



HAL
open science

Ut Saltatio Poesis: Le mouvement dansant de la poésie moderne chez Valentin Parnakh (1891-1951), William Carlos Williams (1883-1963) et Dominique Fourcade (1938)

Marion Clavilier

► To cite this version:

Marion Clavilier. Ut Saltatio Poesis: Le mouvement dansant de la poésie moderne chez Valentin Parnakh (1891-1951), William Carlos Williams (1883-1963) et Dominique Fourcade (1938). Littératures. Université Clermont Auvergne [2017-2020], 2019. Français. NNT: 2019CLFAL016 . tel-04436055

HAL Id: tel-04436055

<https://theses.hal.science/tel-04436055v1>

Submitted on 3 Feb 2024

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.

UNIVERSITÉ CLERMONT AUVERGNE
École Doctorale des Lettres, Sciences humaines et sociales ED 370
Centre de Recherches sur les Littératures et la Sociopoétique (CELIS) EA 4280

Thèse de doctorat en Littérature Comparée
Présentée et soutenue publiquement par
Marion CLAVILIER

UT SALTATIO POESIS :

**LE MOUVEMENT DANSANT DE LA POÉSIE MODERNE
CHEZ VALENTIN PARNAKH (1891-1951),
WILLIAM CARLOS WILLIAMS (1883-1963)
ET DOMINIQUE FOURCADE (1938)**

Thèse dirigée par le Professeur Éric LYSØE
et le Professeur Régis GAYRAUD

MEMBRES DU JURY :

M. Régis GAYRAUD, Professeur de Langue et de Littérature Russes à l'Université Clermont Auvergne

Mme Hélène LAPLACE-CLAVERIE, Professeur de Littérature Française à l'Université de Pau.

M. Éric LYSØE, Professeur de Littérature Comparée à l'Université Clermont Auvergne.

Mme Florence POUDRU, Professeur d'Histoire de la danse au Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Lyon.

Mme Frédérique TOUDOIRE-SURLAPIERRE, Professeur de Littérature Comparée à l'Université de Haute-Alsace.

Date de soutenance : 29 / 11 / 2019

VOLUME 1

À mes parents, André et Michèle Clavilier.
À Rody.

Je remercie mes directeurs, Éric Lysøe et Régis Gayraud, d'encadrer mes recherches depuis le Master, et de m'avoir guidée dans le parcours exigeant du doctorat :

Éric Lysøe pour la bienveillance de son accompagnement doctoral, la pertinence de ses commentaires, son intérêt immédiat vis-à-vis d'un sujet de recherche « hors des sentiers battus », ainsi que pour m'avoir initiée à la richesse de la littérature comparée depuis son cours sur le « Golem » en Licence.

Régis Gayraud pour la pertinence de ses remarques de détail, sa disponibilité, son aide chaleureuse avec la traduction française des poèmes russes, et pour m'avoir permis de découvrir la figure enthousiasmante de V. Parnakh.

Je remercie à l'avance Mesdames les membres du jury de leur lecture et de leurs conseils avisés.

* * *

Mon admiration et mes remerciements s'adressent en premier lieu à Dominique Fourcade, pour sa disponibilité et la grâce de sa présence épistolaire.

J'adresse mes remerciements pour leur appui à l'équipe du CELIS, à l'association Doct'Auvergne, au Collège Universitaire Français de Moscou, au Centre d'Études Franco-Russe, à la ville de Taganrog, au personnel des archives du RGALI, à l'association Mica Danses, au Centre Transdisciplinaire d'Épistémologie de la Littérature et des arts vivants (CTEL).

Je remercie les membres du Centre d'art « Guslitsa », pour m'avoir accueillie en 2017-2018 dans une sphère de complet enchantement.

Je remercie vivement tous les participants de l'exposition « *Un Coup de dés* et le monde intérieur du lecteur », en particulier Evguénia Zaverniaéva pour son appui organisationnel, ainsi que la troupe « Moderne » et Léra Sabirova pour leurs créations chorégraphiques.

Je remercie l'équipe de la Francothèque, sa directrice, Tatiana Semionova, ainsi qu'Elizaveta Maksakova pour son accompagnement formidable lors des ateliers de l'exposition.

Je remercie chaleureusement Polina Akhmetzyanova de m'avoir communiqué les matériaux relatifs à son passionnant travail artistique.

Je remercie Lotus Eddé-Khoury, Marie Lafont et Rody Klein de s'être engagés à mes côtés dans une investigation chorégraphique imprédictible. Merci également au pôle de recherche et d'accompagnement pour jeunes créateurs en arts de la scène, Boom Structur' (Clermont-Ferrand), de nous avoir prêté un espace de travail pour l'occasion.

Je remercie Jean-Christophe Abramovici, Aurélie Barnabé, Romain Bigé, Thomas Conrad, Paul Devautour, Christian Doumet, Sandrine Dubel, Christian Godin, Alice Godfroy, Elena Galtsova, Nika Golubitskaïa, Cécile Guédon, Patricia Godi, Jean-Nicolas Illouz, Hélène Laplace-Claverie, Lucie Lavergne, Pierre Lobstein, Gaëlle Loisel, Alexandre Mirgorodsky, Claire Petit-Mougin, Joseph Pomp, Nina Segal-Rudnik, Dimitri Segal, Irina Sirotkina, Céline Torrent, Georgiana Wierre-Gorre, dont les propos ou les écrits ont aiguillé mes recherches.

Je remercie les artistes Marie Chouinard, Francesca Foscarini et Tamara Cubas pour avoir, avec tant de

confiance, partagé leur vision artistique de la danse avec moi.
Je remercie mes étudiants et mes élèves de leur curiosité d'esprit.

* * *

Mes remerciements et ma gratitude vont tout particulièrement à ma famille : à mes parents, ainsi qu'à Thomas, Anne, Simon et Camille.

Je remercie Xavier Badan, Julien Brugeron, Marion Claude, Caroline Dauphin, Anne Duchadeuil, Anaïs Dulac, Duan Ningfei, Georgia Ferrari, Michael Laurence Hazlewood, Hu Hua, Isabelle et Frédéric Lefèvre, Ruta Lukoseviciute, Léa Monteix, M. et Mme Ma, Mitra (Fatemeh Hosseini-Mighan), Antony Mure, Alexandre et Julia Ovanessian, John Park, Elyssa Rebai, Martin et Tamar Rodan, Karl Sarafidis, Yoann Sarrat, Enguerrand Serrurier, Song Ge, Mara Steinberg, Tian Jing, Viktoria, Wu Guanyu, Zhang Lü, d'avoir été présents à mes côtés de mille et une manières amicales.

Pour finir, je remercie toutes les personnes qui se sont intéressées à mes recherches, même (surtout !) quand elles ne les comprenaient pas, ainsi que toutes celles avec lesquelles j'ai eu l'occasion de partager un petit moment de danse pendant la préparation de cette thèse, écrite :

... à Princeton
... au centre d'art Guslitsa en Russie
... à la bibliothèque de l'Université d'État Lomonossov de Moscou, dans la cafétéria de la Bibliothèque de la Littérature Étrangère, à « l'hôtel des boîtes », dans divers cafés de Moscou
... à Taganrog
... à Saorge
... à Chamalières
... chez M. et Mme Ma à Zhapu Zhen
... à Courcelles-sous-Thoix
... à Vilnius puis à Nida Art Colony
... à Los Masos, sous les contreforts du Canigou
... en passant par la Hongrie, l'Israël, l'Italie, et bien d'autres lieux.

Résumé de la thèse :

L'horizon de cette thèse sur la poésie moderne est de sonder le mouvement dansant du texte et de dégager des critères sémiotiques pour rendre compte des implications théoriques d'une métaphore plus surprenante à première vue que celle de « musicalité littéraire ».

Dans la mesure où les trois auteurs ne peuvent pas être appréhendés sur le seul plan littéraire puisqu'ils ont collaboré avec des chorégraphes, voire exercé l'activité de danseur-chorégraphe, la perspective historique est mobilisée, afin de saisir la similitude du rapport qu'ils entretiennent avec le moderne en danse. C'est finalement son éléction comme un art-source pour l'écriture, qui unit les trois écrivains. Absorbant les leçons du moderne chorégraphique, l'écriture poétique enrichit les structures du langage d'une qualité corporelle et gestuelle. Pareillement, le mode de composition poétique se rapproche de la danse, agençant les constituants de la phrase et du vers, comme s'ils étaient des kinèmes. Par-delà la parcellisation des courants chorégraphiques au XX^e siècle, le contemporain est appréhendé dans la thèse comme une continuation du moderne.

Présente en poésie, la danse officie une totalisation des arts et du réel, et affiche le programme de la poétique à laquelle aspire l'écrivain. La deuxième partie de la thèse s'intéresse donc aux modes de présence de la danse à travers le texte poétique, envisagé comme objet polysémiotique. Les acquis de la danse moderne sont remodelés littérairement et transférés au poème. Le poète, ayant assisté aux pièces de danse, cherche à recréer ce qu'il a vu, incluant sa perception transformatrice de spectateur. Au sein de l'examen du transfert intersémiotique vers le texte, nous prenons pour outils les notions de « figure » et d'« ekphrasis ». Déjà, R. Barthes, notait dans les *Fragments d'un discours amoureux* le caractère chorégraphique de la « figure » textuelle. La danse ne s'apparente véritablement à une figure que lorsque le motif devient l'emblème d'une poétique. Nous restreignons l'« ekphrasis » à une danse théâtrale, réellement vue sur scène par l'auteur, et qui structure de manière cohérente un poème. L'ekphrasis implique une description au second ou au premier degré, selon que la danse est médiatisée ou non par la peinture. L'analyse permet, dès lors, d'établir une évolution d'une logique de la représentation, encore marquée, avec V. Parnakh, par le mimétisme des sons et des mouvements, à celle de la présentation, avec W. C. Williams et D. Fourcade.

La présence textuelle de la danse est toujours étayée par une mention explicite (vocabulaire chorégraphique, du mouvement ou du corps, référence à tel danseur, tel chorégraphe, telle pièce...). Le plan de l'expression ou du contenu sémiotiques, seuls, ne suffisent pas à établir avec précision la dimension dansante. C'est donc le mode de lecture adopté, et le type de perceptions qui en découle, qu'il convient en définitive d'envisager pour fonder le caractère dansant de la poésie moderne. Le texte fonctionne comme une matrice pour l'interprétation-incarnation du lecteur, qui peut éventuellement déboucher sur son transfert en danse. Aussi établissons-nous une méthode originale, en vue de légitimer une approche de la textualité, déplacée du côté de l'acte de lecture. Ce dernier est envisagé comme une performance unique, celle d'un « autre lecteur », dont rendent compte trois situations d'auto-explicitation. Il existe un mode de lecture chorégraphique des textes, attentif à la dimension cinétique et kinesthésique des mots et des phrases, que nous examinons, après avoir constaté la difficulté à séparer l'étude du mouvement dansant et du mouvement dansé, en nous contentant d'une approche sémiotique. En revanche, si l'on adopte le point de vue du lecteur, les associations sont moins directement tributaires de la sémantique. Dans la lecture, ce dernier élabore à partir du texte une perception kinesthésique, qui peut éventuellement amener à retrouver rétrospectivement dans la forme du poème des structures de mouvement. La notion de monde intérieur pose que la danse se déroule à l'intérieur du lecteur, avant même sa traduction dansée.

Mots-clefs : danse, acte de lecture, poésie du XX^e siècle, textualité, texte, ekphrasis, figure, moderne, transfert intersémiotique, performance.

Summary of the thesis :

The perspective of this thesis on modern poetry is to probe the dancing movement of the text and to identify semiotic criteria to account for theoretical implications of an apparently more surprising metaphor than that of "literary musicality".

Since the three authors can not be assessed solely on the literary plane since they collaborated with choreographers, or were even practitioners of the art of dancer-choreographer, the historical perspective is used, in order to understand the common character of their relationship with modern dance. It is ultimately the election of dance as an art-source for writing, which unites the three writers. Absorbing the lessons of choreographic modernity, poetic writing enriches the structures of language with a corporeal and gestural quality. Similarly, the mode of poetic composition becomes close to dance, arranging the components of sentence and line, as if they were kinemes. Beyond the dissemination of choreographic currents, the contemporary is conceived in the thesis as a continuation of the modern.

In poetry, dance achieves a synthesis of the other arts and the real, and displays the program of poetics to which the writer aspires. The second part of the thesis focuses on the modes of presence of dance through the poetic text considered as a polysemiotic object. The achievements of modern dance are literarily remodeled and transferred to the poem. The poet, having witnessed the dance pieces, seeks to recreate what he has seen, including his transformative viewer perception. In the examination of the intersemiotic transfer, we take as tools the notions of "figure" and "ekfrasis". Already, R. Barthes noted in *A Lover's discourse : Fragments* the choreographic character of the textual "figure". The dance is not really akin to a figure until the motif becomes the emblem of poetics. We limit the use of the term "ekfrasis" to a theatrical dance, really seen on stage by the author, and which brings a given poem a unitary structure. Ekfrasis implies a description in the second or first degree, depending on whether the dance is mediated or not by painting. The analysis allows, therefore, the evolution of a logic of representation, still strongly marked by the mimicry of sounds and movements, with V. Parnakh, with that of the presentation, with W. C Williams and D. Fourcade.

The textual presence of dance is always supported by an explicit mention (vocabulary of dance, movement or the body, reference to a dancer, a choreographer, a piece ...). Expression or semiotic content are not sufficient to establish precisely the dancing dimension of the poem. Eventually, it is the mode of reading, and the type of perception that results from it, which founds the dancing character of modern poetry. The text functions as a matrix for the interpretation-embodiment of the reader, which can eventually lead to its transfer into dance. That's why we establish an original method, in order to legitimize an approach of textuality, that shifts to the reading act. It is considered as a unique performance of a "different reader", expressed through three self-explication situations. There is a mode of choreographic reading of the texts, attentive to the kinetic and kinesthetic dimension of the words and sentences, which we examine, after having noted the difficulty to separate the study of the dancing movement and the danced movement, when we settle with a semiotics of the text. On the other hand, if we take the reader's point of view, associations are less directly dependent on semantics. When he's reading, he develops from the text a kinetic perception, which may eventually lead to finding retrospectively in the form of the poem structures of movement. The notion of the inner world argues that the dance takes place inside the reader, even before its translation into dance.

Keywords: dance, reading act, XXth century poetry, textuality, text, ekfrasis, figure, modern, intersemiotic transfer, performance.

