

Ariane Fontaine  
Université du Québec à Montréal

## Entre gravité et échappée

**J**e ne sais pas où tout cela a commencé, comment tout cela a commencé. Je pose un pied, puis l'autre, j'ouvre les bras, fléchis les genoux, et un mouvement prend forme. Je tremble. Pas à pas, au fil des gestes, certaines images s'alignent dans ma tête, des mots se rayent sur la page : des voies s'ouvrent et se ferment, quelque chose se trace.

Je soulève de la poussière, je déplace de l'air.

Tomberai-je? M'égarerai-je?

Écrire. Remuer. S'élaner. Au risque de tomber, mais aussi de s'accrocher, de tenir — *debout, quelque part*. Reprendre son souffle, trouver son souffle, portée, emportée. Danser en quelque sorte.

Je comprends alors un peu mieux pourquoi « entrer » dans l'écriture ne relève pas de l'évidence et constitue un moment difficile à définir :

c'est comme s'il fallait me lancer dans le mouvement, m'y projeter et poursuivre une cadence indicible, sensible, une ronde qui me précède et m'appelle, entrer littéralement dans la danse. Comme si l'« origine » de l'écriture était son élan même.

Le chorégraphe et danseur Paul-André Fortier, parlant de l'origine d'une pièce, du « point de départ » du travail, affirme ceci : « La danse me prend, me happe en elle-même<sup>1</sup>. »

\*\*\*

Je pratique la danse et j'écris, et même si cela ne relève pas de la même expérience artistique, je vois s'esquisser des liens entre ces deux pratiques. Écritures du mouvant, de l'instable, du déséquilibre, qui questionnent et travaillent, à leur façon, le mouvement singulier du corps jusqu'à l'élaboration d'une œuvre.

Je danse et, dans l'enchaînement des gestes, des sauts, des torsions, quelque chose se déploie dans l'espace de mon corps. Jusqu'au bout de mes doigts, de mes lèvres, de ma langue.

Par l'écriture, par la poésie, je découvre peu à peu ces forces physiques et psychiques de déplacement qui m'habitent, me fondent. Ce tourbillon silencieux qui m'emporte, qui cherche à prendre forme d'une manière ou d'une autre, à laisser trace. Trait par trait. Sur la page.

Comme si le mouvement du corps était lié à une certaine lecture du monde, de soi, à un travail du langage. Comme s'il s'avérait porteur de signifiante. Comme si l'écriture, en fait, était une question de transport, de mouvement dans l'espace et le temps, de changement incessant de posture, de position, de direction. Comme si cette forme d'écriture convoquait toujours en quelque sorte le « monde de la danse, cette danse du monde<sup>2</sup> ».

---

1. Paul-André Fortier, cité par Guylaine Massoutre, *L'atelier du danseur*, Montréal, Fides, coll. « Métissages », 2004, p. 105.

2. *Ibid.*, p. 263.

\*\*\*

Je parle de transport, de cette mise en branle du corps. *Aller vers*. Voir où *ça va*, ce que *ça donne*... Comme le soutient l'artiste-peintre Paul Klee,

la marche à la forme, dont l'itinéraire doit être dicté par quelque nécessité intérieure ou extérieure, prévaut sur le but terminal, sur la fin du trajet. Le cheminement détermine le caractère de l'œuvre accomplie. La formation détermine la forme et prime en conséquence celle-ci. Nulle part ni jamais la forme n'est résultat acquis, parachèvement, conclusion. Il faut l'envisager comme genèse, comme mouvement. [...] Bonne donc est la forme comme mouvement, comme faire, bonne la forme en action<sup>3</sup>.

Je parle du fait d'être transportée. *Em-portée*. Dans et par le mouvement de l'écriture. Jusqu'au vertige, jusqu'à l'élaboration d'un dire possible.

Prise dans cet élan, j'ai l'impression que quelque chose cherche à s'écrire, à prendre forme dans l'espace complexe du poème. Peut-être n'est-ce alors que ce mouvement (ces secousses, aussi subtiles soient-elles) qui cherche à se déployer au-delà du corps, à s'étendre sur la page, dans l'espace de la langue qui se façonne continuellement.

