

La poésie dans l'art chorégraphique contemporain

Biliana VASSILEVA

Université de Lille

CEAC – Centre d'études des arts contemporains

Si la danse est « un art qui s'exerce à partir de si peu de chose : matière de soi, organisation d'une certaine relation au monde », comment alors donner corps au poème ? Comment les chorégraphes d'aujourd'hui l'abordent-ils dans leur écriture scénique, dans le travail commun avec les danseurs et à partir de quelles sources ? Quelles sont les kinésies qui fondent l'expérience corporelle du poème, comment y accéder, comment les mettre en scène ? La notion d'une écriture poétique ou chorégraphique est inévitablement liée à l'intensification de certaines valeurs par « le long travail de mise en œuvre, la finesse, la précision, l'attention, un lien plus intime avec les profondeurs de la vie psychique¹ ».

Dans ce sens, l'écriture poétique et chorégraphique partagent le même territoire – un corps avide de sonder et d'exprimer le mouvement enraciné dans un imaginaire singulier et projeté vers l'autre. La poésie peut opérer un impact radical sur la corporéité², explorée et mise en scène par des chorégraphes et des danseurs, et devenir fondatrice d'une nouvelle poétique d'expériences peu indexées. Souvent il s'agit d'une recherche de résonance entre ses deux formes d'art, menée à travers une suite de propositions thématiques, d'approches improvisées ou d'explorations dirigées, par des chorégraphes et par des interprètes.

L'historienne de la danse Laurence Louppe observe parallèlement la naissance et l'évolution de la modernité en littérature et en danse à partir de la fin du XIX^e siècle en soulignant l'analogie entre les valeurs recherchées, les ressorts mis en jeu dans les deux disciplines : « Toutes deux ré-explorent, réactivent, le champ pulsionnel, cette bien nommée *chora*³ [...] comme si cette pré-syntaxe oubliée par les structures normatives des récits et des phrases explosait à nouveau dans l'émergence même du corps⁴. » Au cours du XX^e siècle, le phénomène de la versification ouverte résonne aussi avec le rôle croissant du procédé d'improvisation au sein de la structure chorégraphique. Cette étude

¹ Laurence Louppe, « Écriture littéraire, écriture chorégraphique au XX^e siècle : une double révolution » dans *Littérature*, n° 112, décembre 1998, p. 90.

² Dans le sens de la définition donnée par Michel Bernard du corps comme expérience dynamique et sensorielle et pas une topologie. Michel Bernard, *De la création chorégraphique*, Paris, CND, 2001.

³ Définition donnée par Laurence Louppe : « Le terme de "chora" emprunté par J. Kristeva au *Timée* de Platon, acquiert chez elle une force tout à fait singulière et se fait à la fois soubassement et oriflamme du retour de la poésie aux "champs pulsionnels" d'où l'avaient écartée les constructions logico-normatives et purement normalisantes de la tradition classique (ou du moins de ses structures de recouvrement. » Laurence Louppe, « Écriture littéraire, écriture chorégraphique au XX^e siècle : une double révolution », *op. cit.*, p. 94.

⁴ *Ibid.*

explore comment la poésie peut être à l'origine de nouvelles poétiques du corps en danse à partir des pratiques d'improvisation dans quelques œuvres chorégraphiques d'actualité.

La poésie et la notion de *motion* en danse

Parmi les sources d'inspiration du chorégraphe américain William Forsythe, une des figures emblématiques de l'évolution des formes hybrides en danse au XX^e siècle, dans un contexte de fusion de plusieurs formes d'art, on trouve un intérêt marqué pour les interactions possibles entre la danse et le langage : « J'ai toujours été intéressé par la manière dont le langage devient danse, et redevient langage de nouveau⁵. » La clé de cette transformation est le fait, selon Forsythe, que les formes variées de *motion*⁶ en danse, répertoriées en catégories, ont apparemment besoin de se manifester aussi à travers le langage verbal, (« *categories of motion obviously need to crouch themselves in spoken language*⁷ »). Pour libérer ce mouvement qui prend appui sur le langage et lui trouver une expression physique, Forsythe procède de différentes manières. Pour la création de *Urlicht*, il s'inspire de l'imagerie narrative et picturale d'un texte poétique : « L'image principale de ma première pièce, *Urlicht*, qui venait d'un sonnet de Shakespeare, était la phrase "un bijou suspendu dans une nuit noire". C'est comme ça que la pièce commence, avec une femme suspendue aux bras d'un homme⁸. » Une autre de ses premières pièces, *From the Most Distant Time* (1978) s'inspire aussi des sources littéraires : « des poèmes de la dynastie Tang, lus par un récitant à côté de la scène, sont devenus la base d'une série d'images poétiques, dérivés de mon sens du texte⁹ ».

Forsythe souligne que son intention, dans ces pièces, a été d'interpréter le texte selon une inspiration libre, et non d'illustrer littéralement les images avec des mouvements appropriés. Il qualifie son travail à cette étape de « *wordless drama* » (« drame sans paroles ») et avoue que malgré ses intentions de renouvellement du code classique dans ses premières œuvres, souvent le résultat reste « *too decorative* » (« trop décoratif ») à son goût.

