale* (Lapaire 2006: 187). Puis on scrute cet espace et on l'investit manuellement pour « faire voir / montrer ce qui se passera quand on y sera ». La même gestualité est adoptée pour *if*+ prétérit modal + *would...*, mais l'espace est situé plus haut, dans l'oblique pour signifier que la situation envisagée est en décrochage par rapport à la réalité (attestée ou concevable).



Figure 8 – Créer et explorer d'autres réalités avec *if* + *will* / *would*

1.3. Trajets et destinations

Comme l'ont démontré Lakoff & Johnson (1980, 1999), il existe des « chemins de l'action » (*action paths*) au bout desquels il est possible de localiser fictivement nos buts et nos désirs, assimilables à des « destinations ». Ces dernières peuvent être envisagées, désirées, proposées, imposées, selon le cas. La distance qui sépare le corps du danseur du lieu imaginaire où se tient

l'action est celle qui sépare deux réalités : attestée et visée. Nous utilisons ces chemins de l'action pour expliquer le fonctionnement de diverses constructions :

- le *should* déontique qui « montre la bonne direction à prendre », qu'il s'agisse d'un « conseil avisé » tombant sous le sens (*You should see a doctor*) ou d'une prescription dictée par un code moral (*You should assist those in trouble*).
- le *must* déontique qui « met la pression » et « pousse à l'action » (*You must come to my party*) ou qui, dans sa version négative, « retient d'agir » (*You mustn't do that*).
- le *to* dénominateur commun de *want to*, *have to*, *need to*, *ought to*, *be going to*, qui « trace le chemin jusqu'à l'action » et « conduit (mentalement) jusqu'à l'événement ».

L'espace symbolise simultanément le temps, la réalité et l'agir, organisés autour de la personne du danseur, incarnant le sujet parlant et cognitif. Ce sujet adopte différentes postures physiques qui traduisent métaphoriquement différentes postures épistémiques et sociales.

1.4. Objets, matières, postures et manipulations

L'espace dansé peut être rempli d'objets fictifs, qu'un regard ou qu'un geste suffisent à instituer². Le sens peut ainsi être assimilé à une masse de substance invisible qu'on « saisit en bloc » dans la construction article zéro + indénombrable (*mass noun*) : \emptyset *life*, \emptyset *beauty*, \emptyset *silence*. Une expérience passée peut être traitée comme un objet (abstrait) qu'on recherche avec *Have you ever met her?*, qu'on ramène et qu'on exhibe manuellement dans le champ de la réalité présente avec *Yes, I have*. Des éléments qu'on compare avec *as...as...*, *not as...as...* et *more / -er than...* peuvent devenir des « choses » placées dans un état d'équilibre ou de déséquilibre dans l'espace qualitatif et quantitatif entourant le danseur-conceptualisateur.



Figure 9 – Postures comparatives

Enfin, on peut facilement représenter la construction d'une hypothèse ou la reconstruction de faits par un assemblage de blocs invisibles qu'on empile et dont on évalue la stabilité : ce qui est tout à fait cohérent et hautement probable « tient parfaitement debout » (*He must be 20 or something. She must have missed her train*). Ce qui est moins certain est posé d'une main moins assurée. La structure interprétative chancelle ou induit un léger balancement du corps, accompagné d'un regard

² Nous faisons constamment état de « choses » qui n'en sont pas : idées-choses auxquelles nous pensons, événements-choses qui nous arrivent. Mieux, nous sommes capables de tenir ces « choses » au creux de la main ou de les désigner physiquement lorsque nous parlons (McNeill 1992, 2005). La création de substances et d'éléments matériels imaginaires semble répondre à une nécessité cognitive universelle : pour raisonner, l'esprit doit se donner des objets abstraits de conception.

interrogateur (*He may be 20. She may have missed her train*). Ce qui est incohérent ou impossible, « s'écroule » ou « ne tient pas debout » (*He can't be 20. She can't have missed her train*).