Certes, tout *cela* (il est difficile de mettre des mots sur ce qui nous apparaît mouvant, déstabilisant, insaisissable) se passe d'explication, mais ne se passe pas de poésie.

Passé par la poésie.

\*\*\*

Des forces, même invisibles ou inconscientes, apparaissent signifiantes. Ces forces initient la forme, l'exigent, font que *ça* prend forme, que *ça porte*. Telle, peut-être, la force centrifuge de l'écriture,

---

3. Paul Klee, *Théorie de l'art moderne*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1999, p. 60.

dessinant des ondes, creusant des sillons, créant des modulations, des enchaînements.

La trace d'un mouvement qui appelle justement et toujours le mouvement.

L'élan fait trace. La trace fait élan.

Un geste, une poussée, puis un trait, une « piste », à partir de quoi l'écriture s'élanche, à l'infini, devient frayage. Frayage de voies et de voix.

Tout mouvement, parce qu'il témoigne d'une manière d'être au monde, de dire, de se dire, s'avère signifiant, s'inscrit dans une chaîne énonciative et laisse des traces. Ces traces qui font que l'on existe (comme sujet de langage), que l'on « consiste » sur le plan symbolique, que l'on « tient », relativement, à travers le temps, l'espace, l'histoire. Ces traces qui appellent un certain passage... qui marquent une énonciation.

L'écriture s'inscrit, de fait, comme expérience du corps et du langage conjointement — en tant que les deux sont indissociables. Elle travaille une matière mouvante, une matérialité signifiante. « Les mots, elle les travaille au corps<sup>4</sup> », le corps à la lettre. Elle prend corps, s'incarne, parce qu'un corps — le mien — lui donne forme, s'y investit *littéralement*.

\*\*\*

Écrire quelque chose, c'est nécessairement ouvrir un espace, une brèche, marquer une séparation, montrer la *différence*, l'écart entre soi et l'autre, entre les mots et les choses. C'est essayer de tenir quelque part entre ce qu'on imagine et ce que la réalité nous renvoie, entre ce qui nous échappe et ce qu'on essaye de saisir, entre le fait de laisser aller et de ne pas tout perdre, de s'égarer et de ne pas disparaître tout à fait. C'est tenter de fixer ce qui ne se fixe pas. C'est en outre essayer de prendre pied dans l'optique d'une finitude.

---

4. Daniel Sibony, *Le corps et sa danse*, Paris, Seuil, coll. « La couleur des idées », 1995, p. 76.

Écrire, c'est tenter de tenir. Écrire, c'est aussi perdre pied.

Éternel paradoxe. Voilà pourquoi on écrit encore, toujours, après des milliers d'années. Justement parce qu'on ne peut tenir que dans la mesure où, incessamment, on perd pied. Et qu'on ne peut perdre pied que si on tient, un peu du moins, que si on prend pied.

Écrire suppose donc de se placer en déséquilibre. Être en déséquilibre. Et l'écriture articule, travaille sans cesse ce déséquilibre.

Comme le soutient Bernard Noël, « c'est vrai que dans le poème, il y a du gestuel. Alors qu'il n'y a pas de geste. Un peu comme une arabesque<sup>5</sup> », cette posture dynamique où le déséquilibre guette le danseur se trouvant sur un pied, étiré en tous les sens.

Ainsi, à travers les figures de style, le rythme, la prosodie, le poème devient une sorte de danse dans la langue, de la langue. Il relève d'une gestuelle singulière et ouvre alors non pas seulement un espace à deux dimensions, mais aussi un volume. Une caisse de résonance où une tension s'incarne. Une chorégraphie s'exécute. La chorégraphie d'un dire.