Le projet d'extraire la motion potentielle d'un imaginaire corporel à partir d'un poème se complexifie avec l'évolution de la démarche chorégraphique de Forsythe. Marqué par un événement tragique, la mort de sa femme Tracy-Kai Maier en 1993, à la suite d'un cancer, le chorégraphe se livre à un questionnement sur la fragilité du corps et sa disparition, son « évaporation dans l'espace ». Il dédie à sa femme deux pièces : *As a Garden in this setting* en 1992 et *Quintett* en 1993 :

Tracy-Kai n'a malheureusement pas vu *Quintett*, mais elle a pu assister à la création de *As a Garden in this setting*. Le ballet m'a été inspiré par *La Mort du prince*, extrait du *Livre de l'intranquillité* de Fernando Pessoa que nous avons lu ensemble l'année dernière. Non, ce n'est pas un ballet pessimiste. C'est un ballet réaliste. La mort n'est pas triste : c'est elle qui donne un sens à la vie. Le thème du ballet est l'ovale : une grande table ovale qui se renverse, fait office de miroir parfois, puis se transforme à la fin en une sorte de cellule animale¹⁰.

⁵ William Forsythe, entretien avec Roslyn Sulcas, « William Forsythe both subverted and enlarged the boundaries of classical dance through the consistent use of Language » dans *Ballettanz*, janvier 2004, p. 25.

⁶ La notion de *motion* est à la fois une forme singulière d'intelligence corporelle et une traversée qualitative de l'espace par et du geste dansé selon la conceptualisation d'Alwin Nikolais.

⁷ William Forsythe, entretien avec Roslyn Sulcas, « William Forsythe both subverted and enlarged the boundaries of classical dance through the consistent use of Language », dans *Ballettanz*, *op. cit.*, p. 25.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

¹⁰ William Forsythe, entretien avec René Sirvin, « William Forsythe ou la danse à toute vitesse » dans *Le Figaro*, le 9 avril 1994, p. 12.

La deuxième partie de la pièce, qui a pour sous-titre, *And Through Them Filters, Futile*, est inspirée du texte suivant du poète Fernando Pessoa : « Ce sont les devinettes du vide, lueurs tremblantes d'abîme, et, à travers elles, filtre, inutile, la plainte extérieure de la pluie incessante, abondance minutieuse du paysage de l'oreille¹¹. » Le chorégraphe affirme que l'intérêt principal de *As a Garden in this setting* réside dans la quête de ce corps aimé, perdu : « Je cherche à donner une impression de transparence du corps, en prolongeant un mouvement du bras par exemple, comme s'il traversait le corps. J'y étudie aussi le comportement des aveugles et nous avons répété certaines séquences les yeux fermés¹². »

Les mêmes thèmes de la fragilité, engendrée par un état de cécité, et de la transparence du mouvement ont inspiré la création de *Quintett*¹³ en 1993. Au rythme de la musique populaire de Gavin Bryars's, *Jesus' blood Never Failed Me Yet*, la pièce « chorégraphie les pertes, les chutes, une glissade¹⁴ ».

L'écriture chorégraphique garde l'aura d'une détresse, d'un désir amoureux avorté, en résonance avec l'aura du poème. Des portées avortées dessinent l'impossibilité des retrouvailles, des gestes inachevés démontrent un état de fragilité extrême. Les mouvements initiés par les corps des danseurs sont abandonnés en cours de route, suivis d'une chute ou d'une perte d'orientation spatiale. Une ambiance de désolation et de désintégration corporelle règne sur le plateau. Le chorégraphe explique que cette recherche sur la fragilité et la transparence du mouvement vient aussi de la nécessité d'abandon de la volonté directrice dans cette période douloureuse de sa vie. L'abandon de la volonté de tout contrôler en tant qu'ouverture vers de nouvelles possibilités du mouvement est une idée directrice de son travail expérimental depuis longtemps :

Plus vous serez capable de vous laisser aller, de vous abandonner à une sorte de transparence du corps, de sentiment proche de la disparition, plus vous serez en mesure de parvenir à une différenciation dans la forme, dans la dynamique. Vous pourrez à ce stade bouger très très vite, mais l'effet produit ne sera pas le même – vous n'aurez pas l'effet de violence. Vous pourrez également produire des accélérations phénoménales à condition de savoir où vous quitterez le mouvement – non pas où vous initierez le mouvement mais où vous le quitterez. Vous chercherez à ce que votre corps se détache le plus possible du mouvement, comme si vous vouliez exclure de votre pensée le fait que vous êtes justement en train de produire du mouvement. Il ne s'agira donc pas de se propulser dans l'espace et de l'envahir, mais d'abandonner votre corps à l'espace. Se dissoudre. Se laisser évaporer. Le mouvement est en rapport direct avec votre faculté à vous évaporer réellement¹⁵...

Ainsi le poème, décomposé et interprété par une quête collective de gestes improvisés et inspirés à la fois par la lecture et la perte douloureuse¹⁶, fait surgir des bribes de mémoire, des figures qui rappellent des expériences du passé. Forsythe précise qu'il s'agit d'une réactualisation de la mémoire, d'une trouvaille, d'une « perception

¹¹ Voir Fernando Pessoa, *Le Livre de l'intranquillité*, traduit du portugais par Françoise Laye, (1^{re} éd. Unes, 1987), Paris, Éditions Christian Bourgois, 1999.

¹² William Forsythe, entretien avec René Sirvin, « William Forsythe ou la danse à toute vitesse », *op. cit.*, p. 12.