SOMMAIRE

Remerciements	Vol.1 p.5
Résumé	Vol.1 p.7
Sommaire	Vol.1 p.9
Introduction	Vol.1 p.23
Première Partie : Le langage chorégraphique moderne : une source d'inspiration pour les écrivains	Vol.1 p.77
Chapitre 1 : La diversité du langage chorégraphique moderne	Vol.1 p.79
1-L'éclectisme prolifique des Ballets Russes	Vol.1 p.79
2- Le futurisme italien et la mécanisation bruitiste des danses	Vol.1 p.96
3- La métachorie de Valentine de Saint-Point (1875-1953) : défiguration, principe géométrique, et autonomisation de la danse de la musique	Vol.1 p.105
4- La performance en Russie au début du XX ^e siècle : l'attrait vers des formes spectaculaires populaires	Vol.1 p.115
5- La constellation Dada : la danse comme foyer d'expérimentation syncrétique	Vol.1 p.119
6- L'esprit pan-jazz dans le Paris des années 1920 : entre culture populaire et musique savante	Vol.1 p.128
7- Le succès des danses jazz et la querelle du fox-trot en Union Soviétique (1922-1928)	Vol.1 p.135

8- La danse d'expression allemande et le Bauhaus : le développement d'une réflexion sur l'intégration du danseur dans l'espace	Vol.1 p.142
9- George Balanchine, la refonte des codes à l'intérieur de la danse classique	Vol.1 p.152
10- Martha Graham ou la dramaturgie d'un féminin mythique	Vol.1 p.159
11- Merce Cunningham ou le blanchiment du mouvement	Vol.1 p.164
11-1 Le tournant d'une révolution spatiale	Vol.1 p.164
11-2 À la lisière de la poésie en prose et de la critique de danse : l'art de M. Cunningham vu par P. Lartigue	Vol.1 p.170
A- M. Cunningham ou la danse du saut-rien	Vol.1 p.171
B- <i>Un jour ou deux</i> (1973) : la complicité paradoxale entre la danse et la musique	Vol.1 p.173
C- L'ekphrasis de <i>Roaratorio</i> (1983) par P. Lartigue : le feuilletage des intertextes	Vol.1 p.177
12- L'après-Cunningham : les tenants d'une esthétique post-moderne	Vol.1 p.182
13- Pina Bausch ou la danse existentielle	Vol.1 p.186
14- La diversité esthétique de la Nouvelle Danse Française	Vol.1 p.193
15- Anne Teresa de Keersmaeker ou le chiffre de la composition	Vol.1 p.204

Chapitre 2 : Le cas de l'escalier : figures (typo)graphiques, nouvelles danses et esthétique moderniste

Vol.1 p.213

1- La figure typographique de l'escal(l)igramme dans la poésie mallarméenne et prémallarméenne

Vol.1 p.213

1-1 Modernisme chorégraphique et déchiffrement kinesthésique

Vol.1 p.213

1-2 *Un Coup de dés* (1897) de Stéphane Mallarmé (date) : un texte destiné à un « lecteur mobile »

Vol.1 p.215

1-3 L'escalier de Charles Nodier : une vérité éclatée en degrés

Vol.1 p.217

1-4 La « spirale » de l'escalier dans « Les Djinns » de V. Hugo : l'unité de l'espace et du temps

Vol.1 p.220

1-5 La littéralisation de la descente comme principe de la lecture chez W. C. Williams

Vol.1 p.222

A- Un poème quasi-tautologique débarrassé de la narration et de la figuration

Vol.1 p.222

B- La confluence entre « The Descent » de W. C. Williams et le *Nu descendant un escalier* de M. Duchamp

Vol.1 p.225

1-6 Le livre comme « plateau » chez D. Fourcade : vers une disparition de l'escalier ?

Vol.1 p.229

2- Le vers en escalier chez V. Maïakovski et son influence sur W. C. Williams

Vol.1 p.230

2-1 Un face à face asymétrique entre les deux poètes

Vol.1 p.230

A- La satire du mode de vie américain dans *Ma Découverte de l'Amérique* (1926)

Vol.1 p.230

B- L'empreinte de la figure de V. Maïakovski dans « Russia » de W. C. Williams

Vol.1 p.235

2-2 Nouvelles danses et innovations typographiques chez V. Maïakovski

Vol.1 p.241

A- La matchiche dans *V. Maïkovski : Tragédie* (1913)

Vol.1 p.242

B- Fox-trot, charleston et tango dans le vers en escalier de V. Maïakovski

Vol.1 p.246

C- Typologie du vers en escalier chez V. Maïakovski

Vol.1 p.254

3- L'escalier et les nouvelles danses, figures rythmiques pour le Bauhaus et De Stijl	Vol.1 p.257
3-1 <i>L'Escalier du Bauhaus</i> d'Oskar Schlemmer : entre abstraction géométrique et individualisation de la figure humaine	Vol.1 p.257
3-2 Piet Mondrian (1872-1944), danseur en peinture comme dans la vie	Vol.1 p.259
3-3 La transposition picturale abstraite du rythme des danses par Vilmos Huszár (1884-1960) et Theo Van Doesburg (1883-1931)	Vol.1 p.262
 Chapitre 3 : Les écrivains et la danse, des rapports hétérogènes	 Vol.1 p.267
1- Pulsions et impulsions chorégraphiques : la « danse soudaine » de Valentin Parnakh (1891-1951)	Vol.1 p.267
1-1 La danse, au-delà du principe de plaisir ?	Vol.1 p.268
A- Un apprentissage dansé forcé au contact de ses contemporains de la pension Maubert	Vol.1 p.268
B- Un homme clivé	Vol.1 p.271
C- Un épisode fondateur de l'histoire personnelle de V. Parnakh : une « danse soudaine », entre plaisir et souffrance	Vol.1 p.274
1-2- Des danses nouvelles : la carrière de chorégraphe et de danseur de V. Parnakh	Vol.1 p.280
A- Les danses de V. Parnakh, satellite du groupe Dada à Paris	Vol.1 p.280
B- V. Parnakh et De Stijl : l'engouement pour un langage chorégraphique géométrique	Vol.1 p.284
C- Le succès des danses excentriques de V. Parnakh en Russie	Vol.1 p.292

D- Le principe mécaniste des danses excentriques	Vol.1 p.295
2- William Carlos Williams (1883-1963) le poète-médecin : la danse comme principe vital	Vol.1 p.304
2-1 Un poète-médecin fasciné par la peinture	Vol.1 p.304
2-2 <i>Kora in Hell : Improvisations</i> (1920) : l'imagination comme faculté transformatrice chorégraphique	Vol.1 p.314
2-3 Les œuvres de la maturité et la rénovation du vers poétique	Vol.1 p.320
3- Un « étrange étranger qui à toutes choses aura préféré la danse » : le « chorétropisme » de Dominique Fourcade	Vol.1 p.324
3-1 La poésie : un faire chorégraphique	Vol.1 p.326
3-2 La physicalité de l'écriture : le travail de l'écrivain en studio	Vol.1 p.330
3-3 L'acte d'écrire entre effort et involontaire : le scribens à l'œuvre	Vol.1 p.332
3-4 Le lecteur comme interprète	Vol.1 p.338
Deuxième partie : La présence textuelle de la danse : figures et ekphrasis de la poésie moderne	Vol. 2 p.3
Chapitre 1 : Traduction intermédiaire et auto-traduction chez V. Parnakh	Vol. 2 p.7
1- L'écriture à la main et le fusion du texte et de l'image	Vol. 2 p.7
2- Le mouvement dansant du poème, entre musique et chorégraphie	Vol. 2 p.12

Chapitre 2 : Risquer pour que « tout arrive » : la fragilité de la danse, occasion poétique chez William Carlos Williams et Dominique Fourcade

Vol. 2 p.33

1- La conscience poétique du risque au XX^e siècle : un changement de paradigme esthétique

Vol. 2 p.35

1-1 Une conscience poétique moderniste

Vol. 2 p.36

1-2 Poésie et catastrophe

Vol. 2 p.37

1-3 La dette esthétique de D. Fourcade envers W. C. Williams

Vol. 2 p.50

1-4 La vulnérabilité accrue du poète au XX^e siècle et la pensée de l'événement

Vol. 2 p.55

2- Le poète inspiré par l'expérience du risque vécue par le danseur

Vol. 2 p.60

2-1 «Only the dance is sure» : le poète admiratif de la précision de la danse

Vol. 2 p.60

2-2 Le poète entre dans la danse et affronte une expérience risquée

Vol. 2 p.62

2-3 Le risque de la nudité en danse et en poésie (D. Fourcade, M. Monnier, I. Waternaux)

Vol. 2 p.64

Chapitre 3 : Le dépassement du régime pictural par la danse chez W. C. Williams

Vol. 2 p.71

1- Autoportrait grinçant du poète en danseur

Vol. 2 p.72

2- La danse ou la dualité féconde

Vol. 2 p.76

3- La danse métaphorique d'actants naturels et humains

Vol. 2 p.78

4- La modernité chorégraphique du réel

Vol. 2 p.83

5- Figures de Salomés modernes

Vol. 2 p.89

6- Les mouvements sportifs des jeunes filles	Vol. 2 p.91
7- Une ekphrasis au second degré : celle de <i>Katinka</i> de Nikita Baliev dans «When Fresh, it was Sweet» (1922)	Vol. 2 p.98
7-1 Entre Paris et les États-Unis, la fortune dans les années 1920 du « Théâtre de la Chauve-Souris » (1908-1943) de Nikita Baliev (1877-1936)	Vol. 2 p.102
7-2 Un éloge euphorique de <i>Katinka</i> retranscrit poétiquement comme totalité spectaculaire	Vol. 2 p.108
8- Les ekphraseis de danse au second degré, par le détour de la peinture de Pieter Brueghel l'Ancien (vers 1525-1569)	Vol. 2 p.112
8-1 Le cinétisme des jeux d'enfants	Vol. 2 p.113
8-2 Noces paysannes	Vol. 2 p.117
8-3 Le mouvement dansant du texte poétique à travers «Danse russe» et «The Dance»	Vol. 2 p.119
A- «Danse russe» ou la danse libre faite page	Vol. 2 p.120
B- «The Dance» : une ronde textuelle compacte	Vol. 2 p.124
C- Analyse d'une lecture performée à partir de «Danse russe» et «The Dance»	Vol. 2 p.128
C1/ Deux lectures performées de «Danse russe»	Vol. 2 p.128
C2/ Une interprétation-incarnation de «The Dance»	Vol. 2 p.131
Chapitre 4 : Figures et ekphraseis de la danse moderne chez D. Fourcade	Vol. 2 p.135
1- <i>Le Ciel pas d'angle</i> (1983) ou l'hybridation intermédiaire généralisée	Vol. 2 p.135
2- Le slow et le tango des roses : une poétique du moderne dans <i>Rose-Déclat</i> (1984)	Vol. 2 p.136

3- *Son blanc du un* (1986) et *Xbo* (1988) : une poésie à basse fréquences comme « forme de l'évanouissement »

Vol. 2 p.141

4- *Outrance utterance et autres élégies* (1990) : l'expérience corporelle de la mise en voix du poème et la réflexion sur le contemporain

Vol. 2 p.147

5- *IL* (1994) : le mot-corps ou l'écriture de lumière

Vol. 2 p.150

6- *Le Sujet monotype* (1998) : l'inflation des allusions chorégraphiques, entre surfiguration à la façon de P. Bausch, et dé-figuration de la danseuse en tutu

Vol. 2 p.154

7- *Est-ce que j'peux placer un mot ?* (2001) : l'équation entre (dé)placement chorégraphique et (dé)placement textuel à travers les ekphrasis de danse

Vol. 2 p.161

8- *MW* (2001) : la poésie à l'écart de la danse et de la photographie

Vol. 2 p.170

9- La traduction poétique du rythme dansé des pièces d'Anne-Teresa de Keersmaecker dans « masculin féminin » tiré de *en laisse* (2003)

Vol. 2 p.180

10- *Sans lasso et sans flash* (2003) : la charge tactile du regard et la défiguration du lisible dans *Écriture rose* du peintre Simon Hantaï (1922-2008)

Vol. 2 p.190

11- *éponges modèle 2003* (2005) : l'extase noire de la langue

Vol. 2 p.194

12- *Citizen Do* (2008) : l'écriture-contact et la syntaxe poétique comme musculature

Vol. 2 p.198

13- *manque* (2012) : un « destin chorégraphie » l'événement

Vol. 2 p.204

Troisième partie : Les textualités chorégraphiques et l'acte de lecture comme performance

Vol. 3 p.3

Préambule théorique : les cinq approches de la lecture chorégraphique d'un texte selon Michel Bernard

Vol. 3 p.9

Chapitre 1 : Traduction intersémiotique et lecture dansée	Vol. 3 p.17
1- Aux sources de la lecture chorégraphique du texte poétique moderne : <i>Un Coup de dés</i> (1897) de Stéphane Mallarmé	Vol. 3 p.17
1-1 La révolution spatiale dynamique de la signifiante	Vol. 3 p.17
1-2 La teneur chorégraphique du poème à la lumière de la révolution de Merce Cunningham au XX ^e siècle	Vol. 3 p.18
2- Étude de cas autour du transfert intersémiotique et de la lecture dansée à partir de deux pièces chorégraphiques inédites inspirées d' <i>Un Coup de dés</i> de S. Mallarmé	Vol. 3 p.21
2-1 Données générales relatives au déroulement des deux performances	Vol. 3 p.22
2-2 Une actualisation singulière du texte dans le dispositif chorégraphique	Vol. 3 p.25
2-3 Le dépassement du texte dans la traduction dansée	Vol. 3 p.32
A- Le cas A : la dissolution du texte dans une peinture en chorégraphie	Vol. 3 p.33
B- Le cas B : la poésie comme œuvre de totalisation plurimédiale	Vol. 3 p.34
3- La dissémination des danses et des écrits de V. Parnakh dans « L'Incorruptible » (2017), performance solo de Polina Akhmetzyanova	Vol. 3 p.38
3-1 Les deux solos de P. Akhmetzyanova	Vol. 3 p.39
3-2 L'hybridation des figures de Vladimir Lénine (1870-1924) et Valentin Parnakh (1891-1951) dans « L'Incorruptible » : une communauté de destin ?	Vol. 3 p.41
3-3 Une performance inspirée de la « Danse couchée » de V. Parnakh	Vol. 3 p.43
3-4 La traduction de « la danse couchée » dans la performance de P. Akhmetzyanova : la métamorphose des sources textuelles de V. Parnakh	Vol. 3 p.48

