



**HAL**  
open science

**BORGÉ N. (2019). “ Perception du geste et “ dansité ”  
du texte littéraire dans des dispositifs universitaires  
d’apprentissage langagier ” Revue Le Français  
aujourd’hui, n° 205 coordonné par V. Ducrot, C.  
Lapeyre & S. Martin: ”Textes et gestes de la maternelle  
au lycée”, Armand Colin, pp. 33-40.**

Nathalie Borgé

► **To cite this version:**

Nathalie Borgé. BORGÉ N. (2019). “ Perception du geste et “ dansité ” du texte littéraire dans des dispositifs universitaires d’apprentissage langagier ” Revue Le Français aujourd’hui, n° 205 coordonné par V. Ducrot, C. Lapeyre & S. Martin: ”Textes et gestes de la maternelle au lycée”, Armand Colin, pp. 33-40.. Le Français Aujourd’hui, 2019. hal-03323141

**HAL Id: hal-03323141**

**<https://hal.science/hal-03323141>**

Submitted on 20 Aug 2021

**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.

# Perception du geste et « dansité » du texte littéraire dans des dispositifs universitaires d'apprentissage du français comme langue étrangère

**Version article déposé par l'auteure.**

**Références de l'article :** BORGÉ N. (2019). « Perception du geste et « dansité » du texte littéraire dans des dispositifs universitaires d'apprentissage langagier » Revue *Le Français aujourd'hui*, n° 205 coordonné par V. Ducrot, C. Lapeyre & S. Martin : "Textes et gestes de la maternelle au lycée", Armand Colin, pp. 33-40.

Un enseignant de français langue étrangère/langue seconde peut avoir tendance à mettre l'accent sur le sens plutôt que comme signification que comme sensation, lorsqu'il aborde un texte littéraire et à se situer dans l'analyse et dans l'explication. L'artiste chorégraphe adaptant des textes littéraires se situe pour moi dans le genre inverse : il cite, en proposant une lecture personnelle dont la modalité kinésique et sensorielle peut être digne d'intérêt dans une démarche pédagogique. En tant qu'enseignante de français comme langue étrangère et chercheuse en didactique des langues et en danse, j'ai voulu explorer cette tension entre texte et mouvement et réfléchir sur l'émergence d'une plus grande appropriation du texte littéraire au sens d'incorporation kinésique. Je suis partie du postulat qu'un travail sur la lecture du mouvement et sur la perception du geste dansé à partir des textes littéraires pouvait rendre « Babel heureuse » (Barthes, 1973), car il permettait de rendre moins opaque une langue littéraire parfois peu accessible pour des apprenants de français. Dans la suite des travaux qui ont été menés sur « intelligence kinésique » (Bolens, 2008) et corporéité du texte littéraire (Godfroy, 2013, Messenger, 2016), j'ai examiné les enjeux pédagogiques d'une démarche articulant littérature et perception du geste dansé dans des dispositifs d'apprentissage de français comme langue étrangère. Le fait de regarder la mise en scène chorégraphique du texte permet-il une meilleure compréhension de l'œuvre littéraire en langue-cible ? Les littératies multimodales que représentent les gestes peuvent-elles déclencher une expérience esthétique permettant de mieux comprendre des littératies plus traditionnelles ? Que devient alors le texte lu à l'aune de l'œuvre chorégraphique ?

## Présentation de la démarche adoptée

J'ai mené une forme de recherche-action-intervention auprès de deux groupes d'apprenants de français comme langue étrangère de niveau intermédiaire et avancé inscrits dans des dispositifs universitaires plurilingues et pluriculturels. Cette recherche dans laquelle j'ai été à la fois