Des lignes verticales, des lignes horizontales, des diagonales se dessinent, s'entrecroisent dans cette sorte d'espace scénique qu'est l'espace du poème. Ces lignes esquissent — *disent* — l'élan de la danse, ce travail du corps et de la langue comme matières mouvantes, ce déséquilibre et ce rééquilibre perpétuels qui marquent l'écriture.

\*\*\*

Quelque chose de l'ordre d'un bouleversement du corps, d'un mouvement physique fonde l'écriture, traverse l'énonciation. Il y a énonciation et donc texte parce qu'un corps est mobilisé par certaines forces, un désir, parce que le corps est frappé, marqué par le langage,

---

5. Bernard Noël, *L'espace du poème. Entretiens avec Dominique Sampiero*, Paris, P.O.L, 1998, p. 33.

et qu'il décèle alors une manière d'être et d'énoncer. En effet, selon la théorie psychanalytique, l'enfant est nommé, mais apparaît aussi *parlé* avant même de naître : par exemple, la mère, l'entourage parlent de l'enfant, projettent sur lui leurs attentes, leurs peurs, tentent de se le représenter, etc. Son corps est d'emblée lié à une parole, pris dans du langage.

Crier, se taire, dire, écrire, c'est une affaire de corps, de ce corps engagé dans une syntaxe, voire une « typographie ». Un corps qui se donne, se ressent, se représente et se signifie toujours à travers le langage. Le vécu du corps s'inscrit dans le langage. Il s'avère donc investi dans une certaine poétique et, inversement, le langage a à voir avec le vécu singulier du corps, il s'y enracine, s'en dégage. Dans l'écriture, qui convoque une énergie, des forces, un corps énonce, s'énonce sans cesse. Un corps danse, ça danse.

\*\*\*

Pour Benveniste, le rythme renvoie à la forme, certes, à la forme en tant qu'elle est modifiable, mais il est aussi la recherche d'un certain équilibre, il organise le mouvant. Le rythme est la danse. Un travail sur la rythmique, la langue en tant que matérialité, ainsi que la mise en espace d'une pensée fondent le processus de création, l'écriture en tant qu'« *acte corporel d'énonciation*<sup>6</sup> », pour reprendre l'expression de Michel Bernard.

Comme l'affirme Jean-Luc Nancy dans sa correspondance avec Mathilde Monnier, « la pensée, donc, ne pense rien si elle n'est au dehors : dans des gestes ou dans des mots; il n'y a pas de pensée qui ne soit immédiatement elle-même quelque mouvement, même infime, du corps<sup>7</sup> », de ce corps pris dans le langage, de ce langage qui prend au corps. La pensée a lieu dans l'acte de penser, elle est toujours

---

6. Michel Bernard, « Danse et texte », *De la création chorégraphique*, Tours, Centre national de la danse, coll. « Recherches », 2001, p. 133. L'auteur souligne.

7. Mathilde Monnier et Jean-Luc Nancy, *Dehors la danse*, Lyon, Rroz, 2001, s. p.

éminemment physique, relevant d'un bouleversement du corps, de sa mise en forme et en rythme dans la langue. La pensée s'articule dans la consubstantialité du corps et du langage.

Étymologiquement, « penser » vient de « peser ». Il s'avère par conséquent impossible de dissocier le mouvement de la pensée d'une réalité physique, car elle est affaire de pesée. Elle est « rythmique, espacement, battement, donnant le *temps* de la danse, le *pas* du monde<sup>8</sup> ».

Voilà aussi pourquoi écrire, c'est travailler une gestuelle, les potentialités d'une gestuelle. C'est, comme je le disais, en quelque sorte chorégrapier, entrer dans la danse, prendre le risque d'y entrer, d'y entrer littéralement et sans doute de ne pas en sortir indemne. C'est mettre en scène ce transport de l'être, une *métaphore* (*metaphora* en latin signifie « transfert », « transposition », et *pherein* en grec renvoie à « porter »), et ainsi voir apparaître des traces. L'unité et le sens de l'œuvre ne renvoient pas alors à l'idée que l'on peut avoir ou se faire de cette œuvre, mais à la trace, au tracé, au tracement dans l'espace-temps. Et c'est d'ailleurs pourquoi, même si l'œuvre est dite achevée, il y a et il y aura toujours dans l'écriture « de l'instable, de l'incertain, de l'inorganisé, de l'ambigu<sup>9</sup> », de l'*infini*.