3-5 L'aura du vestige	Vol. 3 p.55
4- Portée d'une notation : La mise en danse des « hiéroglyphes » de V. Parnakh aujourd'hui	Vol. 3 p.58
4-1 L'insuffisance du modèle hiéroglyphique pour interpréter la planche de signes	Vol. 3 p.59
4-2 L'inspiration de l'alphabet hébreu	Vol. 3 p.60
4-3 Une notation chorégraphique ?	Vol. 3 p.61
A- La notation Feuillet : un modèle planimétrique peu probant par rapport à la planche de signes de V. Parnakh	Vol. 3 p.63
B- La notation Laban : un système symbolique qui rompt avec la représentation de la forme humaine dans les systèmes de notation musicale du mouvement	Vol. 3 p.65
C- La ressemblance de la planche de signes avec les systèmes de notation musicale de la danse	Vol. 3 p.68
C1- La notation Benesh : une représentation stylisée de la forme humaine et un séquençage du mouvement en fonction d'« instants-clés »	Vol. 3 p.68
C2- Aux sources de la notation Benesh : le corps-note dans trois systèmes de notations musicales de la danse apparus au XIX ^e siècle	Vol. 3 p.70
4-4 L'insuffisance d'un déchiffrement chorégraphique de la planche de signes qui en épuiserait la signification	Vol. 3 p.74
4-5 Regards croisés sur des glyphes poétiques : les caractères de V. Parnakh face aux <i>Mouvements</i> (1951) de H. Michaux (1899-1955)	Vol. 3 p.77
A- La Postface de <i>Mouvements</i> (1951) ou la prolifération de formes corporelles	Vol. 3 p.77
B- Le transfert intersémiotique du glyphe à la danse avec <i>Henri Michaux : Mouvements</i> (2011) de Marie Chouinard	Vol. 3 p.83
4-6 La recherche chorégraphique engagée par Polina Akmetzyanova pour son premier solo : une entreprise de traduction dansée littérale des caractères	Vol. 3 p.84

4-7 La mise en œuvre avec Lotus Eddé-Khoury d'une danse de caractères, aux croisements des régimes scriptural, chorégraphique et pictural	Vol. 3 p.86
A- Le refus de la <i>reconstitution-restitution</i> au profit de <i>l'interprétation</i>	Vol. 3 p.87
B- Une improvisation picturo-chorégraphique	Vol. 3 p.89
Chapitre 2 : La performance intérieure du lecteur	Vol. 3 p.101
1- La proprioception de Charles Olson (1910-1970) : une interaction corporelle du lecteur avec le poème	Vol. 3 p.103
2- Vers une esthétique de la réception du texte littéraire centrée sur la perception du lecteur	Vol. 3 p.112
2-1 Le lecteur comme catégorie abstraite dans les théories de la réception	Vol. 3 p.112
2-2 L'approche du monde intérieur du lecteur : vers une revalorisation de la subjectivité à l'œuvre dans la lecture du texte poétique	Vol. 3 p.124
2-3 L'expérience chorégraphique menée à partir de l'extrait de « masculin féminin » de D. Fourcade : la danse comme traduction de la lecture	Vol. 3 p.126
2-4 Une approche de l'acte de lecture à la conjonction entre trois ensembles de paramètres : le texte, le contexte et le lecteur	Vol. 3 p.130
A- Un dispositif d'expérience micro-phénoménologique de la lecture	Vol. 3 p.131
B- La première auto-explicitation à partir du poème de V. Parnakh en traduction : l'attention prêtée à l'antinomie entre le mouvement et l'immobilité	Vol. 3 p.135
C- La deuxième auto-explicitation à partir du poème de W. C. Williams en langue originale : le rejet des valeurs exprimées par le texte	Vol. 3 p.141
D- La troisième auto-explicitation à partir du texte de D. Fourcade : l'appropriation proprioceptive du poème dans la lecture	Vol. 3 p.145

Conclusion

Vol. 3 p.151

Annexes

Vol. 3 p.161

Annexe 1 : Traduction d'articles de V. Parnakh

Vol. 3 p.163

Les nouvelles danses

Vol. 3 p.163

Jazz-Band

Vol. 3 p.164

L'art excentrique nouveau

Vol. 3 p.164

Chaplin

Vol. 3 p.165

L'ancien et le contemporain dans le verbe et le mouvement

Vol. 3 p.166

Le Paris contemporain

Vol. 3 p.167

Les essais d'une danse nouvelle

Vol. 3 p.168

Annexe 2 : Fragment de l'article de M. Akimova sur l'équivalence possible entre la deuxième table de la planche de V. Parnakh et le poème « A Lola Linares Castro »

Vol. 3 p.171

Annexe 3 : Trame chorégraphique de la danse « Épopée » de V. Parnakh publiée dans De Stijl, n°7, série XIII, 1926-1927, p.470-471.

Vol. 3 p.173

Annexe 4 : « New Mixture – L'Incorruptible » par P. Akhmetzyanova

Vol. 3 p.175

Annexe 5 : Transcription des expériences sur les signes de V. Parnakh avec L. Eddé-Khoury

Vol. 3 p.179

Annexe 6 : Traduction de poèmes de W. C. Williams

Vol. 3 p.185

Autoportrait 2

Vol. 3 p.185

Pour l'ombre de Po-Chü I

Vol. 3 p.185

Les ritualistes

Vol. 3 p.185

Elle qui tourne la tête

Vol. 3 p.186

Poème du fleuve II

Vol. 3 p.186

Rumba ! Rumba !

Vol. 3 p.187

Baratin Gaillard

Vol. 3 p.187

Avril est le plus triste des mois	Vol. 3 p.188
Un unisson	Vol. 3 p.188
Deux pendants : pour les oreilles	Vol. 3 p.189
Elena	Vol. 3 p.194
La fille	Vol. 3 p.200
La leçon	Vol. 3 p.200
Le moineau	Vol. 3 p.201
Hommage aux peintres	Vol. 3 p.204
Cézanne	Vol. 3 p.206
Trala-Trala-Trala La-Le-La	Vol. 3 p.206
 Annexe 7 : Entretien avec D. Fourcade	 Vol. 3 p.209
 Annexe 8 : Auto-explicitations menées à partir des textes du corpus	 Vol. 3 p.217
Auto-explicitation de « l'autre lecteur » n°1	Vol. 3 p.217
Auto-explicitation de « l'autre lecteur » n°2	Vol. 3 p.163
Auto-explicitation de « l'autre lecteur » n°3	Vol. 3 p.221
 Annexe 9 : Affiche d'une manifestation culturelle organisée à Moscou	 Vol. 3 p.225
 Annexe 10 : Image de la session de recherche en studio à Boom Structur' à Clermont-Ferrand, avec Marion Clavilier, Lotus Eddé-Khoury, Rody Klein, Marie Lafont. Photographie : Marie Lafont.	 Vol. 3 p.227
 Bibliographie	 Vol. 3 p.229

Introduction

aujourd'hui
je retrouverais
la danse
– déplacement de
la danse — ici — et
pas anecdotique¹

Le poète, un danseur empêché ?

Dans un texte annonçant la pièce chorégraphique *Beach Birds* (1991) de Merce Cunningham, inspirée par l'œuvre de James Joyce, et composé pour le Festival d'Automne, l'écrivain français, traducteur et chroniqueur de danse Pierre Lartigue² rapproche les deux formes d'art qui règnent sur son existence :

La danse m'a fasciné. Elle me fascine encore et je me partage entre l'exercice contemplatif du spectateur et celui d'écrire, qui l'est à peine moins. La plume glisse sur la page. La main s'échauffe. Les mots à l'encre noire se nouent et se dénouent.³

Danse et écriture se fondent sur un geste localisé en corps, le seuil du livre scellant leur union⁴. P. Lartigue laisse entendre qu'il se pourrait bien que la danse, plutôt que la langue, soit la matrice du cosmos : « Le monde ne sort pas d'un encier. [...] Si la danse précède l'écriture, nos rêves suivent peut-être d'autres voies que celles de la langue. »⁵ C'est pourquoi le projet de *L'Art de la pointe*, livre que l'auteur donne pour un « essai »⁶, mais qui se présente davantage comme un recueil de rêveries poétiques en prose, organisé autour de motifs récurrents liés à la danse, consiste à éclairer les raisons chorégraphiques de sa vocation littéraire, révélant par la même occasion la dimension gestuelle que recèle tout élan d'écriture poétique. Une activité dont le corps est le médium, autant que la source et le sujet véritable.

Or une scène fondatrice possède une valeur exemplaire au regard de l'emprise que devait exercer l'art de Terpsichore sur P. Lartigue : âgé d'une dizaine d'années, l'enfant joue au voltigeur dans l'atelier du

1- Stéphane Mallarmé, Note I, *Déchet d'Hérodiade, Œuvres complètes de Mallarmé*, t. I, édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, Gallimard, 1998, p.1079.

2- Après ses études secondaires au lycée de la Rochelle et ses études universitaires à Bordeaux, Pierre Lartigue (1936-2008), devint professeur d'espagnol. Il commença à écrire des poèmes en classe de seconde vers 1953-1954, influencé par la lecture des écrits publiés par Pierre Seghers dans la collection « Poètes d'aujourd'hui ». Son premier recueil s'intitule *Ce que je vous dis trois fois est vrai* (Marseille, Éditions Ryôan-Ji, 1982). Ses textes poétiques furent publiés dans des revues telles que *Action Poétique*, pour laquelle il devint membre du comité de rédaction en 1969, *Les Lettres Françaises, Poésie*. P. Lartigue fit ses débuts poétiques sous l'égide de Louis Aragon le 14 décembre 1965, lors de la soirée « Six poètes et une musique de maintenant » au Théâtre Récamier, où furent présentés au public les jeunes poètes Jacques Garelli, Pierre Lartigue, Jacques Roubaud, André Liberati, Maurice Régnaut et Bernard Vargaftig. Revendiquant l'héritage de R. Desnos, de M. Duchamp et de la poésie ancienne, il se pencha sur la comptine et consacra un essai à une forme versifiée née au Moyen Age, la sextine, qui, par son modèle algébrique, inspirait chez les oulipiens la production de nouvelles formes, appelées « quenines » (P. Lartigue, *L'Hélice d'écrire : la sextine*, Paris, Belles Lettres, 1994). P. Lartigue traduisit notamment en français l'œuvre de John Cage dont il devint l'ami, *Le Livre des champignons* ([1972], Marseille, Ryôan-jin, 1983).

En parallèle de son activité de poète et de traducteur, il fut chroniqueur de danse, notamment au journal *L'Humanité*. Il participa également à la création de la revue collective, *Avant Scène / Ballet Danse*, publiée entre 1980 et 1985. Parmi ses ouvrages sur la danse, il est permis de citer : *Plaisir de la danse* suivi de *Une histoire du ballet* (Paris, La Farandole, 1983) ; *Antonio Gades : le flamenco* (Paris, Albin Michel, 1992) ; *La Danse*, (Paris, Jean-Michel Place Éditions, 1992).

3- P. Lartigue, *L'Art de la pointe*, Paris, Gallimard, 1992, p.8.

4- « Une fois encore les lettres et les pas vont se marier, se fondre [...], *Ibid*, p.8.

5- *Ibid*, p.59.

6- Entretien avec Pierre Lartigue (*Rose Sélavy, et cætera / Un soir, Aragon...*), (*Rose Sélavy, et cætera / Un soir, Aragon...*), Propos recueillis par Isabelle Roche le 10 janvier 2005 au domicile de l'auteur, <<http://www.lelitteraire.com/?p=1964>>, en ligne, consulté le 17 août 2018.

menuisier de son village, s'amusant à éloigner de plus en plus l'établi sur lequel il s'élançe pour se saisir du trapèze. Il advient ce qui devait arriver : la chute lui cause une triple fracture du bras, qui occasionnera plus tard une dissymétrie du corps l'empêchant d'entrer dans la marine, *a fortiori* de danser. Il n'importe, P. Lartigue pansera sa blessure en transférant dans l'écriture son intérêt pour la danse, façon de dévier l'objet de son attirance première et de réaliser virtuellement une activité désormais impraticable :

Inconsciemment je glissais d'une scène à l'autre. Le désir de la danse était dans ma main. [...] Aurai-je trouvé dans l'écriture un biais pour offrir à cet élan lointain un espace propice et discret ?¹

Élément essentiel pour notre étude, la scène de l'écriture se voit définie à la fois comme l'équivalent et l'autre absolu de la scène de danse. La mort symbolique du danseur constitue la clef de la naissance de l'écrivain, dont la vocation s'enracine dans un manque insatiable.

D'aussi loin que s'en souvienne l'auteur de *L'Art de la pointe*, plongé en une introspection autobiographique pour « saisir à son origine l'élan qui [l]e mène au théâtre ? »², la danse a exercé sur lui un attrait empêché. Ainsi la phrase inaugurale du texte liminaire marque-t-elle une fin de non-recevoir, tout à la fois impossibilité de la danse et origine de l'écriture : « Il était exclu que je danse... »³. Une première entrée dans notre thèse est donc celle de la relation de fascination-admiration de l'écrivain à la danse au XX^e siècle, où se joue un certain rapport inévitable de rivalité entre les médiums. Notre travail nous amènera à sonder la pertinence de l'idée selon laquelle, pour pouvoir danser en écriture ou faire danser les mots – il s'agira de peser le sens de ces deux métaphores –, il faudrait que le poète ne sache pas ou ne puisse pas danser. Comme si la charge refoulée de son élan kinesthésique était transférée directement en écriture, le poète réalisant le sacrifice de son corps dansant à sa pratique créative, par une sorte de déviation d'une pulsion chorégraphique première, sublimée en acte littéraire.

Néanmoins, il peut arriver qu'il n'y ait pas de ligne de démarcation nette entre les deux activités quand le poète est lui-même un danseur et que ses écrits légendent la danse, par une auto-traduction intersémiotique de sa propre pratique chorégraphique. Quoi qu'il en soit, l'imperméabilité des frontières entre le texte et la danse est fragilisée du fait que l'écrivain, surtout dans la seconde moitié du XX^e siècle, participe à des performances artistiques, et se mette en scène dans ses livres comme un danseur de l'écrire.

Comme le critique appelé communément *raté sympathique*, l'écrivain serait un aimable danseur manqué... La situation se complexifie dès lors que le poète peut assumer, parallèlement à sa posture littéraire, l'activité de critique chorégraphique. Mais où se situe le continuum entre le poète écrivant sur la danse et le journaliste qui s'exprime dans des articles ou des notices en prose, les deux postures se

1- P. Lartigue, *L'Art de la pointe*, *op.cit.*, p.135.

2- *Ibid*, p.9.