pratiquienne et chercheuse s'est déroulée sur deux années universitaires à l'Université Sorbonne Nouvelle : en 2016-2017, avec un groupe de 25 étudiants de niveau intermédiaire dans lequel j'ai proposé la lecture du conte de C. Perrault *Cendrillon*, avant d'aborder un extrait de l'adaptation chorégraphique *Cendrillon* (2013) de T. Malandain (Ballet de Biarritz) et en 2017-2018, avec un groupe de 22 étudiants de niveau avancé inscrits dans un cours de littérature française contemporaine où j'ai choisi un extrait de *La prisonnière* de M. Proust et en marge de cette étude, le tableau chorégraphique *Les intermittences du cœur* de R. Petit (1946). Dans le même groupe, j'ai donné ensuite à lire l'œuvre intégrale *Fin de Partie*, puis les premières pages de *En attendant Godot* de S. Beckett pour introduire ensuite l'œuvre chorégraphique *May B* (1981) de M. Marin. Au regard du format de cet article, j'ai décidé de m'attacher à l'analyse des résultats sur le croisement entre le texte *Fin de Partie* de S. Beckett et le ballet *May B* de M. Marin dans un cours de littérature française du XXe et XXIe siècles destiné à des étudiants de français comme langue étrangère de niveau avancé. Les difficultés épistémologiques et pédagogiques ont été nombreuses : d'une part, je suis pratiquienne et chercheuse, ce qui pose des questions épistémologiques certaines (une recherche portant sur une pratique personnelle peut en effet jeter le doute sur sa validité), d'autre part, je travaille sur des captations vidéo de ballets qui constituent des supports de lecture lacunaires, car ils ne permettent pas d'appréhender tous les éléments de la chorégraphie représentée sur scène. De plus, les extraits littéraires et chorégraphiques, superposés, ne coïncident jamais (la réécriture chorégraphique peut renvoyer à plusieurs extraits du texte littéraire, comme c'est le cas avec les extraits d'œuvres chorégraphiques de T. Malandain, de R. Petit et de M. Marin choisis). Il ne peut de ce fait s'agir d'« adaptation », mais plutôt d'un « acte de transformation de la matière verbale et de la matière dansée par leur seule zone de contact (une implosion, en somme) » (Messager, 2016 : 5). Les verbes « traduire », « transposer » sont ainsi beaucoup trop réducteurs pour signifier des processus de création artistique inspirés par la lecture de textes littéraires. A cela s'ajoute le fait qu'il est très difficile dans une classe de se rendre compte de la manière dont les apprenants perçoivent un geste. Comme le fait remarquer H. Godard<sup>1</sup>, « le mouvement de l'autre met en jeu l'expérience propre du mouvement de l'observateur ». L'information visuelle génère chez le spectateur une expérience kinesthésique mettant en branle des sensations liées aux mouvements intérieurs de son propre corps, en résonance bien souvent avec les modifications et intensités de l'espace corporel du danseur et la chercheuse que je suis n'a pas pu déconstruire ces processus. Enfin, mettre des mots sur l'expérience kinésique de perception

---

<sup>1</sup> H. Godard, « Le geste et sa perception ». Post-face de l'ouvrage *La Danse au XXe siècle* dirigé par I. Ginot et M. Marcelle. Paris, Larousse, 2002, p. 239.

des gestes dans un texte littéraire ou dans une œuvre chorégraphique est complexe, dans la mesure où cela revient à adopter une posture méta-esthétique. En effet, il s'agit de passer d'une expérience sensible à une dimension discursive qui n'est pas aisée, surtout en langue-cible. Les apprenants de français langue étrangère, même à des niveaux avancés, ne maîtrisent pas totalement les lexèmes liés à l'émotion et aux sensations. Or, exprimer une rencontre avec une œuvre d'art, qu'elle soit littéraire ou chorégraphique, relève de ce que F. François nomme « le difficile à dire »<sup>2</sup>.