2. Entrer dans la danse

Notre « grammaire dansée de l'anglais » est-elle vraiment dansée ? Ne serait-elle pas plutôt la négation de la danse, puisqu'on y définit le symbolisme des mouvements par un ensemble de formules explicites comme « reconstruire le passé », « balayer une hypothèse », « avancer avec prudence » ? A bien des égards, la gestualité métaphorique déployée par les danseurs semble iconique. On parle de vision et on regarde. On parle de construction et on construit. On parle de faits qu'on pose et on les pose. On parle de retour dans le passé et on se retourne. On parle de balancement et le corps se balance. Loin de porter la métaphore, le KineGram semble l'anéantir. Nié dans son identité, le danseur ne danse pas mais mime ce que dit le commentateur. Ne le voit-on pas imiter des images verbales, comme celle de l'« équilibre parfait » ? Pire, ne le contraint-on pas à verrouiller le sens, alors que la danse moderne se caractérise justement par l'ouverture continue du champ des significations ?

Danseur et chorégraphe professionnel, Jean Masse a été le premier à percevoir ce danger. Refusant d'appliquer le mot « danse » à notre projet, il a proposé d'adopter l'expression « phrases gestuelles ». L'idée était de créer des *analogies posturales* d'opérations ou de notions grammaticales courantes, en s'appuyant sur un ensemble d'expressions métaphoriques impliquant le corps symbolique de la cognition : « saisir (le sens) en bloc » pour l'article zéro (*ø life, ø beauty, ø silence*), « placer (tout en haut, tout en bas) » ou « étirer au maximum » pour le *-st* du superlatif (*the highest, the lowest, the best, the worst*), etc. Ces gestes et ces postures devaient impérativement « éviter le pléonasma ou le mimétisme réducteur » (Lapaire & Masse, 2008 : 165). Ce principe étant énoncé, les questions de méthode n'étaient pas pour autant résolues : comment livrer les clés de la métalangue gestuelle sans rendre celle-ci imitative de la parole qui la fonde ? Plutôt que de réprimer à tout prix « le mimétisme réducteur », il nous a semblé préférable de réduire la phase mimétique à la seule phase explicative. Le DVD *Grammar in Motion* contient ainsi une *part maîtrisée de gestualité imitative* qui s'assume en tant que telle, permettant à des professeurs d'anglais de s'auto-former à un nouveau type de discours grammatical. Ce discours mobilise à la fois les ressources de l'imaginaire (par le biais de la métaphore) et de la gestualité co-verbale.

Pour laisser à chacun la possibilité d'observer les mouvements, sans glose, sans clé d'interprétation, le parti a été pris de faire exécuter les KineGrams en mode muet (phase 1). A ce stade embryonnaire de la présentation, chacun peut donner libre cours à son imaginaire, à ses sensations, à sa propre interprétation. Rien n'interdit d'en rester à cette première forme brute, enregistrée, pour se lancer dans une série de *variations libres* sur le lien entre notions grammaticales, espace, matière, mouvement, énergie, appui, résistance et poids. Cette proposition d'*improvisation dansée* se referme cependant durant la phase 2 de l'enregistrement, lorsque les clés symboliques du geste sont données : la voix des commentateurs glose « la phrase gestuelle ». C'est cette phase mimétique, durant laquelle des gestes reproduisent littéralement des paroles figurées, qui peut gêner les spécialistes d'expression corporelle. Mais l'exploration proprement dansée des significations grammaticales redevient possible durant la phase 3, dite de « variation ». Les danseurs s'approprient les formes gestuelles originales et en retravaillent le schématisme. Ce faisant, ils s'affranchissent de la glose et de l'intention métalinguistique premières, élargissent l'espace physique et conceptuel dansé, explorent les notions fondamentales que la grammaire a fait *émerger* comme « l'ici et l'ailleurs », « la masse et l'unité », « le début et la fin des choses », « le singulier et l'universel », « le réel et le fictif », « les voyages imaginaires », « l'ouvert et le clos », « le palpable et l'intangible », « la recherche et la rencontre de l'autre », « l'expérience des limites », etc. Il ne s'agit plus d'imiter une parole mais de s'en inspirer pour danser l'amalgame des sensations, des représentations, des échos qu'elle invite.



Figure 10 – Variation sur les indéénombrables (*mass nouns*)