3- *Ibid*, p.13.

cumulant dans le cas de personnalités artistiques comme – pour ne citer que trois représentants du monde russe, anglo-saxon et français – Valentin Parnakh, Edwin Denby¹ ou Pierre Lartigue ? Quelles transformations génériques et formelles imposent le passage de l'une à l'autre forme d'écrit sur la danse ? Dans quelle mesure les frontières sont-elles perméables entre les deux formes littéraires et, si une critique chorégraphique se fait jour en poésie, en quoi est-elle programmatique de l'écriture ? Dans quelle mesure les particularités esthétiques de l'objet chorégraphique décrit affectent-elles les propriétés sémiotiques du poème ? L'un des enjeux de notre thèse consistera à envisager ce faisceau de questionnements.

Le « déplacement de la danse » (S. Mallarmé)

Dans un fragment inachevé du *Déchet d'Hérodiade* cité en épigraphe de la présente introduction, intitulé « pref. » (préface) et composé vers 1893, S. Mallarmé évoque le « déplacement de la danse ». Ce faisant, il amorce une nouvelle voie dans son projet littéraire consacré au personnage de Salomé, puisqu'il annonce l'éventualité de retrouver une propriété fondamentale de la figure mythique, qu'il écartait jusque-là, revendiquant une « légende dépouillée de danse et même de la grossièreté de la tête sur le plat »². Dans le projet initial de *Les Noces d'Hérodiade*, non seulement l'héroïne biblique porte le nom de sa belle-mère, Hérodiade, parce que l'auteur goûte la saveur de ce mot, mais surtout, elle ne danse pas. Le texte de *Les Noces d'Hérodiade* est d'ailleurs dénué de métaphores chorégraphiques³. Certes, il est fait allusion à la tête de Jean en tant que « lustre » solaire « éclairant le ballet »⁴ de l'apparition d'Hérodiade, mais il reste que le chef du saint est présenté sous la forme de l'absence, ou plus exactement, du « défaut »⁵.

Avec ce fragment du *Déchet*, S. Mallarmé confirme l'absence de présentation métaphorique, pour nommer à deux reprises l'art de Terpsichore, qui touche à son dessein auctorial. L'énonciation de ces vers, par rapport à l'abondante rhétorique suggestive relative à l'« exotique fantôme »⁶ de Loïe Fuller⁷,

1- Edwin Denby (1903-1983) fut un poète proche du mouvement de la New York School of Poetry, un nouvelliste et un critique de danse américain. Il étudia la gymnastique et la danse moderne à l'École de Hellerau-Laxenburg, après avoir passé son enfance à Shanghai où son père était diplomate. Après son diplôme obtenu à Vienne, E. Denby fit brièvement carrière dans l'Europe de l'entre-deux guerres « as a Grotesktanzer, not, strictly speaking, a modern dancer but something closer to a comic performer or an acrobat », « comme Grotesktanzer, non pas, à proprement parler, un danseur moderne mais quelque chose de plus proche d'un interprète comique ou d'un acrobate » (Mary Maxwell, « Edwin Denby's New York School », *Yale Review*, 95, N°4, octobre 2007, p.65-96). Installé à New York à partir de 1935, il commença son activité de journaliste de danse en 1936 pour la revue *Modern Music*, puis à partir de 1943 au *New York Herald Tribune*. Il est l'auteur de plusieurs ouvrages sur la danse : *Looking at the Dance* (Pellegrini & Cudahy, 1949) ; *Dancers, Buildings, and People in the Streets* (Horizon Press, 1965) ; *Dance Writings and Poetry* (Knopf, 1986). Il a notamment composé les recueils *In Public, In Private* (The Press of James A. Decker, 1948), *The Complete Poems* (Random House, 1986). Il travailla pour le théâtre et l'opéra, notamment avec Orson Welles et John Houseman pour le Federal Theater Project.

2- Stéphane Mallarmé, *Déchet d'Hérodiade*, *op.cit.*, p.1079. L'auteur allait revenir à la danse avec des textes tels que « Crayonné au théâtre » ou « Ballets » tiré de *Divagations*, Paris, Fasquelle, 1897, p.153-163 et p.171-178.

3- Voir Okagane Atsuko, « Noces, notion, sacrifices dans *Les Noces d'Hérodiade* », *Revue d'histoire littéraire de la France*, janvier 2009, vol. 109), p.121-131, < <https://www.cairn.info/revue-d-histoirelitteraire-de-la-france-2009-1-page-121.htm>>, en ligne, consulté le 14 avril 2019.

4- Stéphane Mallarmé, *Déchet d'Hérodiade*, *op.cit.*, p.1079.

5- *Ibid*, p.1079.

6- Stéphane Mallarmé, « Considérations sur l'art du ballet et la Loïe Fuller » (13 mai 1893), paru dans *The National Observer*, repris dans *Divagations* (1897), *Œuvres complètes*, *op.cit.*, p.313.

7- Voir en particularité « Les Fonds dans le Ballet », *Divagations*, *op.cit.*, p.179-182.

ou aux passages de *Les Noces d'Hérodiade* reposant sur une esthétique du dévoilement¹, est nue, littérale. La danse de Salomé-Hérodiade n'est pas décrite ou suggérée, mais le fragment atteste qu'elle est un horizon indépassable du projet littéraire. Le poème, où il s'agit de rejoindre « la danse »², n'est pas nommé, mais est montré grâce au déictique spatial « ici », qui pointerait vers un espace vide, s'il ne faisait pas signe vers le vers même où S. Mallarmé énonce son projet. Le déictique « ici », cerné par deux tirets cadratins, plutôt qu'il signifie, désigne l'emplacement matériel des lettres à la surface de la page. Il troue le passage d'un vide sémantique, dérobant la présence textuelle de la poésie comme de la danse. Néanmoins, une performativité littéraire est à l'œuvre, puisque la danse ne peut exister, en l'absence de toute description, que dans l'événementialité de la lecture, à partir de l'adverbe « ici » fonctionnant comme un signal fléché de la projection imaginaire du lecteur. Le nom d'Hérodiade déployait pour son auteur, dès la forme sonore et graphique du mot, l'image d'une grenade³. Avec une grande économie d'expression, la dénomination et la désignation suffisent dans le passage à convoquer la danse pour le lecteur. Reprenant la tradition mallarméenne, tout un pan de la poésie moderne aiguisera ces deux procédés, en particulier l'objectivisme américain, pour privilégier, plutôt qu'une représentation, une présentation de la danse.

L'art chorégraphique, à travers le passage cité, est transféré au poème à travers une énonciation littérale. Devenant phénomène textuel, il change de médium et s'hybride, altérant sa fonction, voire sa nature. Une seconde entrée dans notre thèse est donc celle de la nature et des modalités du transfert de la danse au texte, ainsi qu'une certaine méfiance vis-à-vis de la métaphore dans l'écriture poétique (post)moderne.

* * *

L'écriture de la danse : entre représentation mimétique et autonomisation sémiotique

Alain Montandon observe, au début de l'introduction de l'ouvrage collectif *Écrire la danse* :

La trace écrite n'est que la stèle ou l'épithaphe d'un corps vivant ; elle ne produit que du mécanique, quelque chose de mort incapable de restituer la vie circonstancielle du corps dansant.⁴

Si écrire la danse signifie composer, par un processus littéraire, un texte pouvant faire office de notation chorégraphique, l'activité, pour A. Montandon, « relève tout d'abord de la mimétique, de l'ekphrasis, de

1- Voir à ce propos l'analyse de Atsuko Ogane, « Noces, notion, sacrifices dans *Les noces d'Hérodiade* », *op.cit.*

2- Rappelons que pour S. Mallarmé, « le Ballet » constitue « la forme théâtrale de poésie par excellence ». « Considérations sur l'art du ballet et la Loïe Fuller », *op.cit.*, p.313.

3- « La plus belle page de mon œuvre sera celle qui ne contiendra que ce nom divin Hérodiade. Le peu d'inspiration que j'ai eu, je le dois à ce nom, et je crois que si mon héroïne s'était appelée Salomé, j'eusse inventé ce mot sombre, et rouge comme une grenade ouverte, Hérodiade » Lettre à Eugène Lefébure du 18 février 1865, *Œuvres complètes de Mallarmé*, t. I, édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, Gallimard, 1998, p.669.

4- Alain Montandon, « Introduction », in Alain Montandon (dir.), *Écrire la danse*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 1999, p.7.

la description »¹. Dans cette perspective, le produit de l'écriture demeure second par rapport à une danse qui lui pré-existe et intervient comme le point de mire à retrouver par la représentation. Cette composante mémorielle de l'écriture, dévoilée « comme réminiscence ou volonté commémorative, acte de mémoire »², d'où se dégage une certaine nostalgie vis-à-vis d'un spectacle qui a eu lieu, est activée quand l'auteur retranscrit une pièce chorégraphique qu'il a vue ou à laquelle il a participé sur la scène. L'objectif sera du même coup pour lui d'exprimer fidèlement, par les ressources stylistiques et rhétoriques du verbe, l'intégrité du spectacle originel, sa force et sa vie, sans l'amoindrir par le changement de médium. Dans tous les cas, la danse est prise au sein d'une totalité spectaculaire, qui implique la musique, les arts visuels à travers les costumes, les décors, ou encore la parole.

D'un autre côté, il existe une logique non mimétique de l'apparition textuelle de la danse, qui relève de la présentation plutôt que de la représentation. Littérairement, sous l'influence de la modernité, la danse s'autonomise comme objet de langage. Au XX^e siècle, cette dimension prend acte de la crise de la mimésis et de la conscience aiguë de l'écart entre les systèmes sémiotiques de l'art chorégraphique et de la littérature. Du fait que l'hétérogénéité entre les médiums est reconnue, écrire la danse revient à l'adapter aux ressources du langage verbal. En outre, ce pôle met davantage l'accès sur le filtre de la perception du spectateur, à travers lequel la danse se tamise, ainsi que sur celui de l'expression poétique. Dans les ekphraseis chorégraphiques, l'émotion ressentie et le plaisir du spectateur sont convoyés avec la description de la pièce. Le texte nous donne accès à une danse diversement médiatisée.

L'intérêt pour la danse peut trouver à s'exprimer dans une plus ou moins grande extériorité, une plus ou moins grande connaissance de cet art, parfois mise sur le compte – à tort ou à raison – d'un manque de compétences techniques, voire d'une posture de parfait étranger. Généralement, l'écrivain est celui qui ne danse pas, ou plutôt qui re-chorégraphie les corps et les mots, à travers le processus de composition poétique. Cette défaillance est même parfois revendiquée comme un atout, qui donne, du dehors, à l'auteur, le recul nécessaire à une analyse chorégraphique, tout en lui permettant de promouvoir l'autonomie de l'écriture. Dans le même temps, se fait sentir un certain regret que l'écriture ne puisse rejoindre la danse, qui la déborde, comme un horizon et un modèle pour la poésie.

Mouvement dansant et mouvement dansé du texte poétique, figure et ekphrasis

Dans son article « Sur les aspects linguistiques de la traduction »³, R. Jakobson distingue la « traduction intralinguale » ou « *reformulation* », qui consiste en l'« interprétation de signes verbaux par le truchement d'autres signes du même langage », la « traduction interlinguale » ou la « *traduction proprement dite* », qui « est une interprétation de signes verbaux par le truchement d'un autre langage », enfin, la « traduction intersémiotique », ou « *transmutation* », qui est l'« interprétation de signes verbaux par le truchement de

1- *Ibid*, p.7.

2- *Ibid*, p.8.

3- Roman Jakobson, « Aspects linguistiques de la traduction », *Essais de linguistique générale*, vol. 1, Paris, Éditions de Minuit, 1963, p.78-86.

signes de systèmes sémiotiques non verbaux ». Le transfert intersémiotique désigne ainsi la migration d'un système sémiotique, verbal ou non verbal, vers un autre. Nous intéressent pour notre travail le passage de la danse au langage poétique, et celui qui, du langage poétique vers la mise en danse, donne lieu à une textualité chorégraphique. Nous ferons nôtre sur ce point la distinction de Sémir Badir, qui différencie l'intersémiotique de la polysémiotique :

L'intersémioticit  demande à être distingu e de la polys mioticit . L'une et l'autre nécessitent la prise en compte de plusieurs systèmes sémiotiques à la fois. Mais cette prise en compte peut se présenter de deux façons : soit dans une performance singulière, dont l'unité serait détruite si l'on devait amputer son analyse d'un de ces systèmes (le cas du film, dont l'unité son image est inhérente à sa performance) ; soit dans une série de performances dont l'analyse dégage l'unité formelle¹

L'inters mioticit ² relève de formes indépendantes, dont l'analyse révèle qu'elles possèdent une similitude thématique ou formelle : par exemple, une même propension à l'abstraction dans la poésie de D. Fourcade et les pièces de M. Cunningham. La polys mioticit  concerne, quant à elle, l'hybridité d'une forme indépendante (par exemple, le texte fourcadien intégrant des références à la peinture, à la danse, à la musique).

Avec S. Mallarmé, pierre de touche de la modernité poético-chorégraphique, le texte se spatialise, devenant un champ de tensions dynamique entre les mots et le blanc typographique. Le poème appar it pour ainsi dire visuellement mis en mouvement sur la page, l'espacement changeant le rythme de la lecture :

L'avantage, si j'ai droit à le dire, de cette distance copi e qui mentalement sépare des groupes de mots ou les mots entre eux, semble d'accélérer tantôt et de ralentir le mouvement, le scandant, l'intimant même selon une vision simultanée de la Page [...]³

 crit S. Mallarmé dans *Un coup de d s jamais n'abolira la hasard* (1897). Par analogie avec le ballet, la modulation de l'espace typographique fait de la page une scène pour les mots-danseurs.

Au XX^e et au XXI^e siècles, héritière des préceptes mallarm ens, la poésie emprunte une partie de ses ressources à l'art chorégraphique, et même, se modèle sur ce dernier. Il convient dès lors de distinguer *mouvement dansé* et *mouvement dansant*, deux aspects qui interviendront au cours de notre analyse. Le *mouvement dansé* correspond pour nous au mouvement qu'accomplit le danseur, et au niveau du texte, à la danse élue comme thématique explicite du poème. Quant à ce que nous appelons *mouvement dansant*, au cœur de notre thèse, il s'agit par là de désigner la qualité chorégraphique du texte au niveau de sa structure sémiotique, de la « signifi nce » ou « signification produite par le signifiant »⁴. Tandis que le *mouvement dansé* est indissociable de la figure humaine qui prend en charge son exécution, le *mouvement dansant* renvoie en fin de compte à tout ce qui, dans la forme du texte, compose en puissance une danse,

1- S mir Badir, « Les intersémiotiques », *estudos semióticos*, juillet 2013, vol. 9, n 1, p.1-12, p.3.