### Description de ma pratique et éléments d'analyse

J'ai demandé aux apprenants de discuter par petits groupe dans le cadre d'un café littéraire deux des mots suivants « corps », « langage », « temps », « espace » en relation avec la pièce *Fin de Partie* qu'ils avaient lue seuls. Le choix de ces mots m'a été bien sûr inspiré par le texte de S. Beckett, mais aussi par la démarche artistique de M. Marin : « je lance des mots et eux (les danseurs) font des propositions d'images<sup>3</sup>. C'est ce qu'indique M-M. Philippart, doctorante, dans son intervention *D'un langage à l'autre : passage entre le mot et le geste*, qui a eu lieu dans le cadre de Camping Danse, Juillet 2018. Le processus d'écriture chorégraphique est déclenché par la lecture du texte, d'abord solitaire, puis ensuite collective. La compagnie travaille sur des mots clés, que les danseurs incorporent ainsi progressivement. J'ai voulu travailler dans cet esprit et examiner la manière dont ces mots résonnaient chez les apprenants à la lecture du texte de Beckett. Ce qui m'a frappée en écoutant les échanges que les étudiants avaient enregistré de manière audio est le fait que les apprenants ont réussi à montrer avec beaucoup d'aisance comment le tragique et le poids du temps s'inscrivaient sur les corps des personnages. En revanche, peu d'entre eux se sont intéressés à l'espace, hormis pour signaler que l'espace dans la pièce était « rétréci » et « limité » et cette méconnaissance des enjeux de l'espace littéraire à l'œuvre dans le texte de Beckett m'a confortée dans ma démarche plurilittératiée de confronter écriture littéraire et chorégraphique. A la séance suivante, j'ai abordé avec eux la lecture collective du début d'*En attendant Godot*. Je me suis attachée en particulier à la force kinésique de l'écriture dans les didascalies. J'ai procédé à une lecture d'abord silencieuse, puis collective des trois premières pages à travers laquelle trois étudiants ont lu la scène (deux, les rôles de Vladimir et Estragon et un autre, les indications scéniques), pendant que les autres étudiants debout devaient effectuer les mouvements des personnages indiqués dans le texte. A. Godfroy (2018) parle de la lecture d'une phrase comme le saut dans une autre langue. Elle montre que lorsqu'on apprend une langue

---

<sup>2</sup> F. François, *Le discours et ses entours. Essai sur l'interprétation*, 1999, p.26.

<sup>3</sup> Entretien de Maguy Marin avec F. Fourié et M. Doga, 2011.

étrangère, « ce saut nous saute plus aux yeux, faudrait-il dire ? au corps » (*ibid.* : 28). Lire debout en reproduisant les mouvements du texte en langue-cible permet cette immersion dans le corps du texte, immersion qu'il est particulièrement judicieux de mettre en scène dans des dispositifs pluriculturels. F. Jullien (1982)<sup>4</sup> rappelle qu'en Chine la manière d'aborder le texte littéraire consiste à le lire à voix haute pour s'en approprier la texture. Il souligne l'importance de la lecture à voix haute pour s'approprier la texture du texte et le savourer. « Tandis que dans la culture occidentale le lecteur garde une certaine distance critique par rapport au texte qu'il lit, le lettré chinois tend, au contraire, dans sa pratique de la lecture à réduire l'écart entre sa propre subjectivité et la textualité qu'elle consomme »<sup>5</sup>. C'est la raison pour laquelle il m'a paru essentiel d'amener l'apprenant, à travers cette lecture gestualisée, qui peut s'apparenter à une expérience du sentir, à entrer dans un corps-à-corps avec la langue littéraire. En outre, grâce à cette mise en mouvements et à ce travail sur la voix, j'ai pu me rendre compte de ce qui avait été incorporé et d'autre part, que certains mots n'avaient pas été compris par tous les étudiants, tels « s'acharner », « haleter », « pointer l'index ». Les mouvements de certains apprenants ont assumé une fonction d'étayage auprès d'autres et ont contribué à une meilleure compréhension du sens littéral du texte. J'ai procédé alors à une analyse du texte, en mettant en relief les postures corporelles des personnages : gestes répétitifs, regards inertes et vides, etc.