¹³ « C'était un don à ma femme, atteinte du cancer à ce moment-là. Mais elle est devenue trop malade pour le voir. Je l'ai fait pour elle mais elle ne l'a jamais vu. Elle est morte. *Quintett* est comme une lettre. Je connaissais la musique de Gavin Bryars depuis longtemps, et elle l'adorait. Voilà tout. » William Forsythe, entretien avec Michel Guilloux, « William Forsythe en cinq équations » dans *L'Humanité*, le 9 juin 1998, p. 13.

¹⁴ Marie-Christine Vernay, « La sculpture Forsythe » dans *Libération*, le 7 avril 1994.

¹⁵ William Forsythe, programme d'*Eidos/Telos* du Théâtre de Châtelet, 1995.

¹⁶ Tracy-Kai Maier faisait partie de la compagnie de danse en tant que première danseuse.

mémorielle¹⁷ », inévitablement induite par les torsions et les tensions du corps au sein de la kinésphère, l'espace imaginaire qui entoure le corps du danseur.

La poésie et la danse au croisement de plusieurs interfaces

Une autre chorégraphe américaine, Carolyn Carlson recherche régulièrement le potentiel expressif de la *motion* dans les interstices du langage poétique et du langage chorégraphique à travers la mise en place d'une interface¹⁸ visuelle, verbale et kinétique. Au fil d'une soixantaine de pièces, dont de nombreux solos, Carolyn Carlson, installée en France depuis des années¹⁹, s'est toujours attachée à poser des questions sur la mémoire, la transmission, l'improvisation, la quête des origines à partir de lectures et d'écritures personnelles de poésie : « J'ai grandi avec Bob Dylan, qui est un excellent poète... Il a cette phrase merveilleuse : si tu décris une forêt à travers un poème, il sera plus vert²⁰... »

La découverte de « l'autre-en-moi-que j'ignore » et sa représentation à travers des rêves, des visions, est un thème récurrent dans les poèmes de Carolyn Carlson, transformés en danse. Au cours de l'élaboration de son solo *Bleu Lady* en 1984, elle travaille sur l'interface de multiples modes d'expression autobiographique ; la vidéo sous la forme d'un journal du processus de création chorégraphique, l'écriture des poèmes, le dessin, le mouvement. Ainsi la poésie imbriquée dans un processus de création chorégraphique questionne aussi la notion d'authenticité de l'autobiographique en explorant les limites et les possibilités de représentation de soi en s'inspirant des bribes de la vie « réelle » et de la vie intérieure « imagée » de l'artiste.

Quatre personnages sont nés au cours de l'élaboration et dans la version finale de *Blue Lady* : la dame en jaune, la dame en rouge, la dame en bleu, la dame en noir. Carolyn Carlson explique : « Chacun de mes personnages est une part de moi-même. En dansant, je pars à sa recherche, dans le mouvement et dans le "vertical"²¹. » Une de ses grandes références est aussi l'œuvre de Fernando Pessoa, qu'elle cite volontiers et qui a inspiré aussi la création du solo pour Marie-Claude Pietragalla, danseuse-étoile de l'Opéra de Paris, en 1995 :

Chacun de nous est plusieurs à soi tout seul, est nombreux, est une prolifération de soi(s)-mêmes. [...] Il y a des êtres d'espèces bien différentes dans la vaste colonie de notre être, qui pensent et sentent diversement. Mon âme est un orchestre caché ; je ne sais pas de quels instruments il joue et résonne en moi, cordes et harpes, timbales et tambours. Je ne me connais que comme symphonie²².

Chez Carolyn Carlson les images, les mots et les gestes circulent sans cesse. Il s'agit d'un pastiche qui matérialise le questionnement de soi et la connaissance de soi. La chorégraphe met en place des interfaces souples qui fusionnent mouvement, image et

¹⁷ William Forsythe, entretien avec Ann-Sophie Vergne, « Forsythe, révolution de principe » dans *Mouvement, op. cit.*, p. 17.

¹⁸ Techniquement, l'interface est un dispositif assurant la communication entre deux systèmes informatiques différents et exécutant essentiellement des opérations de transcodage et de gestion de flux d'information. Plus généralement, on peut appeler interface toute surface de contact, de traduction, d'articulation entre deux espaces, deux espèces, deux ordres de réalité différents. Fonctionnant comme une « membrane osmotique », l'interface permet aux systèmes qu'elle sépare / unit des relations réversibles, mutuelles et interactives.

¹⁹ Paris découvre cette californienne d'origine finlandaise en 1968 dans la troupe d'Alwin Nikolais.

²⁰ Carolyn Carlson, entretien avec Biliana Fouilhoux, Lille, CCN Roubaix, 20 décembre 2012.

²¹ Carolyn Carlson, à propos de *Blue Lady* dans *Libération*, le 7 mai 1985. « Vertical » dans le sens de simultanéité des sensations.

²² Fernando Pessoa, *Le Livre de l'intranquillité, op. cit.*, p. 33.

mots : l'image peut engendrer une gestuelle, une posture particulière, ensuite le mouvement vient la nourrir et les personnages émergent :

Pour moi la poésie s'exprime à travers le mouvement, mais il me faut une idée, pas nécessairement concrète... parce que bien évidemment la poésie n'est pas comme un roman. J'ai écrit quatre poèmes destinés à ce ballet...

C'est un flot de conscience, de sensations qui habitent la nature ou les bois :

Cueillant des fleurs à l'aurore dans la tourmente

Quand les arbustes respirent et les oiseaux voltigent

La dame hiver se dresse face aux pins blancs et prodigues

La forêt nous chante l'homme et la loi.