2- « Par exemple, il est permis d'étudier les formes intersémiotiques communes à un portrait photographique et à une description textuelle, sans avoir à reconnaître dans l'une ou l'autre de ces performances une performance polysémiotique. » *Ibid*, p.3.

3- Stéphane Mallarmé, Préface de *Un Coup de d s jamais n'abolira le hasard*, Paris, Cosmopolis, tome VI, numéro 17, 1^{er} mai 1897, p.417-427.

4- Henri Meschonnic, *Le Signe et le poème*, Paris, Gallimard, 1975, p.512.

prélude éventuel à une adaptation du texte en chorégraphie : la spatialisation de la page, mais aussi, la dimension sonore du poème, toutes deux envisagées sur les versants cinétiques et kinesthésiques. Ce faisant, le *mouvement dansant* doit être distingué d'une autre métaphore, celle de *musicalité littéraire*.

Le couple *mouvement dansé* / *mouvement dansant* est partiellement inspiré de G. Genette, qui envisage l'existence de

[q]uelque chose comme une spatialité active et non passive, signifiante et non signifié, propre à la littérature, spécifique à la littérature, une spatialité représentative et non représentée.¹

On peut se demander, dans le cadre de notre sujet, si la présence du *mouvement dansé* conditionne forcément celle du *mouvement dansant* du texte poétique, et même si ce dernier peut intervenir seul. Autrement dit, comment la présence thématique de la danse façonne-t-elle les structures sémiotiques du langage poétique, et en exacerbe-t-elle la poéticité ? En outre, si *mouvement dansé* et *mouvement dansant* ne fonctionnent pas l'un sans l'autre dans notre travail, nous questionnerons la possibilité d'élargir l'étude de la dimension dansante du poème, au cas où toute mention explicite de cet art est absente. Par le syntagme d'*écriture chorégraphique*, nous entendons synthétiser *mouvement dansé* et *mouvement dansant* en référant à une écriture poétique dont le modèle poétique est la danse moderne, et qui en emprunte les ressources de composition (improvisation et recours à l'aléatoire, traitement de l'espace et du temps...).

Au sein de l'examen de ce transfert intersémiotique, nous utiliserons comme outils les notions de *figure* et d'*ekphrasis*. Il y a en effet à prendre en compte le mode d'apparition textuel de la danse. L'*ekphrasis*

est avec la *dénomination* (le nom propre ou commun qui met une étiquette sur les choses) et la *désignation* (le geste de l'index, les déictiques) l'un des principaux moyens sémiotiques dont dispose l'homme pour dire le réel et le maîtriser (ou pour l'enseigner)²

L'*ekphrasis* se rapporte à un genre codifié de la rhétorique antique, dont le plus célèbre exemple est la description du bouclier d'Achille au chant XVIII de l'*Iliade*³. Umberto Eco distingue, aux carrefours du lisible et du visible, deux phénomènes descriptifs procédant d'une mise en abyme de l'œuvre d'art : « [l']hypotypose [qui] est l'effet rhétorique par lequel des mots rendent évidents des phénomènes visuels »⁴, tandis qu'« avec l'*ekphrasis* on traduit un texte visuel en texte écrit »⁵, le premier terme n'apparaissant qu'au XVI^e siècle⁶. Pour Monique Moser-Verrey, « [l']a figure qui semble le mieux convenir au type de représentation appelé par la mise en texte de la gestualité est [...] l'*ekphrasis* »⁷, la

1- Gérard Genette, « La Littérature et l'espace », *Figures II*, Paris, Le Seuil, 1976, p.44.

2- Philippe Hamon, *La Description littéraire*, Paris, Macula Littérature, 1991, p.6.

3- Homère, *Iliade*, chant 18, v.478-617.

4- Umberto Eco, *Dire presque la même chose*, traduit de l'italien par Myriam Bouzaher, Paris, Grasset, 2007, p.230. (*Dire quasi la stessa cosa*, Milano, Bompiani, 2003.)

5- *Ibid*, p.245.

6- Voir Jacqueline Testanière, « L'*ekphrasis* dans l'œuvre narrative d'Umberto Eco », *Cahiers d'études romanes*, 24 2011, mis en ligne le 15 janvier 2013, <<http://journals.openedition.org/etudesromanes/1056>>, en ligne, consulté le 18 avril 2019.

7- Monique Moser-Verrey, « Chorégraphies narrées ou la question de l'*ekphrasis* », Claude Duchet et Stéphane Vachon (éd.), *La Recherche littéraire : objets et méthodes*, Montréal, XYZ, 1993, p.240-253, p.242.

chercheuse ajoutant, d'après le partage de G. Lessing entre le statut spatial des arts plastiques et celui, temporel, de la poésie, que « le geste trouve sa place des deux côtés de cette limite, puisqu'il est et image et action. »¹. En évoquant de jeunes danseurs évoluant sur la musique des flûtes et des cithares sous les regards émerveillés, la fin de la description du bouclier d'Achille exemplifie d'ailleurs chez Homère la façon dont l'ekphrasis est intrinsèquement liée au geste.

La danse ne s'apparente véritablement à une figure qu'à partir du moment où le motif devient pour l'écrivain l'emblème d'une poétique. Ainsi, toutes les allusions textuelles à la danse ne sont pas des figures. Si R. Barthes exprime dans *Le Grain de la voix* la « vénusté » de la danse, attrait fait de lumière :

Je viens de voir le ballet de Merce Cunningham et de John Cage. J'ai trouvé que c'était un spectacle tendre et délicat ; mais, au-delà du ballet lui-même, j'ai été de nouveau subjugué par la sensualité en quelque sorte impériale du spectacle d'opéra : elle rayonne de toute part, de la musique, des parfums de la salle et de ce que j'appellerai la *vénusté* des danseurs, la présence emphatique des corps dans un espace immense et prodigieusement éclairé²

Dans les *Fragments d'un discours amoureux*³, il note le caractère chorégraphique de la « figure » textuelle, notion que nous lui emprunterons.

Nous restreindrons l'emploi du terme d'*ekphrasis* à une danse théâtrale, réellement vue sur scène par l'écrivain, et qui structure de manière cohérente un texte donné. L'unité de ton et la longueur sont à cet égard des critères déterminants. Nous verrons que l'ekphrasis implique une description au second ou au premier degré, selon que la danse est médiatisée ou non par la peinture. Dans le premier cas, le poème cherche à mettre en mouvement par le langage les structures visuelles de la peinture, retrouvant l'énergie originelle de la danse.

L'analyse de la présence textuelle de la danse permet dès lors d'établir une évolution dans notre corpus d'une logique de la représentation, encore fortement marquée par le mimétisme, avec V. Parnakh, à celle de la présentation, avec W. C. Williams et D. Fourcade.

L'immanence du traitement poétique de la danse au XX^e siècle

L'objet de l'attention, pour les poètes du XX^e siècle, est davantage la danse que la danseuse, comme c'était le cas à la Belle-Époque. Les auteurs du corpus semblent s'être débarrassés de la fascination de leurs prédécesseurs symbolistes et décadents pour l'attrait inhumain qu'elle suscitait. Avec S. Mallarmé, la danseuse était rapportée aux cieux éthérés de l'Idée, encore auréolée des nimbes de la métaphore

1- *Ibid*, p.243.

2- Roland Barthes, « Les fantômes de l'Opéra », *Le Grain de la voix : Entretiens 1962-1980*, interview à Hector Bianciotti pour *Le Nouvel Observateur*, 17décembre 1973, Paris, Seuil, 1981, p.202.

3- Roland Barthes, « Comment est fait ce livre », *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977, p.7-8.

(« l'être dansant, jamais qu'emblème point quelqu'un »¹) malgré l'intervention d'une certaine littéralité², tandis que, sous la plume de Jean Lorrain ou de Félicien Champsaur, créature dégradée et animale, elle était engluée à la matérialité de la chair, l'observateur masculin prenant soin de la mettre en pièces par un regard réifiant. Dans les deux cas, la danseuse était maintenue à distance et niée. Au XX^e siècle, elle continue à exercer un vif attrait sur les poètes, qui éprouvent le besoin de l'observer. Cependant, ceux-ci ne sont ni au-delà ni en-deçà, mais de plain-pied avec elle. La danseuse reçoit le droit d'être considérée comme un sujet, non seulement de sa danse, mais aussi de sa vie. La lorgnette devient un accessoire superfétatoire ; les auteurs-spectateurs l'observent directement, dans une relative égalité avec elle, comme avec le reste des membres du public. Comme le dit Michel Guérin, « La danse est métaphysique, non parce qu'elle serait antichambre d'un "au-delà", mais, à l'inverse, parce qu'elle est ultra-physique »³ Contre une transcendance d'idéalité ou de matérialité, une immanence du traitement poétique de la danse se met en place au XX^e siècle.

Accédant sans entraves au corps de la danseuse, les poètes pénètrent du même coup une danse indissociable de l'interprète. Prenant conscience, après P. Valéry, qu'elle est le médium de son art, ils sont prêts à lui reconnaître une dimension aussi humaine que virtuose. Du même coup, une écriture littérale se fait jour, qui nomme directement l'anatomie, avec une transparence – ou plutôt, une illusion de transparence – entre la silhouette en mouvement et le mot. La métaphore est souvent supplantée par la métonymie, qui, si elle demeure sexualisée, n'est peut-être plus aussi réifiante qu'auparavant.

Si l'artiste continue à être considérée pour ses charmes et sa féminité, c'est davantage le fait d'une esthétique sportive. La danse connaît une extension maximale du côté des mouvements quotidiens, marche, course, nage, saut. Sous l'effet des connaissances médicales, les poèmes se doublent d'allusions à la santé. Pour des auteurs-médecins comme W. C. Williams ou Louis-Ferdinand Céline, la danse connote autant une féminité gracieuse que la vitalité de l'organisme. L'attention se fixe sur les muscles et les articulations, et non plus sur la peau recouverte du tutu ou les viscères, selon une dialectique surface / profondeur qui marquait fortement la littérature de la première modernité. La perspective verticale de dévoilement est remplacée par un axe horizontal de fonctionnement. La morphologie de l'interprète déploie un agencement organique de mouvements et de postures. Comme tel, l'art chorégraphique fabrique des formes changeantes, rejoignant le faire du poète, redéfini comme essentiellement cinétique. La syntaxe poétique rejoint celle de la prose, cherchant à retracer le déroulement chronologique des mouvements, leur rapport syntagmatique, la façon dont ils prennent

1- Stéphane Mallarmé, « Ballets », *op.cit.*, p.173. Voir aussi dans la même page le célèbre passage : « À savoir que la danseuse n'est pas une femme qui danse, pour ces motifs juxtaposés qu'elle n'est pas une femme, mais une métaphore résumant un des aspects élémentaires de notre forme, glaive, coupe, fleur, etc, et qu'elle ne danse pas, suggérant, par le prodige de raccourcis ou d'élan, avec une écriture corporelle ce qu'il faudrait des paragraphes en prose dialoguée autant que descriptive, pour exprimer, dans la rédaction : poème délogé de tout appareil du scribe. »

2- Voir plus haut notre analyse du « déplacement de la danse » mallarméen.

3- Michel Guérin, « Le geste de penser », *Appareil*, 8 2011, mis en ligne le 04 novembre 2011, <<http://journals.openedition.org/appareil/1338>>, en ligne, consulté le 13 avril 2019.

forme avant leur réalisation effective. Comme telle, la danse modèle le faire du poète, au niveau technique (poïétique). Globalement, la présence de la danse contribue à dynamiser l'univers sémiotique, et s'inscrit dans un univers textuel dont les unités entrent, à de multiples niveaux, en relation par la signifiante¹. Avec l'écriture contemporaine, la dimension somatique – au sens de ce qui concerne le corps – travaille davantage encore le poème, le corps n'étant plus appréhendé comme une parcellisation d'organes, mais comme une totalité, à la fois sujet et objet, perçu et percevant. De surcroît, tout au long de la modernité, les stéréotypes de genre vacillent. Autre du poète, la danseuse porte en elle la part de féminité qu'il abrite et qu'il doit laisser éclore comme créateur, dans le contexte d'une modernité cristallisant une posture de vulnérabilité. Il n'est pas rare, dès lors, que le poète, présenté sous les traits du danseur, soit féminisé, par le biais d'une scénographie symbolique.

Mais pour certains, une tendance inverse intervient : privilégier dans l'écriture, plutôt que le corps, – ou à côté de celui-ci –, les mécanismes d'abstraction. Prenant pour modèle la danse moderne, ils revendiquent un moderne poétique. Une forme d'écriture chorégraphique sans sujet apparaît, où le corps du danseur comme celui de l'auteur est blanchi, neutralisé, au service du mouvement du seul texte ; l'héritage mallarméen demeure encore très vif. En effet, avec S. Mallarmé puis M. Cunningham, la modernité littéraire avait d'abord nourri de son inventivité l'abstraction chorégraphique, avant que la poésie, en retour, dans la seconde moitié du XX^e siècle, ne réfléchisse sur ses propres mécanismes et n'élise dans le moderne chorégraphique le paradigme de son projet poïétique.

* * *

Danse et poésie n'ont cessé d'interagir au XX^e siècle. Que le texte poétique soit le pré-texte d'une adaptation dansée, qu'il serve de commentaire à la création chorégraphique, ou qu'il soit l'aboutissement d'un travail collaboratif de l'écrivain avec des danseurs, les points de passage entre les deux médiums sont nombreux. Nous commencerons par évoquer les notions critiques pivotales pour notre sujet, avant de dresser l'état de l'art proprement dit, en nous penchant sur les principaux ouvrages, colloques et articles, puis sur les thèses de doctorat qui traitent du face à face entre danse et littérature.

L' « écriture chorégraphique » (L. Louppe)

La question des rapports sémiotiques entre la danse et l'écriture a été soulevée il y a vingt ans, dans un article fondateur de la chercheuse en danse Laurence Louppe², « Écriture littéraire, écriture

1- D'après Michael Riffaterre, « du point de vue du sens [niveau mimétique], le texte est une succession d'unités d'information ; du point de vue de la signifiante [niveau sémiotique], le texte est un tout sémantique unifié ». La signifiante, relative à la production du sens, est un processus sémiotique, « une praxis de la transformation par le lecteur. » visant à embrasser la cohérence et l'unité formelle et sémantique du texte. Michael Riffaterre, *Sémiotique de la poésie*, Paris, Seuil, 1983.