J'ai ensuite visionné deux fois les 6 premières minutes de *May B*, présenté sur le site Internet *Numéridanse*, en demandant aux étudiants de remplir un tableau, qui s'attachait aux gestes des danseurs, à leurs regards et à leurs effets produits. Voici ce qu'ils ont noté :

<b>Mouvements</b>	Mouvements parfois très brusques, parfois très rapides, parfois très délicats, parfois très lents. Effet de chœur. Mouvements collectifs organisés et uniformes : danseurs s'unissent et se désunissent. Contrastes intéressants. Divergences. Corps courbés. Mouvements des bras et des jambes et des mains comme chez une poupée mécanique. Mouvements de marionnette, mouvements irrationnels, absurdes. Mouvements raides. Ronde désespérée.
-------------------	---

<sup>4</sup> F. Jullien, « Le plaisir du texte : l'expérience chinoise de la saveur littéraire », *Extrême-Orient, Extrême-Occident, Volume 1*, Numéro 1, 1982, pp. 73-119.

<sup>5</sup> *Ibid.* p. 114.

<b>Regards/interactions entre les danseurs</b>	<p>Interactions très fortes entre eux. Ils sont ensemble la plupart du temps. Ils font des gestes répétitifs. Regards de désespoir, de tristesse.</p> <p>Regards fixes. Regard vides. Visages fatigués. Regards terrorisés.</p>
<b>Effets produits</b>	<p>Inquiétude. Moment de lucidité, d'agressivité, d'avancement, de recul. Expression trop forte. On peut sentir la pression.</p> <p>Idée du camp de la mort. Tension, mais espoir.</p> <p>Apocalypse, comique absurde, folie, peur.</p> <p>Personnages pris au piège</p>

Ce qui m'a surprise est le fait que presque tous les étudiants du dispositif ont pu lire ce qui se passait dans le ballet, au-delà des appartenances culturelles et de leur degré de familiarité avec le visionnage d'une œuvre chorégraphique. La longueur des réponses a varié d'un apprenant à un autre, mais les mots qu'ils indiquent expriment de manière tout à fait manifeste des processus de résonance avec l'œuvre. J'ai été également interpellée par le niveau de correction langagière en langue-cible, dû en partie au fait que j'avais introduit certains outils lexicaux lors de l'analyse des postures des personnages de la pièce *En attendant Godot*. Suite à ce moment de recueil écrit de leurs impressions, je suis passée à une phase d'interaction orale. Voici un des extraits de l'échange :

Prof. Que pensez-vous du point de vue du chorégraphe ?

F. Si je pense à *Fin de partie*, je pense au noir et blanc, je pense au jeu des échecs.

Prof. C'est intéressant.

F. Et aussi parce que ça rappelle un jeu où une personne bouge et une autre personne bouge à côté donc il y a l'opposition du noir et du blanc et du fond.

Prof. Maguy Marin s'éloigne- t-elle trop du texte ?

H. Par rapport au texte et au ballet cette fin de partie de Marin c'est la fin du monde, pour moi il y a une ambiance apocalyptique c'est sans espoir.

Prof. Est-ce que cela est dans le texte ?

Is. Non ce n'est pas dans le texte.

P. C'est l'enfer dans le ballet.

D'une manière générale, la force visuelle de la chorégraphie a permis de faire émerger le texte et de lui conférer d'autres sens. De plus, dans certains cas, elle a favorisé une forme d'empathie très

forte, à savoir une projection dans l'œuvre. B. Vouilloux et A. Gefen<sup>6</sup>, dans l'introduction de l'ouvrage collectif intitulé *Empathie et esthétique* (2013), rappellent que le mot « empathie » est apparu d'abord dans le champ de l'esthétique et que cette « notion a été proposée pour comprendre les formes de transfert affectif *in absentia* que nous entretenons avec les représentations ». Ceci est tout à fait notable dans l'extrait suivant :

S. Moi j'ai l'impression que ce sont des morts vivants qui viennent et **ils veulent me mordre** et c'est très bizarre de parler de ça parce que je pense que si on aurait\* vu la pièce entière, on pourrait mieux expliquer. Personnellement je ne peux pas dire ce que je ressens, mais c'est horrible, ça me fait peur, mais tout de même ça m'intrigue et ça me donne envie de voir (...).

On constate l'émergence d'une expérience intersubjective avec les corporéités dansantes appréhendées par le regard.