C'est un flot de sensations qui n'explique pas *a priori* le mouvement...

comme si j'avais fait ce geste... Le poème est une ambiance comme souvent mes ballets²³.

Ainsi la danse de la *Blue Lady* est née de la jouissance sensorielle que procure le contact avec la nature. D'abord transcrite en poèmes, elle se transforme en mouvement. « Mes poèmes – dit-elle – parlent souvent du jour, de l'aube, du crépuscule, de la nuit... Et puis de l'eau, du bois, du soleil, des rochers. C'est la nature. C'est le temps. L'image de la nature me hante. La poésie, c'est une mémoire de la nature²⁴. » Cette capacité d'introspection subtile, automédiatisée²⁵ par la danseuse-chorégraphe, soulève aussi les questions sur les enjeux de l'écriture des poèmes en tant que pratique culturelle notamment celles du mythe du narcissisme artistique, du journal au féminin, du féminisme en général et surtout celle de la place des autres : témoins, public, spectateurs. Le chercheuse en lettres, Rebecca Hogan²⁶ qui a étudié et a conceptualisé les formes multiples du journal féminin, révèle qu'il transmet souvent « en direct » l'expérience du quotidien en privilégiant une narration faite de fragments et d'expérimentation de rôles et de subjectivités diverses. De la même manière un poème écrit par une femme apparaît souvent comme un collage de plusieurs « soi ». Pour leur part, Julia Watson and Sidonie Smith²⁷ ont repéré deux suspicions majeures dans l'histoire de l'art concernant le journal des femmes en tant que forme d'automédialité : d'abord, la représentation autobiographique des femmes sous la forme de journal, autoportrait ou performance est considérée comme « trop personnelle » et deuxièmement, « trop narcissique ». De ce point de vue particulier pendant longtemps les femmes ont été considérées comme incapables d'aller au-delà de la narration de leur propre vie et d'accéder à une vérité universelle. En dépit de toute autosuffisance, la poésie de Carolyn Carlson, qui anime son processus de création chorégraphique, laisse plutôt entrevoir un dialogue intérieur dynamique, marqué de doutes et source d'une intense productivité artistique.

La danse et la poésie au sein d'un enchevêtrement de références

Les ressorts de la résonance entre le corps dansant et le poème commencent souvent dans le choix d'un référentiel complexe et enchevêtré. Un exemple est le film *Blush* (2005), une fiction inspirée du mythe d'Orphée et Eurydice, réalisé par le chorégraphe Wim Vandekeybus. Construit sur le principe des mécanismes de rêves,

²³ Carolyn Carlson, film réalisé par André S. Labarthe, 1983, Arcanal.

²⁴ Propos recueillis par Alain Macaire, 7 mars 1986. Texte communiqué par Anne-Marie Reynaud.

²⁵ Voir Biliana Fouilhoux, « Automédialité et écriture chorégraphique » dans *Revue d'études culturelles, L'Automédialité contemporaine*, n° 4, hiver 2008, A.B.E.L.L., Université de Bourgogne.

²⁶ Rebecca Hogan, « Engendered Autobiographies: The Diary as a Feminine Form. » dans *Autobiography and Questions of Gender*, éd. Shirley Neuman, Portland, Frank Cass, 1991, p. 95-107.

²⁷ Julia Watson, Sidonie Smith, « Mapping Women's Self-Representation at Visual / Textual Interfaces » dans *Women, Autobiography, Image, Performance*, University of Michigan Press, 2002.

Blush est un voyage onirique oscillant entre les décors paradisiaques corses et les bas-fonds bruxellois.



Blush par Wim Vandekeybus

Wim Vandekeybus a trouvé l'amorce de l'imaginaire chorégraphique dans la mythologie grecque : « Le personnage de Jozef est inspiré de l'histoire d'*Orphée et Eurydice*. Je l'ai dit, les histoires d'amour voyagent à travers le temps. Orphée perd Eurydice et se rend aux Enfers. Avec son chant, il séduit les dieux pour descendre aux Enfers²⁸... » L'histoire d'Orphée et Eurydice est déclinée en plusieurs rêves : des désirs impossibles, la quête d'un être cher perdu... Le poème de Peter Verhelst²⁹, dit en voix off, donne le fils conducteur de la pièce :

*And if you ever leave before I wake
I will follow you in dreams.
A snake around your feet, your arms, your neck.
Sleeping in your hair at day
chasing all your fears away at night.
Nothing 's right and nothing 's wrong,
just as long as you will stay.
But if you decide to disappear without a trace,
don't save a single kiss of me.
I will search and find a thousand seas
to drown my memories of you swaying hair like seaweed.
But if you decide to disappear,
disappear without the trace.
Dolphins wear your smile
fishes lips as soft as breasts.
Everything weighs less in water, even grief.
So if you want to leave me, leave,
but do it just the way a tear drops into the sea.*

L'imbrication de plusieurs images, la polyphonie de plusieurs envies exaltées engendre une mise en scène vertigineuse des corps dansants. Les danseurs sont pris dans une fuite permanente « vers », « avec », « contre ». Les principes de la *contact*

²⁸ Wim Vandekeybus, *Blush: The Making Of*, DVD, 2005.