2- Née en 1938 et décédée en 2012, Laurence Louppe fut critique et historienne de la danse, ainsi qu'enseignante en études en danse à l'Université du Québec à Montréal, à P.A.R.T.S. de Bruxelles, au département danse de l'Université Paris VIII. Une partie de ses travaux concernent les liens entre textualité et danse, parmi lesquels on peut citer le catalogue de l'exposition *Danses tracées : dessins et notation des chorégraphes*, Paris, Presses du réel, 1991 ; *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, éditions Contredanse, Bruxelles, 1997 ; *Poétique de la danse contemporaine, la suite*, Bruxelles, éditions Contredanse, 2007.

chorégraphique au XX^e siècle : une double révolution »¹, publié dans la revue *Littérature*. Pour nous, la lecture de cet essai fut essentielle. Il est le premier, à notre connaissance, à puiser massivement dans les domaines de la poétique et de la sémiologie du texte, des outils d'analyse structuraux de la danse moderne et contemporaine.

L. Louppe commence par noter les similitudes en matière de modernité littéraire et chorégraphique à la fin du XIX^e siècle, en récusant l'idée d'un « échange ou d'un rapport pratique entre elles »². « Au contraire, la danse moderne a banni l'argument »³ qui l'assujettissait, au temps du ballet classique, à l'extériorité du texte depuis Noverre. La danse resta longtemps prisonnière d'une vocation d'illustration scénique de l'écrit, dont elle mit plusieurs siècles à se libérer. La continuité entre la tradition classique et la modernité était figurée par le silence de la danse, « devenue [de] convention du genre [...] une valeur ontologique, un processus symbolique »⁴. Depuis R. Laban, la « poétique du geste »⁵ survenait donc sur fond du silence des danseurs et du caractère de suggestion de leurs mouvements.

L'« écriture chorégraphique » est entendue comme un « processus compositionnel »⁶ où le danseur, plutôt que le chorégraphe, pour la modernité, joue un rôle central

Un véritable processus compositionnel en danse ne peut s'instaurer en effet que n'aient été identifiés les facteurs poétiques du geste humain, et surtout envisagée la pluralité de leur traitement, et de leur relation au monde⁷

Et L. Louppe de rappeler le « langage de la danse » de M. Wigman, où le corps déploie une poétique du geste⁸. Notons que les termes de « grammaire », de « poétique » sont ici employés par extension du paradigme linguistique au domaine chorégraphique, sans être véritablement explicités⁹.

L'approche de L. Louppe occupe en outre un juste milieu entre sémiotique et phénoménologie. Cependant, elle s'intéresse moins à la syntaxe qu'à la sémantique du mouvement dansé, s'opposant à une réduction de la notion d'« écriture chorégraphique » à la première :

Le pré-requis d'une vision chorégraphique singulière porte en effet, à partir de la naissance de la danse moderne, autant sur le choix d'un matériau que sur sa distribution. Sur les textures d'un imaginaire corporel tout autant que sur leur articulation syntaxique. Toutefois c'est sur ce dernier aspect que fonctionne essentiellement (à tort peut-être) la notion de composition et le discours qui en rend compte¹⁰

1- Laurence Louppe, « Écriture littéraire, écriture chorégraphique au XX^e siècle : une double révolution », *Littérature*, N° 112, « La littérature et la danse », décembre 1998, p. 88-99.

2- *Ibid*, p.88.

3- *Ibid*, p.88.

4- *Ibid*, p.88.

5- *Ibid*, p.88.

6- *Ibid*, p.89.

7- *Ibid*, p.89.

8- « Cette scène moderne où s'élaborent de nouvelles grammaires consiste essentiellement en la quête d'un langage en soi que le corps travaille à l'intérieur du mouvement même, et dont il redécouvre les ressorts ("Die Sprache des Tanzes", le "langage de la danse" selon la formule de Mary Wigman). » *Ibid*, p.89.

9- Cela sera l'objet de sa *Poétique de la danse contemporaine*, *op.cit.* Déjà, néanmoins, la « poétique » est associée chez la chercheuse à la qualité du geste dansé et à son potentiel d'évocation émotionnel, sensoriel et moteur, pour le danseur et, secondairement, pour le spectateur.

10- Laurence Louppe, « Écriture littéraire, écriture chorégraphique au XX^e siècle : une double révolution », *op.cit.*, p.89.

La chercheuse rappelle que, dans le sillage des analyses menées par Julia Kristeva sur la poésie mallarméenne¹, l'« écriture chorégraphique » a connu une « révolution » semblable à celle du « langage poétique » : « à partir du moment où, le référent verbal rejeté, elle a trouvé et pensé dans le corps lui-même la trame de son propre langage »². C'est ce que J. Kristeva nomme en poésie le « géo-texte », tenu pour « retour aux sources organiques et pulsionnelles de la langue »³. Pareillement, en danse, la modernité configure un retour au corps. Sans s'étendre sur les jalons historiques de ce tournant du moderne, L. Louppe se concentre sur des enjeux structurellement communs aux deux arts, en commençant par l'analyse de l'expression d'« écriture chorégraphique ». Cette dernière englobe deux acceptions principales qui parfois se chevauchent, au prix de confusions conceptuelles : 1) l'écriture au sens de composition, pouvant s'appliquer à différents arts comme la musique, la danse ou le cinéma ; 2) l'écriture au sens de notation de cette composition. Ce « fait de langue [...] n'a rien de neutre et [...] mérite qu'on s'y arrête. »⁴ car, contrairement au produit de la notation dans le domaine du cinéma – le script –, la partition chorégraphique ne possède pas un statut clair et reconnu⁵ et reste, selon Nelson Goodman⁶, extérieure à la création dansée. L'emploi de l'expression « écriture chorégraphique » n'est pas neutre puisqu'elle revient à imposer des notions littéraires ou textuelles à la danse, c'est-à-dire, peut-être, à courir le risque de l'annexer par le langage. Tout en nous gardant de ce dernier danger, nous emprunterons une voie sémiotique dans la mesure où

le mot « écriture » semble introduire dans la danse un certain nombre de parti pris esthétiques et plus encore d'opérations liées au rituel de l'inscription : l'art du trait, certes, mais aussi celui de la retouche, la rature, l'effacement, la réorganisation...⁷

Quelque chose comme une esthétique de l'inachèvement, un « palimpseste »⁸ que l'on retrouve chez certains chorégraphes contemporains intéressés, « entre dessin et texte »⁹, à la notation, généralement en amont ou pendant le processus de création. Chaque chorégraphe trouvant les moyens d'organiser les projets ou les traces de la danse avec un système de transcription, un « langage » qui lui est propre¹⁰.

L. Louppe dégage une comparaison avec le structuralisme littéraire (G. Genette, R. Barthes), pour se demander s'il n'existerait pas en danse quelque chose de l'ordre d'une « textualité fondatrice »¹¹, sur le modèle du verbe biblique.

1- Voir Julia Kristeva, *La Révolution du langage poétique (L'Avant-garde à la fin du XIX^e siècle : Lautréamont et Mallarmé)*, Paris, Seuil, 1974, p.169.

2- Laurence Louppe, « Écriture littéraire, écriture chorégraphique au XX^e siècle : une double révolution », *op.cit.*, p.89.

3- *Ibid*, p.89.

4- *Ibid*, p.89.

5- « la partition chorégraphique en tant qu'objet matériel séparé n'a aucune existence permanente [...] [elle] n'est que le support provisoire qui maintient et assure l'identité de l'œuvre (mais non son existence) entre une exécution et une autre. » *Ibid*, p.90. Frédéric Pouillaude développera les analyses de L. Louppe dans ses analyses consacrées à la notation chorégraphique. Voir F. Pouillaude, *Le Désaveuement chorégraphique*, Paris, Vrin, 2009.

6- Voir Nelson Goodman, *Langages de l'art*, Nîmes, éd. J. Chambon, 1990, p.165-166.

7- L. Louppe, *op.cit.*, p.90.

8- *Ibid*, p.91.

9- *Ibid*, p.91.

10- L. Louppe cite l'exemple de Trisha Brown. *Ibid*, p.91.

11- *Ibid*, p.91.

[L]e mot « écriture » se référerait-il à une forme mère, un archétype secret qui serait à l'origine de tout art, une primauté de l'acte littéraire [...] renvoyant à quelque texte exemplaire dont la présence pourrait être éternellement génératrice de tout geste créateur, en quelque discipline que ce soit ?¹

Elle distingue le récit et le texte, montrant qu'après la disparition du « récit », qui menait à l'étude du « contenu narratif », demeure le champ de l'analyse structurale, « le champ organisationnel [...] qui peut manifester encore l'économie du récit [...] quand celui-ci n'est plus »². À ce niveau, la chercheuse indique que la dimension la plus évidente que l'écriture chorégraphique partage avec l'écriture littéraire est sa composante syntagmatique, du fait de « la dimension linéaire du flux, soumise aux lois rythmiques et temporelles de l'enchaînement »³. Si L. Louppe semble maintenir une distance avec ce qu'elle appelle le « dépôt de rouages », ce travail des « syntaxes, [...] organisations, [...] ressorts »⁴, qui sont traditionnellement l'objet d'étude de la poétique du récit, l'un des aspects de notre travail tentera de mettre en place une telle analyse du poème, hybridé par la danse, comme objet polysémiotique.

La relation entre le texte et la danse est un leitmotiv de la modernité : l'idée de remplacer la musique par un texte proféré remonte aux expérimentations des Dadas du Cabaret Voltaire, « dans l'impulsion d'un geste ou d'un dire »⁵ posés, sous l'influence de Friedrich Nietzsche, comme équivalents. La danse partage en effet avec l'écriture et la musique la notion de « phrase », elle-même couplée à celle de « phrasé »⁶, à l'exemple du phrasé proustien, aux connotations à la fois musicales (la sonate de Vinteuil) et pneumatiques, transposant, à même le style, le souffle court de l'écrivain, « touches rapides ou longues fluctuations tenues jusqu'à l'apnée »⁷.

Toutes les phrases prennent leur source et leur impulsion dans une « respiration », fût-elle effective ou transposée à travers un corps métaphorique : sens, rythme, découpage.⁸

On doit relever que la phrase chorégraphique est restée tributaire de la phrase musicale, « elle-même fixée sur des impératifs traditionnels (dont ceux de la danse...) »⁹, jusqu'aux pionniers de la danse moderne. Dès lors, les phrases¹⁰ deviennent « des unités énonciatives auto-produites, constituant des entités non-sécables, lisibles, significatives, sans nécessité d'une référence extérieure à leur propre développement »¹¹. Et L. Louppe de rappeler l'hétérogénéité stylistique et la fortune avec laquelle la phrase se manifeste chez les chorégraphes. De la danse expressionniste allemande, en passant par Doris

1- *Ibid*, p.90.

2- *Ibid*, p.90.

3- *Ibid*, p.91. À noter que pour la critique, le syntagme en danse possède une résonance phénoménologique qui n'a rien d'évident en soi. : « le traitement immédiat des perceptions kinesthésiques, en leur retour sensoriel même, est également ce qui permet à la composition chorégraphique d'élaborer son propre matériau ». *Ibid*, p.91.

4- *Ibid*, p.90.

5- *Ibid*, p.97.

6- Le « phrasé » se réduit, pour L. Louppe, à la « qualité dynamique de sa ponctuation ». *Ibid*, p.92.

7- *Ibid*, p.92.

8- *Ibid*, p.92.

9- *Ibid*, p.92.

10- Comme éléments de syntaxe sont cités des traits du vocabulaire dansé comme : la chute, le poids, les torsions du corps.

11- *Ibid*, p.92.

Humphrey jusqu'à la Judson Church, « le parti pris phrastique » est « érig[é] [...] en constituant pivot de la signature artistique »¹. M. Cunningham remplace l'esthétique continue du phrasé par la fragmentation du *cut*². Sans qu'il y ait de rapport direct d'influence, L. Louppe prend le parti de comparer cet élément à l'esthétique du montage de William Burroughs³ ou au style de Louis-René Des Forêts dans *Ostinato* (1997). Ce rapprochement entre chorégraphie et littérature, fondé sur l'esthétique, et non sur des études d'influence, nous semble crucial pour comprendre les mécanismes de circulation intermédiaire au XX^e siècle.

Au sujet du corps, L. Louppe insiste sur le fait que la danse et l'écriture ont en commun un rythme, adossé à la ressource organique du souffle : « Le régime des souffles n'est-il pas la source rythmique première qui anime ou retient tous les énoncés du corps ? »⁴ Ainsi « [c]orps littéraire ou corps chorégraphique [sont] pris dans la même pulvérisation »⁵ dans l'aventure du moderne : « la dislocation de la langue et le discontinu du mouvement » sont un « long ébranlement qui traverse et la langue et le corps »⁶, sous la forme de la syncope⁷, nous aurons l'occasion d'y revenir autour de V. Parnakh.

Après ce développement sur une « fondamentale communauté d'histoire », déduite à partir du rapport au souffle et à la phrase de la danse et la littérature modernes, notamment à partir de l'exemple de Samuel Beckett, la chercheuse dégage l'intérêt des chorégraphes contemporains comme Georges Appaix pour l'écriture, dans une « extériorité d'autant plus indispensable qu'elle fait [...] résonner un frottement allant jusqu'à la disjonction dans l'usage des deux registres d'expression du sujet »⁸. Néanmoins, il faut nuancer l'idée que l'extension du texte hors de son champ serait propre seulement au chorégraphique :

l'irruption d'un langage, proféré ou écrit, patent ou secret, appartient aux grandes procédures de dérive des signifiants dans tout l'art moderne. L'introduction du texte, sous différentes formes et selon des objectifs très différents dans toutes les disciplines artistiques (jusqu'à s'y substituer) a étendu l'ambiguïté du rapport entre l'« écrit » et l'« art » à l'ensemble du champ créatif : questionnement, brouillage, effritement des spécificités, acte créateur traversé par sa propre dimension discursive, y compris par la présence matérielle du verbal dans l'œuvre⁹

Comme l'auteure de *La Révolution du langage poétique*, L. Louppe entend sonder la linguistique à partir de la phénoménologie¹⁰. Contre la clôture du texte, elle développe, à la suite des analyses d'Hubert

1- *Ibid*, p.93.

2- *Ibid*, p.94.

3- *Ibid*, p.94-95.

4- *Ibid*, p.95.

5- *Ibid*, p.95.

6- *Ibid*, p.96.

7- « Nous assistons ici à une cascade de fractures successives, de percussions qui phrasent ou dé-phrasent les souffles. Et brisent par une suite de syncopes de plus en plus dominantes toute la structuration, fût-elle organique, du champ dynamique, langage ou mouvement » *Ibid*. Voir aussi : « le corps est livré, en des spasmes irrépressibles, à son propre chaos, une convulsion qui mobilise tout l'être » *Ibid*, p.96.