\*\*\*

Vertige. Tension.

Ça gronde, ça s'interroge en moi, ça interroge mon rapport au monde et ça cherche à prendre forme. Ça m'amène *forcément* à me déplacer.

Le ça, pour Freud, c'est le réservoir des pulsions, « ce qui n'est pas du registre de la représentation et qui de ce fait cherche à se faire représenter, constituant ainsi le moteur énergétique de l'appareil

8. Jean-Luc Nancy, *Corpus*, Paris, Métailié, coll. « Suites Sciences Humaines », 2000, p. 100. L'auteur souligne.

9. Guylaine Massoutre, *op. cit.*, p. 208.

psychique<sup>10</sup> », résume Marie-Jean Sauret. C'est en outre ce qui du corps, de la sensation interne, *ne se formule pas*, mais tend à se dire. La pulsion, en quelque sorte, explore cet espacement, cette béance entre le dicible et l'indicible, elle cerne indéfiniment, et de façon presque paradoxale, ce « trou » dans la représentation.

J'utilise le mot *ça*. Peut-être est-ce parce que je ne sais pas nommer « autrement » ce qui se trame dans l'écriture, ce qui est en œuvre, ce qui œuvre, *çà et là?* Et cet indicible, ne renverrait-il pas à ce qui du pulsionnel, justement, se dérobe, mais cherche à se signifier et me pousse à *aller vers*, à tendre, à m'accrocher à quelque chose, un objet, un mot?

Car l'écriture poétique est bel et bien affaire de pulsions. Elle renvoie à ce qui du corps laisse des traces dans le texte. À ce qui du corps compose, se donne à entendre dans le travail sur les mots, les blancs. À ce qui du corps passe dans le texte, devenant la scène d'une énonciation singulière.

*Ça* remue, *ça* me remue et, dans l'espace — l'espace imaginaire, l'espace de la langue, l'espace du poème —, *ça* laisse des traces. *Ça* énonce, *ça* s'énonce. *Ça* résonne. Et de fait, « les pulsions, c'est l'écho dans le corps du fait qu'il y a un dire<sup>11</sup> », soutient Lacan.

De même, comme le souligne le psychanalyste et linguiste François Peraldi, « le corps pulsionnel investit, sculpte, donne sa forme au corps textuel, à la tessiture même du langage, et lui confère sa densité poétique<sup>12</sup> ». La poésie, ajoute-t-il, met au jour « la consubstantialité du jeu pulsionnel et de la production langagière<sup>13</sup> ». Elle agence, modèle

---

10. Marie-Jean Sauret, *Freud et l'inconscient*, Toulouse, Éditions Milan, coll. « Les essentiels Milan », 1999, p. 58.

11. Jacques Lacan, cité par Paul-Laurent Assoun, *Lacan*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je? », 2003, p. 75.

12. François Peraldi, « Corps du texte et corps érotique », *Texte. Revue de critique et de théorie littéraire*, n° 4, « Traduction/Textualité », 1985, p. 177.

13. *Ibid.*, p. 184.



les pulsions qui la travaillent. Bref, elle façonne une certaine *voix*. Une voix qui porte...

Ça « nous mèn[e] quelque part, qui ne sera jamais ça, définitivement, mais qui aura à *voir avec ça*<sup>14</sup> ». Ça laisse des traces de son chemin.

\*\*\*

C'est donc l'expérience toujours réactualisée du corps vécu, du déséquilibre qui *a lieu* sur la page, qui fonde un dire et prend forme. Cette « expérience qui se paye autant de mots que d'ébranlements nerveux<sup>15</sup> ». Cette expérience signifiante. L'écrivain, dans ces conditions, « n'est plus seulement l'écrivain mais [...] intègre un danseur dans la *poïesis*<sup>16</sup> ».