²⁹ Né à Bruges en 1962, poète, romancier, dramaturge, Peter Vhelst se qualifie d'« attrapeur de rêves » qui aime à interroger les frontières entre les genres littéraires.

*improvisation*³⁰ à la base des imbrications, lancés, portés, chutes soutiennent ce langage imprévisible des désirs charnels au point que le spectateur peut se demander si le poème vécu à travers la matière de la danse peut avoir un poids réel. Inspiré depuis toujours par les rêves et leur charge pulsionnelle puissante, Wim Vandekeybus saisit par la caméra des représentations spontanées du désir dans des scènes haletantes d'improvisation corps à corps. Les séquences de danse sont exécutées et filmées sur le sable, dans l'eau, dans la forêt, sous le soleil couchant. Les environnements naturels dans une lumière éclatante ou un noir envahissant obligent les interprètes à trouver et à orchestrer des forces de contrepoids avec leurs corps dans des portés spectaculaires, des roulades dans le sable, l'herbe et dans l'eau. Ils explorent de nouveaux motifs gestuels, de nouvelles perceptions sous l'œil du spectateur qui devient témoin d'un plaisir intensifié du mouvement et des histoires d'amour en métamorphoses continues. La mise en scène onirique et érotique du poème suit une démarche chorégraphique singulière : « une démarche rebondissante et accidentée, qui symbolise l'instinct et le "dressage", la maîtrise du corps face au danger imminent³¹. »

Le désir amoureux par son caractère imprévisible, génère une tension entre maîtrise et liberté, qui révèle son élan, son risque, « le transport incertain de l'être par-delà ses propres barrières [...] des pulsions émergent, se déguisent ou s'enfièvent. La danse s'élabore ainsi, d'un geste à l'autre, d'un relief à l'autre, elle ouvre les frontières, elle nous débusque avec sa force cinétique³². » Entre la légèreté euphorique de l'envol et l'abandon au poids de sa chaude matérialité, le corps poétique perd ses appuis habituels et ses repères logiques (regard focal, orientation spatiale, équilibre...).

L'utilisation détournée de la technique postmoderne américaine *contact improvisation* ainsi que les séquences de danse-théâtre qui questionnent la poésie du désir³³, offrent une réécriture du poème à travers une exploration de l'inconscient sauvage, des impulsions contradictoires (le corps amoureux pris entre « vouloir » et « ne pas vouloir »), de l'imaginaire, où le corps a ses désirs que la raison ignore³⁴.

La *motion* extraite de ce poème afin de dévoiler la force cinétique, la nature sauvage du désir, l'extrême tension qui anime ce corps, oscille entre le contrôle et le laisser-aller.

Poésie, danse et affectabilité

Le travail sur le poème dans les chorégraphies évoquées s'inscrit dans un projet chorégraphique singulier. Commentant le dernier exemple cité, Alena Alexandrova affirme dans *Furious Bodies, Enthusiastic Bodies* que le travail chorégraphique est centré sur l'exposition radicale d'un corps dans son *affectabilité*. L'*affectabilité* est un concept développé par Jean-Luc Nancy comme une constellation de l'état de l'affect, de l'exposition et du toucher³⁵. Cet état devient effectivement chez Wim Vandekeybus le fondement de la présence matérielle du corps dansant. L'émotion extraite de l'intérieur du corps et la danse est conçue comme un événement :

³⁰ Un dialogue d'appuis variés entre les corps de deux ou plusieurs partenaires qui exprime l'état paradoxal d'activité et de passivité dans un échange pondéral, et dont la charge sexuée doit être évacuée, selon le projet initial de son créateur, le chorégraphe américain postmoderne, Steve Paxton.

³¹ Ariane Fontaine, « Brides et furies » dans *Jeu*, n° 130, 2009, p. 64.

³² *Ibid.*, p. 65

³³ « L'amour est fait de papillons dans le ventre et pas de réactions chimiques ! », s'exclame un des protagonistes au cours d'une discussion animée au sujet du désir.

³⁴ Le titre même – *blush*, « rougir » indique l'action soudaine du sang mouvementé par une émotion forte et incontrôlable.

³⁵ Jean-Luc Nancy, *Corpus*, Paris, Éditions Métailié, 2000.

Peut-être la préoccupation principale de Vandekeybus est de savoir comment le corps entre dans la danse, dans sa « *motion* » et « *émotion* » ou à l'envers, comment la motion entre dans le corps et ce qu'elle est capable de faire avec. Puisque la danse peut opérer d'une manière discursive, d'« *écrire* » par un langage, Vandekeybus construit un discours du corps dans ses états extrêmes, extra-ordinaires³⁶.

L'état radical du corps dansant s'inscrit dans une tension forte entre le désir et la capacité du danseur d'« *aller vers* » et dans les résistances qu'il rencontre. Ainsi le corps dansant vit son poème dans la rencontre avec l'impossibilité de son désir, au croisement de la réalité et de son imaginaire.

Pour sa part le chorégraphe Ivan Pérez a aussi recours à la technique de *contact improvisation* pour une immersion dans l'affectabilité du corps dans la pièce *Flesh* (2011) avec la compagnie NDTII. La chorégraphie et la scénographie s'inspire du poème « *The Knife* » de Keith Douglas³⁷. Un couteau est planté au milieu de la scène comme si planté dans la chair des danseurs qui évoluent autour.