La formule qui enfermait, le geste qui trop servilement imitait, deviennent ainsi l'amorce de séquences proprement dansées. L'improvisation, autour de notions intéressantes à la fois le grammairien et le chorégraphe, devient possible dans l'atelier « grammaire et danse ». Une fois pénétré des notions grammaticales étudiées dans les divers chapitres du DVD, on peut faire des propositions, comme « remonter dans le passé » à l'occasion d'une réflexion sur la prétérit. A partir d'une consigne sobre, on peut inviter les participants à imaginer que l'espace qui les entoure comprime et symbolise leur propre existence. On leur propose alors une exploration physique debout, couchée, rampante, roulante, faisant intervenir les mains et le regard, comme cela se fait couramment en atelier de danse contemporaine. Dans les consignes, on ne livre ni la structure grammaticale qu'on cherche à approcher, ni les clés de la métaphore. On se contente de glisser des expressions *ceptuelles* (mêlant le physique et le cognitif) de type « remonter », « partir à la recherche », « retrouver » etc. On fait évoluer l'histoire, on introduit des scènes comme « tomber sur un événement heureux / malheureux », « glisser sur les choses », « chercher un souvenir mais ne rien trouver », etc. Si l'atelier est co-animé par un danseur, complice du linguiste, on parvient à développer un ensemble de séquences gestuelles, d'enchaînements même si on décide de passer de l'improvisation à l'élaboration consciente de séquences de mouvements reproductibles et présentables aux autres.

Conclusion

Qu'il se meuve sur scène ou érige ailleurs un espace de représentation, le corps dansant a la possibilité remarquable de pouvoir créer et parcourir un nombre illimité de « champs » et de « domaines » imaginaires, d'instituer et d'explorer autant de « lieux de signification » qu'il le souhaite, de construire et d'interagir avec des objets fictifs d'expérience ou de conception, chargés de significations multiples. Cette plasticité symbolique extrême du corps dansant et des espaces dansés doit être rapportée à celle du *corps symbolique de la cognition* (inscrit dans le langage) et à celle du *corps parlant* (impliqué dans la gestualité co-verbale). L'entier de l'expérience et des représentations humaines peut être dansé le plus naturellement du monde. « Naturellement », car la variation culturelle, si évidente en danse, n'ôte rien à l'invariance et à l'universalité d'un phénomène *cognitif* fondamental : la possibilité d'assigner un fonctionnement symbolique au corps, aux mouvements qu'il accomplit, aux postures qu'il prend, à l'espace qu'il traverse, à son interaction avec des objets et des matières, visibles ou invisibles, concrets ou abstraits, réels ou imaginaires, avec une « liberté ontologique » et un souffle interprétatif saisissants.

Références bibliographiques

Ray BIRDWHISTELL, *Kinesics and Context. Essays on Body Communication*. Philadelphia: University of Philadelphia Press, 1970.

Edward T. HALL, « Proxemics », *Current Anthropology*, Vol. 9, No. 2/3. (Apr. - Jun., 1968), 1968, p. 83-108.

Bernd HEINE, *Cognitive Foundations of Grammar*, New York/Oxford: Oxford University Press, 1997.

Bernd HEINE et Tania KUTEVA, *World Lexicon of Grammaticalization*, Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

Adam KENDON, *Gesture. Visible Action as Utterance*. Cambridge : Cambridge University Press, 2004.

George LAKOFF et Mark JOHNSON, *Metaphors We Live By*. Chicago : The University of Chicago Press, 1980.

George LAKOFF et Mark JOHNSON, *Philosophy in the Flesh. The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought*. New York : Basic Books, 1999.

Ronald LANGACKER, *Concept, Image and Symbol*, Berlin: Mouton de Gruyter, 1991.

Ronald LANGACKER, *Grammar and Conceptualization*. Berlin: Mouton de Gruyter, 2000.

Jean-Rémi LAPAIRE, « Imagistic dimensions of futurity. How French and English *picture the future* » dans Barbara Lewandowska-Tomaszyck (dir.) *Imagery in Language*, Łódź Studies in Language. Volume 10, Frankfurt/M : Peter Lang, 2005, p. 279-296.

Jean-Rémi LAPAIRE, « The meaning of meaningless grams - or emptiness revisited » dans Wieslaw Oleksy et Piotr Stalmaszczyk (dir.), *Cognitive approaches to language and linguistic data*. Łódź Studies in Language, Frankfurt/M : Peter Lang, 2008.

Jean-Rémi LAPAIRE et Jean MASSE, *Grammar in Motion*, DVD encarté dans *La grammaire anglaise en mouvement*, Paris : Hachette, 2006, 70'.

David McNEILL, *Hand and Mind. What Gestures reveal about Thought*. Chicago : The University of Chicago Press, 1992.

David MCNEILL, *Gesture and Thought*, Chicago: The University of Chicago Press, 2005.

Leonard TALMY, *Towards a Cognitive Semantics*. Volume 1. Cambridge Mass.: The M.I.T. Press, 2000.