8- *Ibid*, p.96.

9- *Ibid*, p.96.

10- *Ibid*, p.92. Cela est visible par exemple dans la compréhension de L. Louppe de l'énoncé.

Godard, une ouverture à une esthétique de la « présence »¹, et se montre attentive à la sensibilité de l'interprète au moment et au lieu de la danse. Elle affirme ainsi un paradigme *texte-texture* désignant les multiples inflexions gestuelles absentes du texte chorégraphique de départ – est ici appelé texte le projet initial du chorégraphe –, mais intervenant au sein de la création finale. Ces inflexions vont même jusqu'à primer sur les « contenus de configuration gestuelle »² de départ, au point de les réécrire. On passe, dans l'incarnation, d'un premier texte chorégraphique, idéal, à un second texte, dansé, qui défait le premier, le détisse à chaque nouvelle interprétation. Comme le texte littéraire, mais pour des raisons différentes, le texte chorégraphique comprend une « structure essentiellement mobile »³, parce qu'il possède une multitude de possibilités d'incarnation. La prise en compte d'un « éventail de variabilités »⁴ est donc essentielle à la compréhension du « texte » chorégraphique.

En vis-à-vis, les textes de la modernité littéraire intègrent la dimension pulsionnelle de la langue, sa musicalité (J. Kristeva)⁵. Silencieuse ou bavarde, la danse devient modèle d'élection de l'écriture dès lors que

[t]ous deux [les deux arts] réexplorent, réactivent le champ pulsionnel, cette bien nommée « chora » sémiotique qui sous-tend toutes les expressions.⁶

La notion de chora sémiotique est empruntée par L. Louppe à J. Kristeva. Par sa formation de linguiste et surtout de sémiologue, sous l'influence de « Saussure, Benveniste, Greimas, Barthes », cette dernière a pu déplacer son intérêt du langage vers l'œuvre littéraire : il s'agissait d'« interpréter le texte, l'écriture, avec leur sujet en crise et en reconstruction, dans un contexte biographique et historique spécifique »⁷, à une période où, très jeune, elle put

participer à cette ouverture des études du sens, à travers l'objet « langage » des linguistes, vers des « pratiques signifiantes » translinguistiques : la littérature d'abord, mais aussi l'image, avec la peinture, le cinéma, et la musique, le geste, etc.⁸

Sa thèse principale consiste à envisager le sens non comme une entité stable, une structure⁹, mais, selon ses mots, comme un « processus dynamique » :

J'ai envisagé le sens comme un processus dynamique, une signifiance, qui mobilise – avec le langage – d'autres moyens de signification, et, au-delà du structuralisme, j'ai contribué à ouvrir à l'investigation le sujet de

1- *Ibid*, p.92.

2- *Ibid*, p.93.

3- *Ibid*, p.93.

4- *Ibid*, p.93.

5- Julia Kristeva, *La Révolution du langage poétique*, *op.cit.*, p.94. « La distinction sémiotique/symbolique m'a permis d'analyser la polyphonie du langage poétique qui, précisément, adjoind au "message" explicite d'un texte (en poésie ou en prose) toute la polyphonie indécidable de ce qu'on appelle la "musicalité" du style. » Alain Braconnier, « Entretien avec Julia Kristeva », *Le Carnet PSY*, 2006/6 (n° 110), p. 40-47. <<https://www.cairn.info/revue-le-carnet-psy-2006-6-page-40.htm>>, en ligne, consulté le 15 août 2018.

6- L. Louppe, « Écriture littéraire, écriture chorégraphique au XX^e siècle : une double révolution », *op.cit.*, p.93-94.

7- Alain Braconnier, « Entretien avec Julia Kristeva », *op.cit.*

8- Julia Kristeva, citée in *Ibid*.

9- « En contrepoint du structuralisme, qui considère le sens comme une structure, j'ai proposé dès *La Révolution du langage poétique* d'entendre dans le langage à son orée une "signifiance", un processus dynamique de subjectivation/désobjectivation qui se constitue dans l'interaction de deux modalités (ou modes) du sens », à savoir le sémiotique et le symbolique. » Julia Kristeva, citée in *Ibid*.

l'énonciation dans l'histoire : mon travail sur Bakhtine, avec le corps et le discours du carnaval, a été inaugural dans cette perspective.¹

Aussi Julia Kristeva s'est-elle élevée contre une réduction formaliste du langage à la grammaire et s'est-elle tournée vers la psychanalyse, pour inclure dans la théorie du texte les composantes pulsionnelles et corporelles de l'écriture :

Par un détour vers l'ego transcendantal de Husserl, j'ai voulu échapper au cartésianisme de Chomsky, qui tend à enfermer le langage dans la grammaire, et d'introduire dans les études du sens les deux paramètres de la « matière » (hylé) et de l'« autre ». C'est alors que je me suis avancée vers une réhabilitation de la pulsion et du désir dans l'interprétation de l'énonciation poétique.²

Julia Kristeva ayant elle-même formulé une analogie entre le langage et la danse, L. Louppe puise à la source de ses théories un matériau pour ses propres réflexions :

Telle un « corps dansant » (le grec *khoreia* signifiant « danse »), la chora sémiotique est en perpétuel mouvement. Elle dynamise le signe (ainsi que le sujet) en disposant le rejet au cœur de sa structure. Tout comme la danse permet au danseur d'explorer une infinité de mouvements corporels, la chora sémiotique est un potentiel infini de mouvements signifiants réalisables.³

La chora est issue de Platon⁴, et fut commentée par Jacques Derrida avec une orientation héraclitéenne, avant J. Kristeva, désireuse, elle aussi, de la débarrasser de ses connotations platoniciennes. Cette dernière confère une application linguistique à la notion, qu'elle enrichit, « sans localiser la chora dans quelque corps que ce soit », « même celui de la mère »⁵.

Ainsi, le sujet en procès est représenté par la chora sémiotique qui est le lieu d'un perpétuel renouvellement signifiant (l'être et le devenir). De fait, l'on ne pourrait penser que le sujet se constitue d'une coupure (la censure) qui lui rend son aspect clos. La chora sémiotique qui organise le procès du sujet est plutôt le lieu de la répétition de la rupture. Elle est un espace chaotique qui « est et devient préalable à la constitution des premiers corps mesurables »⁶

La chora sémiotique, réalisée par les pulsions, assure le renouvellement interne de la structure et donc la mobilité du sens, en créant de multiples rejets qui surmontent l'opposition entre le signifiant et le signifié⁷. L. Louppe ajoute quant à elle que « "chora" "l'espace" n'est pas loin du "choron", espace pour la danse décrit par Homère (*Iliade*, chant XVIII, 590-591)⁸.

1- Julia Kristeva, citée in *Ibid.*

2- Julia Kristeva, citée in *Ibid.*

3- Johanne Prud'homme et Lyne Légaré, « Le Sujet en procès », Université du Québec à Trois-Rivières, en ligne, consulté le 16 août 2018.

4- Pour Platon, la chora s'apparente à « un réceptacle mobile de mélange, de contradiction et de mouvement, nécessaire au fonctionnement de la nature avant l'intervention téléologique de Dieu et correspondant à la mère [...] » Julia Kristeva, « Le sujet en procès », *Polylogue*, Paris, Seuil, 1977, p.46.

5- *Ibid.*, p.46.

6- Johanne Prud'homme et Lyne Légaré, « Le Sujet en procès », *op.cit.*

7- Julia Kristeva, « Le Sujet en procès », *op.cit.*, p.55.

8- L. Louppe, « Écriture littéraire, écriture chorégraphique au XX^e siècle : une double révolution », *op.cit.*, p.94. Le premier terme signifie « "espace" fini propre à un usage, à une fonction, à une activité », par opposition avec « khenon », le « vide inoccupé » et « topos » « lieu plus restreint qui peut être ponctuel ». Le second terme signifie « danse, groupe de danseurs, chœur » et « aussi, chez Homère, la place de danse ». Le dictionnaire renvoie au vers cité par L. Louppe et aux vers 260-264 du chant 8 dans l'*Odyssée*. P. Chantraine relève également : « Il est difficile de préciser si l'on doit passer de la notion de "groupe de danseurs" à celle d' "emplacement préparé pour la danse", ou inversement. » Le Dictionnaire privilégie la seconde option, car « le sens local est d'une part ancien, et d'autre part confirmé dialectalement ; en outre les plus anciens composés semblent s'appliquer à une notion spatiale [...] » Pierre Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque : histoire des mots*, t.1, Paris, Klincksieck, Définition de « Khora » et de « Khoros », p.1281-1282 et p.1269. Un

Outre J. Kristeva, L. Louppe est aussi influencée par G. Genette et ses concepts de réécriture et d'intertextualité, qu'elle applique à la danse sans les commenter davantage¹, parlant d'une « greffe » ou d'une ventriloquie du texte à l'intérieur d'un autre texte. Nous intéressent tout particulièrement chez cette critique la façon dont elle transplante des concepts d'analyse (post-)structuralistes, du champ littéraire au champ chorégraphique, et dont elle s'empare de la notion de texte pour l'appliquer à la pièce de danse.

Les mots de la danse, les mots du spectateur et du chercheur

Du côté du monde chorégraphique, une réflexion importante a vu le jour ces dernières années sur la relation entre le texte et la danse. L'un des ateliers des doctorants « Pratiques de thèse en danse : outils à l'œuvre »² du Centre National de Danse de Pantin, organisé le 11 février 2016, portait sur « La danse et ses mots. Théories et pratiques pour dire la création chorégraphique »³. Il se centrait sur l'expression langagière par le chercheur de la réception de la danse⁴, et sur l'examen des processus et des dispositifs verbaux dans le domaine chorégraphique. Il n'était pas question, en tant que tel, de transfert du texte à la danse ou de la danse au texte. La rencontre visait plutôt à se pencher conjointement sur « l'analyse et la perception de l'œuvre présentée au public » et sur « les pratiques d'écriture chorégraphique » contemporaines. Au niveau de ces dernières,

[a]u langage verbal est de plus en plus reconnu un rôle propulsif dans le processus créatif d'une écriture chorégraphique, souvent singulière : le chorégraphe affine ses pratiques corporelles comme aussi ses capacités métaphoriques, en construisant sa manière à lui d'organiser les matières chorégraphiques et de transmettre et de dire sa danse.⁵

La problématique centrale de l'atelier était la suivante : « comment la notion d'écriture se déploie-t-elle dans le processus créatif et dans la constitution du dispositif de l'écriture chorégraphique ? »⁶

Néanmoins, une méfiance était émise face à la tentation « problématique » de la réduction de la danse

verbe issu de la racine de « Khora » signifie « faire place, quitter les lieux », d'où, au figuré, « faire mouvement, aller » (*Ibid*, p.1282).

1- Voir par exemple : « Il existe, nous l'avons dit, différents statuts de cette présence du texte : comme témoin, comme analogie, comme référence explicite ou implicite, comme source. Quel qu'en soit l'auteur : écrivain auquel on se réfère, textes signés par les chorégraphes et les danseurs, textes privilégiés pour leur matérialité rythmique ou phonique, leur contenu philosophique, leur force de manifeste ou d'imaginaire. Textes proférés ou silencieux, implicites ou présents. Simple effluve verbal cité dans le titre ou présent intégralement, par lambeaux, par éclats. Comme si le chorégraphe ré-écrivait un autre texte s'effilochant par fragments incluant ses propres franges, ses brisures dans le syntagme même qui se réarticule entre gestes et paroles. Écriture greffée dans une autre écriture. » L. Louppe, « Écriture littéraire, écriture chorégraphique au XX^e siècle : une double révolution », *op.cit.*, p.97.

2- Pratiques de thèse en danse – outils à l'œuvre « fédère les doctorants dispersés dans les diverses universités françaises et européennes, et leur permet d'échanger avec des chercheurs confirmés, invités pour communiquer de nouvelles pistes de travail, et avec des artistes chorégraphiques, de manière à préserver une articulation entre théorie et pratique de la danse. Il s'agit d'un espace qui valorise la spécificité de la recherche en danse, c'est-à-dire l'ancrage dans et sur le corps du chercheur. Ils sont organisés par une équipe bénévole constituée par des doctorants en coopération avec le service Recherche et Répertoires chorégraphiques du Centre national de la danse. » Compte-rendu dirigé par Beatrice Boldrin, Camille Casale, Bruno Ligore, Bianca Maurmayr et Alessandra Sini, équipe de l'Atelier des doctorants – Pratiques de thèse en danse, publié sur le site du CND en septembre 2016, en ligne, consulté le 12 août 2018.

3- *Ibid*.

4- « Questionnant le rapport qu'entretiennent les langages écrits et oraux avec la perception du spectacle vivant, il s'est agi de comprendre l'interprétation et la traduction opérée par le chercheur pour expliciter le processus de création et la réception des œuvres chorégraphiques. » *Ibid*.

5- *Ibid*.

6- *Ibid*.

à la linguistique ou la sémiotique, occasionnant un partage conflictuel « entre catégorisations lexicales savantes et discours internes à l'art lui-même »¹, voire une trahison de l'essence de la danse :

L'équivalence entre danse et écriture peut opérer une fixation et un encodage qui donne une connotation politique et esthétique précise au geste dansé, mais qui ne miroite pas toujours les mots utilisés par les acteurs de la danse (chorégraphes, danseurs, spectateurs).²

En particulier, il s'agissait de se demander si « [l]a critique débouche [...] sur des textes compréhensifs de la danse, qui concilient le mouvement et l'acte d'énonciation du verbe ? », ce qui a aiguillé notre réflexion vers la possibilité que le texte poétique, dans sa logique d'évocation, puisse être plus « compréhensif » de l'expérience de la danse, du point de vue du spectateur ou du danseur, qu'un autre type de texte.

En déplaçant le langage savant d'une prétention d'objectivité et de vérifiabilité normative à la subjectivité et au regard singulier du chercheur [...] on parvient à une horizontalité entre théorie et pratique, voire à un dialogue entre recherche écrite et écriture chorégraphique : ainsi, la théorie [veut] [...] proposer une clé de lecture sur « comment [é]prouver[l'art] », se plaçant dans une dimension qui se veut corrélatrice (et non supérieure) à la pratique.³

De surcroît, l'« encrage disciplinaire, [...] [le] savoir sensori-moteur de la danse, et [...] [l']expérience kinesthésique de l'œuvre »⁴ de la part du chercheur, immergé dans une expérience esthétique de la danse, autant que producteur d'une analyse critique, sont à prendre en compte.