*Can I explain this to you? Your eyes
are entrances the mouths of caves
I issue from wonderful interiors
upon a blessed sea and a fine day,
from inside these caves I look and dream.*

*Your hair explicable as a waterfall
in some black liquid cooled by legend
fell across my thought in a moment
became a garment I am naked without
lines drawn across through morning and evening.*

*And in your body each minute I died
moving your thigh could disinter me
from a grave in a distant city:
your breasts deserted by cloth, clothed in twilight
filled me with tears, sweet cups of flesh.*

*Yes, to touch two fingers made us worlds
stars, waters, promontories, chaos
swooning in elements without form or time
come down through long seas among sea marvels
embracing like survivors in our islands.*

*This I think happened to us together
though now no shadow of it flickers in your hands
your eyes look down on ordinary streets
If I talk to you I might be a bird
with a message, a dead man, a photograph.*

Les gestes dansés, articulés d'une manière fluide, claire et simple, dérivent du poème, dit en voix off. Une approche créative de la pratique de *contact improvisation* permet des transitions originales et spectaculaires entre les corps des danseurs, partiellement dénudés. Les mots soulignent des états d'abandon, de confiance et de terreur de ce qui peut être touché, et par là bouleversé. Les émotions qui traversent les danseurs marquent ces « *moments de corps* » d'une charge dramatique. Dans cette mise en scène la peau devient un milieu perceptif, qui met le corps en relation avec tous les points de l'espace : « *Elle ne joue pas le rôle de fermeture, d'emballage du paquet*

³⁶ Alena Alexandrova, « *Furious Bodies, Enthusiastic Bodies* » Performance Research, *Moving Bodies*, Routledge, vol. 8, n° 4, décembre 2003, p. 21.

³⁷ Le poète anglais Keith Douglas (1920-1944) qualifie son œuvre d'« *exterospective* » puisque fortement influencée par des impressions visuelles, dont la plupart accumulées au cours de la guerre mondiale.

organique, mais au contraire ouvre, enfante des volumes³⁸. » Le corps dansant mis en scène par Ivan Pérez à travers ce poème vit intensément son intériorité tout en la projetant vers l'autre, il est conduit aveuglément par cet Autre dans ses déplacements tâtonnants. Sa poétique émerge de son état de vulnérabilité, de sa fuite permanente dans un glissement cutané irréel : « *If I talk to you I'll be a bird... a photograph* », – une voix offre des mots sur les doutes, les peurs, la porosité de ce corps exposé, errant, aveuglé. Les résonances des mots deviennent des résonances de sens grâce auxquelles les gestes symboliques sous les gestes dansés deviennent visibles. Ainsi l'œuvre chorégraphique pose la question des conditions à partir desquelles la perception du matériau imaginaire et sensoriel de l'expérience poétique pourrait s'ouvrir. Le corps à dire – est-il fait d'une succession de chutes ? des chutes en soi, des chutes dans l'autre ? des appuis, des effleurements, des effondrements, des renaissances en vagues continues qui traversent un ensemble tantôt liquide, tantôt solide, tantôt vaporeux ... Les danseurs se dissipent en duos, trios, solos et créent un espace éclaté et relié, fait de tensions. L'expérience poétique émerge dans ce jeu de dynamiques, de contrastes, une dramatisation à travers des métaphores³⁹, faite d'énergies pulsionnelles et des contrastes affectifs. Comment dire le souffle, l'élan, la perte organique de la matière du corps dansant ?

La poésie et la danse : le souffle, le flux et les spasmes

Le poète et le danseur sont portés au-delà de leurs limites par un « souffle divin » : « tout se joue ici à l'intérieur des aires respiratoires : ponctuation ou non-ponctuation, développement fluide et ample d'un phrasé continu⁴⁰. »

Le rythme d'un poème et celui d'une danse viennent du développement d'intensités variées, d'une musicalité profonde, d'un foisonnement d'options rythmiques, d'une irrégularité d'appuis, un voyage incessant de l'accent. Dans la transposition chorégraphique contemporaine les poèmes ne sont pas traités selon leurs repères métriques mais selon une poétique qui joue sur l'incertitude des affects.

C'est ainsi que Laura Arend, jeune danseuse, diplômée du CNSM et Oz Mulay, chorégraphe, premier danseur et assistant dans la compagnie israélienne de danse contemporaine KCDC, travaillent, malaxent, peignent la matière chorégraphique⁴¹ à partir du beau poème rédigé par Hagar Shachal, danseuse de KCDC en observant l'approche créative d'Oz et en résonant avec elle.

*Your reflection is tender and unclear. Looking at you from within the bowl.
Again wrapping you in a cloud of mystery and quiet.
Its you, withdrawn and exposed, walking in one line and shaking,
continues to walk and stumbles.
One minute you're so clean and pure and so conscious, and then
came the moment and your soul goes crazy once again.
You roar and run, clenching deeply, looking for what is evil and
forbidden, and you pray on him and devour and swallowing
biting and forgetting.
And you're dirty, messy and no longer white.
You're enchanted by evil, never happy, and feel justified by the black*

³⁸ Laurence Louppe, *La Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contredanse, 2004 (3^e éd.), p. 250.

³⁹ Selon Laurence Barsalou la compréhension des métaphores se fonde pour beaucoup sur des configurations sensori-motrices. Laurence Barsalou, « Grounding Conceptual Knowledge in Modality-Specific Systems » dans *Trends in Cognitive Sciences* 7.2, 2003, p. 526.