D'ailleurs, c'est bel et bien un mouvement, une tension (soit aussi un ton, un tonus, une tenue) que je travaille sur la page. Un élan vers, un élan pour. Pour quoi? Peut-être pour *toucher*.

« [É]criture » veut dire : non la monstration, ni la démonstration d'une signification, mais un geste pour *toucher*. Un toucher, un tact qui est comme une adresse : celui qui écrit ne touche pas sur le mode de la saisie, de la prise en main (du *begreifen* = saisir, s'emparer de, qui est le mot allemand pour « concevoir »), mais il touche sur le mode de s'adresser...<sup>17</sup>

L'écriture, parce qu'elle marque un espacement, une *différance* ou un écart, constitue une forme d'adresse qui s'inscrit dans le corps même. Elle est cet élan pour *toucher*. Expérience du corps vécu, expérience aussi de l'être-en-mouvement, de l'émotion, de ce qui *touche*.

14. Jean-Bertrand Pontalis, cité par François Gantheret, « Traces et chair », *Nouvelle Revue de psychanalyse*, n° 50, « L'inachèvement », automne 1994, p. 83. L'auteur souligne.

15. Christophe Fiat, *La ritournelle. Une anti-théorie*, Paris, Léo Scheer éditeur, coll. « Manifeste », 2002, p. 50.

16. *Ibid.*, p. 37.

17. Jean-Luc Nancy, *op. cit.*, p. 19.

La poésie, dans le mouvement de sa *corps-et-graphie*, a à voir avec les émotions, au sens où celles-ci génèrent une agitation, une réaction, un certain déplacement (motion) chez l'individu, et peut-être même une transformation, aussi minime soit-elle. Étymologiquement, « émotion » vient d'« émouvoir », de « remuer », en latin de *emovere*, qui signifie « mettre en mouvement ». L'écriture, une fois de plus, est transport, elle travaille l'émotion, le déplacement physique et psychique de l'être dans l'espace et le temps, elle travaille le sens (en tant que voies, avancées, frayages), la poussée de la pulsion, ce mouvement d'adresse, ce mouvement pour *toucher*.

\*\*\*

Effleurer. Saisir.

Comment donner consistance à ce mouvement dans l'espace de la langue, comment le rendre signifiant, autant pour moi que pour les autres? Faut-il chercher à saisir, à deux mains si nécessaire, l'insaisissable et à l'étendre sur la page? Peut-être est-ce cela que je fais, inconsciemment, lorsque j'écris. C'est-à-dire tenter de donner forme à l'informulable, de tenir alors que tout s'effondre ou s'envole, d'amarrer alors que tout m'emporte, de dire alors que les mots manquent, me manquent. Une fois de plus l'écriture renvoie à un déséquilibre, et c'est celui-ci, dans toute sa singularité, qui se manifeste au bout du crayon, sur le bout de la langue.

Chercher l'équilibre?

Et justement, je ne le trouve pas. Peut-être aussi est-ce parce que je ne le trouve pas, qu'il s'avère introuvable, que je continue d'écrire, de danser dans l'espace de la langue, de vouloir défier la gravité. Parce que j'aime être emportée. Tanguer entre l'insaisissable et le fait de saisir une parcelle du monde. Parce que je me tiens droite, mais que je suis fragile, que je vacille.

Tendre quelque chose, tendre vers quelque chose (l'équilibre, l'unité, une forme, une finalité...?) sans jamais y parvenir totalement

(et heureusement sans doute), mais y tendre encore, parce que c'est de ça qu'il s'agit. De cet élan, de ce déséquilibre, de ce mouvement pendulaire. Une sorte de jeu de flux et de reflux, de flexions et d'inflexions : un véritable jeu de forces.