### **Processus de transformation du statut du texte dans le dispositif**

Lors du croisement œuvres littéraires/chorégraphiques, on se rend compte que la représentation chorégraphique fonctionne d'une certaine manière comme un miroir en faisant réfléchir certains éléments empruntés au texte littéraire, mais permet surtout de dire sa part d'indicible et d'intraduisible. Les étudiants semblent avoir bien compris en particulier à travers le partage langagier qui a suivi le visionnage de l'extrait du ballet que pour un chorégraphe, « l'intérêt du texte littéraire ne se situe pas dans ce qui est dit, mais dans ce qui se donne à entendre au cœur même de cet indicible qui impose la nécessité d'une parole »<sup>7</sup> (écriture du chorégraphe, parole de celui qui regarde avec d'autres dans un dispositif d'apprentissage) et qu'un texte littéraire se définit par son caractère irréductible, son opacité, sa résistance et par son mouvement. Bien que M. Marin s'attache seulement à quelques bribes narratives de l'univers de S. Beckett, les apprenants allophones semblent retrouver les textes des pièces et on assiste à une véritable juxtaposition des deux formes de création artistiques. Le fait de travailler sur l'espace chorégraphique dans un esprit ouvert, dynamique et non dogmatique, dans lequel tous les étudiants étaient presque égaux (très peu d'entre eux étaient familiers avec cet univers), leur a permis de mieux habiter l'espace littéraire. En portant attention à la spatialité de l'extrait chorégraphique qui leur est montré, ils créent un fil de reconnaissance avec le texte et dans cette navigation entre deux langages, ils incorporent mieux le texte littéraire, lui donnent corps à l'instar du chorégraphe qui s'en est emparé.

---

<sup>6</sup> A. Gefen. & B. Vouilloux, *Empathie et esthétique*, Paris, Éditions Herman, 2013, p.7.

<sup>7</sup> A. Fontaine, 2005. « De la littérature à la danse, quelques enjambées. *Déroutes* de Mathilde Monnier », *Postures*, Dossier «Arts, littérature: dialogues, croisements, interférences», n°7, En ligne <<http://revuepostures.com/fr/articles/fontaine-7>>

Mr. Au début ce sont deux personnes qui sont en train de chercher quelque chose/c'est comme Clov qui est en train de regarder à travers deux fenêtres à droite/à gauche/ toujours la même vue, mais de deux côtés et alors c'est Godot et Estragon. Il attend pour voir si Godot vient ou pas et puis après la fin de partie on ne peut pas sortir. Ils sont complètement piégés et puis le mouvement fluide/mouvement très raide.

L. ça m'a fait penser à *Fin de Partie*. Les personnages de Beckett sont des vaques, des mendice\*.

A travers l'expérience de lecture de M. Marin et la transmutation corporelle du texte, ils accèdent au plaisir du texte. Pour l'apprenant, cette superposition de langages chorégraphique et littéraire l'oblige « à faire appel à sa mémoire de lecteur, à retrouver parfois de lui-même dans le littéraire, dans le chorégraphique (Nachtergaele & Toth, 2015 : 21), ce qui est particulièrement vrai avec le ballet *May B* pour lequel la citation explicite devient compréhensible pour le spectateur et est verbalisée sur scène. Le public doit être érudit, dans la mesure où il est amené à reconnaître le texte et à établir un lien d'intertextualité. C'est cet effet-collage qui m'a intéressée dans cette démarche : comment faire émerger le texte littéraire et mieux le comprendre à travers la lecture de la lectrice-chorégraphe ?