⁴⁰ Laurence Louppe, « Écriture littéraire, écriture chorégraphique au XX^e siècle : une double révolution », *op. cit.*, p. 95.

⁴¹ Résidence à Derida Dance, Sofia, Bulgarie, 1^{re} présentation le 17 août. Voir http://youtu.be/tcMyDH_OZtA.

*signs taking control over your breathing.
And it's the same black hole, a sinkhole you're entering in order to
try to feel reinforced once again.
[...]
You return to the beach, you're exhausted and dizzy, lying down on
the sand with arms spread, you're panting, gasping ...*

Le solo de Laura est élaboré à partir de cette matière poétique, chaque image – un poignet fragile, un animal qui s’approche de l’eau, une colonne qui ondule, des mains qui tapent de la peinture sur le corps qui dessine des volumes en vide – est accordée avec un souffle particulier⁴².



Lora par Oz Mulay. Danseuse : Laura Arend

Dans les exemples étudiés, le poème dans la démarche chorégraphique est souvent traité comme « une partition originale qui se rejoue dans les présences, les corps, les volumes, comme pour en révéler des ombres, des ponctuations jusque-là inaperçues⁴³ ».

Il ne s’agit pas de transposer ces mots tels quels à la danse : mais d’un traitement immédiat des perceptions kinesthésiques, en leur retour sensoriel même, ce qui permet à la composition chorégraphique d’élaborer son propre matériau selon les principes d’auto-affection et d’auto-réflexion conceptualisés par Michel Bernard. Dans ce tissage, la phrase du poème se transforme en phrasé chorégraphique. « Le verbe est désormais habité de l’intérieur par un corps [...], “affecté” par le rythme respiratoire du phrasé⁴⁴. » C’est dans ce moment extrême de tension et d’extension des souffles que la danse et la poésie se rejoignent.

Dans l’expérience immédiate du souffle, émerge l’ici et maintenant du geste dansé. La création « Now » de Carolyn Carlson (Théâtre de Chaillot, septembre-novembre 2014) travaille cette temporalité particulière de l’immédiat, fortement conscientisée, à travers des techniques respiratoires issues des arts martiaux et

⁴² Entretien avec Oz Mulay et Laure Arend, observation des répétitions d’élaboration de la pièce chorégraphique.

⁴³ Laurence Louppe, « Écriture littéraire, écriture chorégraphique au XX^e siècle : une double révolution », *op. cit.*, p. 90.

⁴⁴ Laurence Louppe, « Un moment dans l’histoire des souffles » dans *Marsyas*, n° 32, décembre 1994, p. 49.

méditatifs et articulées avec des écritures poétiques, souvent faites par les interprètes eux-mêmes :

Une danseuse en robe blanche vaporeuse traverse un paysage onirique, tissé par des lignes de scotch, collées et décollées au rythme de ses pas, par quatre danseurs. Ils animent simultanément les péripéties de ses errances et les transformations de ses intériorités, à chaque expire. Elle s'arrête, au bout du souffle, un des danseurs reprend son expire pour le prolonger en poème dit en haute voix :

« La chambre blanche », poème écrit par Yohan pour Céline Maufroid Maes, interprètes de la compagnie Carolyn Carlson

J'étais en Suisse

Dans une chambre blanche

Le manteau blanc était tombé

Devant moi

Une grande baie vitrée

À ce moment-là, j'ai senti, j'ai vu

Soudain tout est devenu clair,

La montagne et moi

Et la chambre blanche

À ce moment-là

Était...

Ce moment-là

Ce moment-là était là...

Dans la même démarche d'une recherche sur l'immédiateté performative, Billie Hanna, poétesse et danseuse de la compagnie « Alien's Line » (Bruxelles, directeur artistique : Julien Hamilton), insère ses poèmes dans les interstices des performances de composition instantanée. Les mots émergent par les situations fluctuantes et ses multiples rôles d'œil à la fois interne et externe, de présence pleinement intégrée et agissante, sont en perpétuelle métamorphose :

*John turned his petals, glinting, and flashed his eyes,
disembarking from the prattling voices of the day,
from the tick-tack of time to pluck the fruits of the ocean,
to glean the jewels off the surface
and float on the depths of the dark blue.*

*With the crown of his power wilting he washed his feet
in the bath of creation that held the promise of humanity⁴⁵.*

S'extraire du langage utilitaire, rejouer la matérialité et la sensorialité des mots, non des signes qui composent une linéarité rationnelle d'une temporalité prescrite, mais des gestes d'humanité reconnaissable : « je veux vous rapprocher de la substance et vous éloigner de la qualité. Je veux vous faire aimer pour vous-mêmes plutôt que pour votre signification », écrivait Francis Ponge dans « La promenade dans nos serres⁴⁶ », en 1919.

⁴⁵ Billie Hanna, performance, compagnie Alien's Line, 2014, Micadanses.

⁴⁶ Dans *Proèmes*, Paris, Gallimard, 1948.



Billie Hanna, photo par Raquel Morales, Studio Belgica



Billie Hanna, photo par Zoilly Molnar, tirée d'un solo intitulé *Daisy*

Conduite par le sens des sens, la performeuse ne crée pas un discours mais des résonances à l'unisson avec les autres interprètes, une pluralité d'intuitions poétiques, modulables sur le champ, sur le seuil du verbal et du non verbal pour basculer de l'extrême violence ou tendresse dans le rire ou le grave de ces situations mobiles et réversibles :

The Garden died, the mouth came in.