\*\*\*

Maurice Blanchot, dans « La littérature et le droit à la mort<sup>18</sup> », dit que la littérature commence au moment où elle devient un doute. Marguerite Duras<sup>19</sup> l'a formulé ainsi : douter, c'est écrire. Écrire renvoie donc à une forme d'instabilité, d'incertitude, de mobilité (liée au questionnement, au doute continu). C'est parce que quelque chose ne *tient* pas parfaitement, ne *colle* pas, que les mots ne *collent* pas avec les choses, que les images ne *collent* pas avec la réalité, que l'être ne *colle* pas avec lui-même, qu'il y a mouvement, pensée, adresse et symbolisation possible. C'est dans cet espace, dans cette ouverture (où émerge la possibilité de s'interroger et de se déplacer), qu'un dire se donne à entendre, résonne, que sens il y a.

L'élan est le sens. Le sens est l'élan. Il n'est que transport, ce qui *tend vers* et qui, à travers un réseau de voies (et de voix) — soit l'enchevêtrement des possibles vers une forme (en tant que processus) —, compose une certaine signifiante :

Ce qui est important, c'est le mouvement. Il n'y a pas de vie en dehors du mouvement. Mais il n'y a pas de sens non plus, et le sens n'est pas un pouvoir, c'est un partage. [...] Le sens, ce n'est pas ce que cela veut dire, c'est ce vers quoi ça va<sup>20</sup>.

Le sens est ce mouvement de lancée, de chute, de relance qui, paradoxalement, fait que l'œuvre *tient* au cœur même de cette mouvance. Cet élan « trame » quelque chose, donne texture et rythme au poème, chorégraphie une manière d'être, de dire. Cet élan *œuvre, livre*.

18. Maurice Blanchot, « La littérature et le droit à la mort », *La part du feu*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1949, p. 125-135.

19. Marguerite Duras, *Écrire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1993, 125 p.

20. Bernard Noël, *op. cit.*, p. 14.

Le texte s'avère en somme la trace de cet emportement, de ce transport signifiant, de cet élan pour saisir et tendre, offrir, donnant à voir et à ressentir le monde par le biais d'un corps dansant, d'une matière mouvante, faisant valoir une certaine *articulation*.

La poésie travaille une langue ouverte, mobile. Une langue qui n'est pas fixe, qui se conçoit à travers ses chutes, ses échappées, ses problèmes, ses maux, ses écarts.

\*\*\*

Traversées.

L'écriture chorégraphique

ne consiste plus aujourd'hui dans la fixation d'un tracé gestuel déterminé que l'interprète aurait à actualiser mécaniquement d'un soir à l'autre, mais dans la mise en place de dispositifs ouverts exigeant d'être réexpérimentés et retraversés de façon différente à chaque occurrence<sup>21</sup>,

dit Frédéric Pouillaude, en parlant des arts de la scène actuellement. L'interprète n'exhibe rien qui soit préétabli, il s'actualise dans le mouvement de l'œuvre, dans l'espace ouvert de l'écriture chorégraphique, il est amené à se déplacer, à se transformer.

Et la poésie? N'est-elle pas aussi en quelque sorte l'expérience de cette ouverture, de cette mouvance, de ces traversées infinies dans l'espace de la langue? Forces, énergie cinétique, élans, chassés-croisés. De geste en geste, d'image en image, battre la mesure et voir alors se déployer une certaine danse. Une danse dans laquelle le sujet se transporte, s'invente constamment. S'invente en mouvement, s'invente comme mouvement. Une danse toujours nouvelle, inédite, liée aux différentes manières d'aborder et de travailler la poésie, aux différentes lectures que l'on peut faire d'un texte, autant de la part de l'auteur

---

21. Frédéric Pouillaude, « Scène et contemporanéité », *Rue Descartes*, n° 44, « Penser la danse contemporaine », 2004, p. 18.

que du lecteur. Car l'écriture poétique constitue aussi une expérience subjective, à chaque instant renouvelée. Elle implique des trajets fous, hasardeux, elle découvre des pistes inattendues, sans fin.

\*\*\*

Des passages.

Une tension qui génère une mobilité au sein de laquelle s'articule, de fait, une énonciation, où *ça* œuvre.