Ce qui est indéniable, c'est que les étudiants ont été beaucoup plus autonomes, sur le plan verbal et ont mieux décrit les mouvements et les regards perçus dans le ballet de M. Marin. La méthodologie que j'ai adoptée en amont pour l'œuvre *Fin de partie*, à savoir échanges langagiers de manière autonome dans le cadre d'un café littéraire, a certainement libéré la parole et leur a permis d'avoir des interactions plus fluides lors de l'analyse chorégraphique. Enfin, on peut ajouter le rôle déterminant de l'empathie déclenché par *May B*. Toutes les œuvres littéraires et chorégraphiques ne créent pas la même résonance motrice. Le fait de voir ces corps difformes, rabougris et épuisés par la vie a stimulé à la fois un décentrement chez les apprenants, mais également une reconnaissance des vieillards qu'ils avaient pu imaginer dans la lecture intégrale de l'œuvre *Fin de Partie* de Beckett. De plus, à l'intérieur de ces interactions, j'ai pu assister à l'émergence de gestes (ceux de de l'enseignante, ceux des apprenants) et à une véritable co-construction des savoirs langagiers dépassant les frontières interculturelles, qui a révélé une envie de communiquer, non au sens de transmettre une information, mais au sens de créer un espace-temps commun. La danse « ouvre un espace d'énonciation où s'articule un « dire »<sup>8</sup>. Ce qui m'a agréablement surpris est le degré d'investissement dans le travail de perception à la fois des gestes des textes littéraires, mais aussi des extraits des œuvres chorégraphiques. Les étudiants se sont engagés, au sens où H. Trocmé-Fabre définit ce terme : « s'engager : c'est réduire la distance entre

---

<sup>8</sup> A. Fontaine, 2005. « De la littérature à la danse, quelques enjambées. *Déroutes* de Mathilde Monnier », *Postures*, Dossier « Arts, littérature: dialogues, croisements, interférences », n°7, En ligne <<http://revuepostures.com/fr/articles/fontaine-7>>

soi et ce qu'on apprend ; c'est apprendre/enseigner avec ce que l'on est, avec tout son être »<sup>9</sup>. La motivation intrinsèque d'apprentissage s'est révélée plus forte. En tissant des liens entre deux formes artistiques, ils sont devenus véritablement acteurs, voire médiateurs dans le dispositif. De plus, ils ont mieux compris le registre du tragique, mais aussi l'humour de Beckett ou du moins, cette tension entre comique et tragique. On constate également des processus de transformation du rapport au texte littéraire : l'apprenant-lecteur interroge davantage la langue du texte en lui donnant corps à partir du sien et des corps des danseurs. Le texte est relu à travers le prisme du travail créatif des danseurs, mais aussi de la lecture du chorégraphe-créateur. On assiste à une forme de désacralisation du texte, qui n'est plus objet de connaissance au sens académique, mais qui devient objet de connaissance sensible (et par conséquent, d'expérience esthétique) et vecteur d'entrée dans la spatialisation du corps de l'autre et dans celle du corps propre. En d'autres termes, à la lecture des textes littéraires de manière kinésique, puis des gestes chorégraphiques, les apprenants ont été amenés à interroger leur relation à leur propre corps et donc, à leur manière de donner corps au texte.

## Conclusion

Manifestement, avoir proposé dans le dispositif une expérience « hyphopoïétique »<sup>10</sup> de lecture multimodale a contribué à l'émergence d'une nouvelle posture de l'apprenant qui, en tissant les fils lui-même dans une perspective interartistique, s'appuyant sur la médiation kinésique, est devenu médiateur sur le plan verbal et s'est engagé alors dans une expérience esthétique faisant sens pour lui. Il nous semble qu'à la lumière des données observées, on peut dire, pour reprendre la distinction opérée par J.M. Schaeffer (2015) concernant l'expérience esthétique, qu'il s'est agi aussi bien d'*Erlebnis* (expérience vécue de manière subjective et intersubjective sur le plan phénoménologique et sensoriel) que d'*Erfahrung* (qui renvoie davantage aux interactions avec le monde, dont on se souvient et dont on a pris conscience). Ce qui me permet d'attester ce dernier point est le fait que le cours de littérature contemporaine, dans lequel j'ai conduit ce protocole, a été évalué par la direction du diplôme (parmi l'ensemble des cours) et les résultats de cette évaluation m'ont été communiqués. Les étudiants ont été presque tous unanimes dans la prise de

---

<sup>9</sup> H. Trocmé-Fabre, *Né pour apprendre*, La Rochelle, Éditions être & connaître, 2006, p. 249.