*Knock knock. The body swam to music*⁴⁷.

Nébuleuses aux apparences multiples, Billie comme poétesse ou Céline comme interprète ancrent leur parole poétique dans une confiance dans le corps, son plus intime ressenti et ses plasticités nouvelles, physiques comme psychiques – à l'endroit « où

⁴⁷ Billie Hanna, performance, compagnie Alien's Line en 2014, Micadanses.

l'alliage de l'énergie corporelle et de l'élan du langage donne naissance à la pensée » selon la chercheuse en danse et lettres modernes, Alice Godfroy qui cite souvent Bernard Noël au cours de ses analyses sur le phénomène de « densité » :

Le corps est un langage pour moi. Un langage qui m'a permis de réarticuler les mots ensemble, en me référant à quelque chose de précis, de déjà fondé, le corps. Dans le corps, il y a des relations organiques, des rapports d'équilibre, de force, de rythme... et j'ai imaginé qu'en articulant les mots à ces relations, ça leur rendait une vérité, une espèce de légalité⁴⁸.

La zone de rencontre de ces oralités, le corps de la langue et la langue du corps, passe par des registres perceptifs de l'infra-visible à l'ultra-expressif, un va-et-vient permanent entre ce qui se cache et ce qui se manifeste à la lisière de rencontres de présences. Y voir, révèle une nouvelle conscience somatique du relationnel potentiel entre l'expérience poétique et l'expérience dansée, comme le révèle le témoignage de la poétesse performeuse Billie Hanna :

La virtuosité du performeur vient de plusieurs heures de travail détaillé, il ou elle est capable d'isoler une action par rapport à une autre, un mot du suivant et de laisser chaque image de danse, de poésie à résonner dans sa plénitude. L'imagerie est à la fois symbolique et anatomique. Elle est reliée avec la réalité, dans le sens de temps réel et d'espace qui abrite la performance, ainsi qu'avec un autre espace et temps qui lie le passé et le présent, notre propre géographie et des terres lointaines. Le poète-danseur, comme chaque artiste, travaille sur et avec la relation avec le matériel en soi.

Les pratiques d'improvisation en danse et en écriture se rejoignent :

Le processus arrive dans l'immédiat, dans l'instant de composition dansée et poétique. Dans cet instant, dans chacun des instants qui composent les secondes, les minutes de la performance, une multitude d'événements arrivent dans le corps. Des changements de poids, d'équilibre, d'images rentrent dans le processus, rythme et mesure, signification et forme,... Tous les éléments constitutifs de la texture du moment. Tous prennent place en continuité. Le souffle en fait partie importante.

Le souffle devient un moteur d'action, en gestes ou en paroles, au même titre et avec la même importance que tous les ingrédients de la performance ; un jeu de matières possibles, qui prennent existence dans les dynamiques variables d'articulation mutuelle :

Je ne pratique pas une technique respiratoire particulière. On peut se focaliser sur le souffle et on le fait, mais on peut se focaliser sur les changements de poids, ensuite mesure et flux. Quand ce focus particulier opère on peut élargir le zoom, s'étendre et refocaliser. Dans la performance différentes choses sont conscientisées, le souffle peut en être le choix.

Les poèmes émergent de la situation scénique performative : dans le sens d'une plénitude potentielle de ressources qui est constamment renouvelée, par les interactions des perforateurs sur le vif. La poétesse se glisse dans cette matière cinétique et respiratoire, à l'écoute de chaque transformation, chaque vacillement qui sera source d'image verbale :

Le travail de ça est très complexe. Pas compliqué, mais multiple. Plusieurs. Myriades. Complexe comme l'opposé de simple, l'opposé d'une chose au travail. Riche. En states. En textures. En rythmes. Il y a beaucoup de choses en jeu au cours d'une performance et chaque chose a son impact. Chaque élément séparé altère chaque autre élément. Spécialement dans le travail improvisé.

Je ne sais pas comment l'inspiration travaille ou d'où viennent les images.

Ça me convient de ne pas savoir.

Je ne ressens pas le besoin d'analyser comment ça travaille.

⁴⁸ Alice Godfroy, *Danse et poésie : le pli du mouvement dans l'écriture*, Paris, Genève, Honoré Champion, 2015.

Je dois être capable de comprendre les images, de les prendre par dessous, de leur donner assise, de leur donner chair, de les faire réelles, de les exprimer, de les presser en quelque chose de matériel, soit-il un mot (acoustiquement), un mouvement (spatialement).

Billie Hanna évoque aussi la nécessité de vigilance particulière et de disponibilité poreuse afin d'être traversée par la matière, source de mouvement poétique potentiel :

Je dois être poreuse pour recevoir toute sorte d'inspiration. Je dois être rapide pour éditer ou canaliser l'inspiration. Ceci est mon travail. C'est ce que je pratique en studio. C'est la pratique de poids, de phrasé, d'espace, de métaphores, l'étude d'anatomie, de poésie, des heures et des heures de lecture à haute voix, l'étude de géométrie, peinture, l'étude de musculature, de placement, temps et temporalité...

Cette pratique me donne la base pour survivre les images, l'inspiration qui se présente à moi et demande d'être entendu / partagé / parlé de / parlé à / vivante dans la géométrie skélétaire / dansée en rythme / syncopée et beaucoup plus.

Je pratique le remaniement du matériel. Le corps. La poésie.