La poésie révèle « ce transport et ce déport qui porte le sujet à la rencontre de ce qui le déborde du dedans comme au-dehors [...] et à travers lequel seul il peut *ek-sister* et s'ex-primer<sup>22</sup>. » D'une certaine manière, le sujet poétique, le sujet lyrique, se crée indéfiniment. Il se transforme au gré des voix, il emprunte diverses voies. Il incarne, dans l'espace ouvert de l'écriture, une « force de déplacement<sup>23</sup> ».

Sujet aux contours poreux, flous, le sujet lyrique se « façonne » donc à travers tous ces déplacements énonciatifs. Comme le soutient Dominique Combe, il s'agit d'un sujet « en perpétuel devenir » : il « se crée dans et par le poème, qui a valeur performative<sup>24</sup> », dans l'acte même d'énonciation. Une tension le fonde.

À travers tout un potentiel de voix, de figures, de postures énonciatives, de jeux de mots, ce sujet s'actualise et cherche l'équilibre. Il est un *corpus*, « une collection de pièces, de morceaux, de membres, de zones, d'états, de fonctions », un *corpus* « dont l'unité [et la fixité] reste[nt] une question pour elle-même<sup>25</sup> ». Sujet du « entre », du *vers*.

22. Michel Collot, « Le sujet lyrique hors de soi », Dominique Rabaté [dir.], *Figures du sujet lyrique*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », 1996, p. 114-115.

23. Dominique Rabaté, « Énonciation poétique, énonciation lyrique », Dominique Rabaté [dir.], *op. cit.*, p. 66.

24. Dominique Combe, « La référence dédoublée », Dominique Rabaté [dir.], *op. cit.*, p. 63.

25. Jean-Luc Nancy, *58 indices sur le corps et Extension de l'âme*, Québec, Nota bene, coll. « Nouveaux essais Spirale », 2005, p. 42.

N'est-ce pas alors ce déséquilibre, cette mouvance qui le crée, qui le fait sujet? Cela le compose. Cela compose.

Des traces sont laissées dans l'espace, le volume du poème. Espace de tremblements, d'incertitudes. Espace de rencontres, de relations.

Espace des pas, des « pas perdus ».

\*\*\*

Grand jeté.

Le mot « ballet » vient de « bal » et signifie en grec « jeter » (*ballein*). « Parler » provient de la même racine, soit de « jeter » (*para-ballein*). On oublie que le ballet s'est défini au Moyen Âge à partir de cette technique de l'en-dehors, qui consiste à ce que les pieds, les hanches et le bassin s'ouvrent, soient tournés vers l'extérieur ou l'en-dehors du corps. La danse, mais aussi la parole et même l'écriture, quoique différemment, ne se conçoivent pas sans cette ouverture primordiale, cet espacement signifiant — « par quoi seulement quelque chose peut advenir<sup>26</sup> ». Bref, c'est au cœur de cet élan (et donc de ce déséquilibre), de cet *aller vers*, qu'une énonciation s'élabore, qu'écriture et sens il y a.

\*\*\*

Lancée, emportée, projetée dans l'espace de la langue, je tanguer, je chancelle. Je vais en perdant pied, mais aussi en ayant la délicate impression d'aller, de tenir quelque part, de tenir quelque chose (quoi?) entre mes mains, de faire tenir quelque chose...

Sinon, justement, ce serait *intenable* et sans doute qu'alors je n'écrirais pas.

Tension. Désir d'emplir l'espace, de l'occuper, de rejoindre quelque chose ou quelqu'un, de *toucher*. D'*aller vers*. Viser l'équilibre?

---

26. *Ibid.*, p. 82.

Par l'écriture, j'ai le sentiment de tendre vers quelque chose, de tendre quelque chose (ce qui suscite d'emblée un débalancement). S'agit-il d'une forme de don? Un don qui ne se formule pas, indéfinissable, qui ne s'énonce peut-être uniquement que par le truchement de ce *geste*? De cet élan (silencieux, mais signifiant, infini)?

...toujours entre gravité et échappée.