<sup>10</sup> M. Bernard, dans le chapitre « Esquisse d'une théorie de la perception du spectacle chorégraphique » de son ouvrage *De la création chorégraphique* (2001, pp. 212-213) propose, en s'inspirant de l'étymologie du mot *hyphos*, tissu et toile d'araignée que donne R. Barthes dans *Le plaisir du texte* (1973), cinq fils pour dénouer le tissu enchevêtré d'une chorégraphie. Nous avons voulu dans notre démarche d'enseignement, non détisser le sens des œuvres, mais tisser des liens entre différentes modalités et littéraires : lecture du texte de Beckett, proposition d'un café littéraire, lecture d'extraits chorégraphiques et écriture d'une analyse chorégraphique.

conscience d'une expérience et ont apprécié la dimension interartistique croisant littérature et art chorégraphique dans une perspective d'apprentissage langagier.

## Références bibliographiques

BARTHES, R. (1973). *Le plaisir du texte*. Paris : Seuil.

BOLENS, G. (2008). *Le Style des gestes : corporéité et kinésie dans le récit littéraire*, préface d'A. Berthoz. Lausanne : Editions BHMS (Bibliothèque d'Histoire de la Médecine et de la Santé).

GODFROY, A. (2018). « Infra-danse et pré-verbal : le chantier des gestualités invisibles » in S, GENETTI, C. LAPEYRE et F. POUILLAUDE (dir.) *Gestualités, textualités en danse contemporaine* (pp.17-29). Paris : Editions Herman.

GODFROY, A. (2013). *Ecrire, danser : prendre corps et langue. Etude pour une dansité de l'écriture poétique*, thèse dirigée par M. Finck, Université de Strasbourg.

GENETTI, S. (2015). « Projections chorégraphiques beckettiennes : pour un corpus en danse », Recherches en danse [En ligne], Focus, mis en ligne le 15 décembre 2015, consulté le 10 mars 2016. URL : <http://danse.revues.org/1211>.

MESSAGER, M. (2016). *Littéradanse quand la chorégraphie s'empare du texte littéraire : une analyse de quatre œuvres chorégraphiques contemporaines : F. de Chaillé, A. Dufeu & J.Bokaer, D. Dobbels*. Mémoire de Master 2, danse. 2016, direction J. Perrin.

NACHTERGAEL, M. et TOTH L. (2015). *Danse contemporaine et littérature, entre fictions et performances écrites*. Paris : Centre National de la Danse.

SCHAEFFER, J-M. (2015). *L'expérience esthétique*. Paris : Gallimard.

VARELA, F. THOMSON, E. & ROSCH, E. [1991] (1993). *L'inscription corporelle de l'esprit, sciences cognitives et expérience humaine*. Traduit de l'anglais par V. Havelange. Paris : Seuil.

## Résumé de l'article

Cet article aborde la tension entre texte et mouvement et propose de réfléchir sur l'émergence d'une plus grande appropriation du texte littéraire au sens d'incorporation kinésique. Je suis partie du postulat qu'un travail sur la lecture du mouvement et sur la perception du geste dansé à partir des textes littéraires pouvait rendre « Babel heureuse » (Barthes, 1973), car il permettait de rendre moins opaque une langue littéraire parfois peu accessible pour des apprenants de français. Dans la suite des travaux qui ont été menés sur « intelligence kinésique » (Bolens, 2008) et corporéité du texte littéraire (Godfroy, 2013, Messenger, 2016), j'ai voulu examiner les enjeux pédagogiques d'une démarche articulant littérature et perception du geste dansé à partir de l'œuvre de Samuel Beckett et de l'œuvre chorégraphique *May B* de Maguy Marin dans des dispositifs d'apprentissage de français comme langue étrangère. Le fait de regarder la mise en scène chorégraphique du texte permet-il une meilleure compréhension de l'œuvre littéraire en langue-cible ? Que devient le texte littéraire à l'aune de l'œuvre chorégraphique ?

Mots-clés : texte littéraire, perception du geste dansé, dimension kinésique, développement langagier, expérience esthétique.