Sur ce sillage naissent les nouveaux langages transversaux de l'essai auto-ethnographique, des conférences et lectures performées, des performances poétiques, ou les recherches-crétions, qui communiquent une nouvelle expérience cognitive : écriture créative, écriture chorégraphique et écriture analytique peuvent alors être combinées.⁵

Une telle recherche désire « dépasser la dichotomie entre théorie et expérience de la danse » et prendre en compte un « aspect corporel et kinesthésique » autre que le discours théorique, potentiellement en prise avec une abstraction coupée de l'empirie, et une objectivité réductrice.

Dépassant une vision [...] transcendentaliste et universaliste qui scinde le corps entre chair particulière et esprit nécessaire, la recherche ancrée dans la pratique immanente au temps historique refuse « l'intellect désincarné » et engage le corps à être corporéité, à la fois sujet et objet de l'acte dansé et de la recherche. Autrement dit, le corps est alors lieu, instrument et réservoir d'une connaissance qui lui appartient, et qui découle de lui⁶

Le contrepoint à la distance critique devient l'inscription du mouvement à même le corps du chercheur, et l'acceptation de la subjectivité dans l'observation et la mise en mots de la danse perçue :

Comme le suggère Guillemette Bolens, c'est en vivant / décrivant le mouvement, et grâce à l'empathie

1- *Ibid.*

2- *Ibid.*

3- *Ibid.*

4- *Ibid.*

5- *Ibid.*

6- *Ibid.* L'expression d'« intellect désincarné » est reprise à Susan Leigh Foster, « Dancing and Theorizing and Theorizing Dancing », in Gabriele Brandstetter, Gabriele Klein (dir.), *Dance [and] Theory, Bielefeld, Transcript*, New York, Columbia University Press, 2013, p.19-32, p.22.

kinesthésique, que le chercheur concilie par le corps vécu et expérimenté ce qu'il voit et perçoit du mouvement dansé avec la fonction d'énonciation et de désignation du langage.¹

Pour Philippe Guisgand, la réception esthétique du spectateur, une fois articulée en discours,

procède de ce qu'on pourrait appeler un « savoir lire » la danse, et s'organise en une trame (c'est-à-dire un réseau structuré de repères, filtrant l'observation), mais qui n'a pas la vocation classificatrice d'une grille.²

En d'autres termes, la métaphore hyphologique fait voir que la perception du spectateur, qui constitue « une trame », ne manque pas de se configurer comme un texte. « Ainsi, la danse porte en elle-même un potentiel épistémologique de lecture, qui se déploie de manière singulière à chaque analyse. »³ C'est la raison pour laquelle « [a]ux modèles verbaux des discours savants se sont infiltrés des mots et de nouvelles "manières de dire" la danse », venues du monde même de ses « pratiques ».

Plusieurs langages se mêlent ainsi dans la recherche en danse, parmi lesquels nous retrouvons le langage quotidien, le langage métaphorique avec son pouvoir condensateur et reconstruteur d'un phénomène, les vocabulaires spécifiques (anatomique et technique) et l'attitude au poétique propre à l'auteur.⁴

Ce n'est donc pas seulement la notion d'« écriture » chorégraphique, cantonnée aux sphères du scriptural et de la composition, qui est interrogée, mais également un certain vocabulaire fédérateur des pratiques de danse, souvent échangé dans l'espace volatil de l'oral, en somme

un lexique chorégraphique, ou un discours en situation « produit pendant le temps du travail dans le studio par le chorégraphe et les interprètes, en résonance aux gestes [et qui] s'identifie comme la spécification d'un métalangage ».⁵

À la suite de la réflexion de L. Louppe sur l'« écriture chorégraphique » et à partir du constat du tissage d'une nouvelle relation, affranchie de la sujétion jadis exercée sur la danse par le texte, il est posé que

la danse contemporaine se confronte aujourd'hui au concept de l'écriture par analogie, comme une instance structurante qui désigne et soutient l'émergence des facteurs poétiques du geste humain, au travers du médium du corps, et qui démarque « le développement conscient des processus de composition en danse ».⁶

L'un des objectifs de notre réflexion sera de nous interroger sur l'expression langagière de l'expérience esthétique de la danse, de la part du spectateur ou du danseur, et de proposer un outil permettant la prise en compte, dans le domaine des études littéraires, de la subjectivité du lecteur, dont l'acte de lecture, non reproductible, peut être tenu pour une performance.

1- Voir Guillemette Bolens, 2000, *La Logique du corps articulaire : les articulations du corps humain dans la littérature occidentale*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, cité in *Ibid.*

2- Philippe Guisgand, « Un travail en cours : Réception esthétique et pratique dévolutive », *Recherches en danse*, 1, 2014, mis en ligne le 01 janvier 2014, consulté le 13 avril 2019, <<https://journals.openedition.org/danse/580>>, en ligne.

3- « Pratiques de thèse en danse : outils à l'œuvre. La danse et ses mots. Théories et pratiques pour dire la création chorégraphique », *op.cit.*

4- *Ibid.*

5- *Ibid.*

6- *Ibid.*

Texte et textualité

L'une des notions à la base de la réflexion engagée pour cette thèse est celle de « textualité », en ce qu'elle permet de comparer des réalisations et des modalités particulières du dialogue de la danse et de la poésie, à partir d'une approche inspirée de la linguistique du texte et de la sémiotique. À cet égard, le grand colloque « Gestualités/Textualités en danse contemporaine » organisé en juillet 2016 à Cerisy sous la direction de Stefano Genetti, Chantal Lapeyre et Frédéric Pouillaude, et auquel nous avons eu la chance d'assister, a marqué une étape déterminante. Premier colloque organisé sur la danse en ce centre éminent du monde intellectuel et académique français – et premier *a fortiori* concernant les rapports entre la littérature et la danse –, il conférait une légitimité à notre travail en cours, en le rapportant à l'actualité des investigations d'une communauté de chercheurs, à l'intersection des mondes universitaires littéraire et chorégraphique, mais aussi entre théorie et pratique artistique¹. La multiplicité des formats incluait :

communications, certes, mais aussi entretiens avec des chorégraphes de première importance et débats avec l'assistance, projections, ateliers et performances [...] table ronde autour de l'édition en danse²

Certaines de nos intuitions théoriques et de nos idées de dispositifs d'expérience ont pu par la suite trouver à se déployer, corroborées par la découverte d'outils de recherche inédits, développés dans les départements d'études chorégraphiques en France ou aux États-Unis. Qui plus est, la proposition suivante, issue de l'atelier « La danse et ses mots », se trouvait entérinée par le colloque de Cerisy :

Autrement dit, la danse ne s'appuie pas sur l'écriture en tant que trace documentaire et graphique créée en amont ou après les étapes de la création [...] ni en tant que narration sous-jacente à la danse ; plutôt, elle construit autour du paradigme de l'écriture les éléments qui, par le corps, en composent les caractères, tels les syntagmes, le flux, la phrase et le phrasé rythmique, la syntaxe, les kinèmes, la lisibilité et les hiatus inhérents au geste, ou bien les textures corporelles.³

Globalement, notre recherche s'est trouvée affirmée par ce colloque « à la croisée des pratiques et des recherches en danse contemporaine comme des études littéraires, théâtrales et de la performance »⁴, qui nous a permis de puiser des instruments d'analyse dans le monde chorégraphique, pour étendre notre compréhension du texte poétique. Les organisateurs du colloque pourraient dire, avec Laurence Louppe, que l'écriture chorégraphique fonctionne « comme un immense palimpseste se traçant et retraçant dans l'expérience des corps en recherche »⁵. En effet,

1- « nous avons tenu à réunir des contributeurs provenant d'horizons culturels différents : universitaires – littéraires et chercheurs en danse, en études théâtrales et de la performance, mais aussi en histoire, en esthétique et en sociologie – ainsi que créateurs, interprètes et professionnels du monde de la danse. » S. Genetti, « Introduction. III- Gestes et textes : du colloque au livre », Stefano Genetti, Chantal Lapeyre, Frédéric Pouillaude (dir.), *Gestualités Textualités en danse contemporaine*, Paris, Hermann, Colloque de Cerisy, 2018, p.9.

2- *Ibid.*, p.9-10.

3- « Pratiques de thèse en danse : outils à l'œuvre. La danse et ses mots. Théories et pratiques pour dire la création chorégraphique », *op.cit.*

4- Texte de cadrage du colloque « Gestualités Textualités en danse contemporaine des années 80 à nos jours », organisé par Stefano Genetti, Chantal Lapeyre-Desmaison, Frédéric Pouillaude, du 22 au 29 juillet 2016, Centre Culturel International de Cerisy, voir <<http://www.cciic-cerisy.asso.fr/dansecontemporaine16.html>>, en ligne, consulté le 11 août 2018.

5- Laurence Louppe, « Écriture littéraire, écriture chorégraphique au XX^e siècle : une double révolution », *op.cit.*, p.91.

[s]i la dérive des signifiants entre différents champs lexicaux caractérise l'art moderne et contemporain, la relation ambiguë de la recherche en danse à l'acte de verbalisation et de désignation reste au cœur de l'intérêt des chercheurs d'aujourd'hui.¹

Contre le « lieu commun habituel », qui voit dans la danse un art de l'ineffable, de la suggestion et du silence, – au risque de dénier parfois l'intelligence de la parole au danseur – ce qu'Alain Badiou nomme, dans le sillage de la pensée de F. Nietzsche, de S. Mallarmé ou de P. Valéry le « pré-verbal » ou l'« infra-verbal »², F. Pouillaude affirme la nécessité de renier cette « image [...] largement fantasmatique et naïve » et de penser la danse à partir du langage et du texte pour mieux marquer sa spécificité. Ainsi reprendrons-nous à notre compte l'affirmation d'« un fait empirique tout simple, mais qui engage spéculativement beaucoup »³ à savoir,

toute pratique de danse est nécessairement travaillée par du textuel, du langage et de la trace, et [...] c'est précisément ce travail interne qui, par contraste, laisse apparaître l'irréductibilité du geste dansé, qui n'est ni texte, ni langage, ni trace.⁴

Les problématiques soulevées par le colloque de Cerisy l'avaient déjà été par des manifestations antérieures, comme le colloque de Vérone de décembre 2008⁵, ainsi en va-t-il des suivantes :

Pourquoi ces rencontres du texte et du geste ont-elles lieu ? Peut-on penser qu'elles sont en quelque manière *nécessaires* ? Quels rapports entretiennent aujourd'hui corps et voix, gestes et mots, danse et parole, chorégraphie et écriture ?⁶

Néanmoins, l'objectif du colloque de Vérone était autre puisqu'il s'assignait pour but de cerner les « interactions du littéraire et du chorégraphique considérées dans leurs réalisations scéniques »⁷, dans un ouvrage visant à étudier une « littérature en danse » aux bornes chronologiques ouvertes, mais restreint au seul domaine littéraire français⁸. Les différentes transformations auquel donne lieu le « passage » intersémiotique ou intertextuel⁹ de la danse à l'œuvre littéraire, et de l'œuvre à la danse, étaient interrogées, avec une focale placée sur la notion de « texte ».

Il s'agit d'interroger les dynamiques et les enjeux du passage d'un code à l'autre, des mots écrits aux corps en mouvement. Comment un *texte* se transforme-t-il en un spectacle dansé qui ne se veut pas illustration mais transfiguration esthétique et interprétation autonome ? Comment les différents composants d'un *texte* littéraire se métamorphosent-ils en décors et costumes, en gestes et en pas ? En renversant la perspective, ce questionnement nous induit également à relire les *textes* à partir des

1- « Pratiques de thèse en danse : outils à l'œuvre. La danse et ses mots. Théories et pratiques pour dire la création chorégraphique », *op.cit.*

2- Alain Badiou, *Petit Manuel d'esthétique*, Paris, Seuil, 1998, p.97-99.

3- Frédéric Pouillaude, « Introduction. II- Avant, après », *Gestualités Textualités en danse contemporaine*, *op.cit.*, p.8.

4- *Ibid.*, p.8.

5- Le colloque a donné lieu à l'ouvrage : Laura Colombo et Stefano Genetti (dir.), *Pas de mots. De la littérature à la danse*, actes du colloque de Vérone, Paris, Éditions Hermann, 2010.

6- Résumé de *Gestualités Textualités en danse contemporaine* au dos de l'ouvrage, *op.cit.*

7- Résumé de *Pas de mots. De la littérature à la danse* au dos de l'ouvrage, *op.cit.*

8- Le « volume [est] consacré surtout au destin des livrets de ballets conçus par des auteurs français, aux collaborations entre écrivains et chorégraphes et aux transpositions dansées d'ouvrages appartenant au patrimoine littéraire français. » *Ibid.*

9- « Entre littéralité et abstraction, ce sont donc les correspondances et les écarts par lesquels la chorégraphie intègre et transcende la consistance conceptuelle, émotionnelle et verbale de l'œuvre littéraire qui font l'objet de ce livre : histoire de renouveler, de phrases en phrases, le plaisir de l'intertexte. » *Ibid.*

recréations chorégraphiques auxquelles ils ont donné lieu.¹

Aux notions de littérature et de texte, pivots du colloque précédent, se trouvait donc substituée, à Cerisy celle de textualité :

L'idée présidant à cette rencontre de Cerisy, par rapport aux nombreux colloques ayant déjà eu lieu sur les relations entre danse et littérature, était tout à la fois d'élargir et de restreindre la focale : restreindre en se limitant à la danse contemporaine des trente dernières années (ce qui est déjà beaucoup) et élargir en substituant à l'idée de littérature celle de « textualité », nettement plus ouverte et polysémique²

Par textualité, est comprise une forme de scripturalité incluant le texte littéraire, mais pas exclusivement. Si la notion de textualité peut parfois référer à l'ensemble des propriétés d'un texte qui lui confèrent sa littérarité, elle vise ici à comprendre l'extension du texte hors des limites du texte, « [l']élargissement de la gamme des textes [é]tan[t] l'un des aspects des études sur la textualité »³. À noter que L. Louppe dans son article « Écriture chorégraphique, écriture poétique : une double révolution » référerait déjà, à la suite des poéticiens du récit, à une « textualité fondatrice »⁴, sur le modèle du verbe biblique. On peut retenir de la linguistique structurale la définition suivante du phénomène textuel, qui met l'accent sur l'empreinte du médium scriptural :

Est dit textuel ce qui procède d'une langue, se transcrit, s'articule en lettres et en mots dans une écriture, par opposition à ce qui relève d'autres médias : les images, les sons.⁵

Pour F. Pouillaude, la textualité chorégraphique comprend :

des textes littéraires, mais également des partitions, des notes de travail, des paroles performées sur le plateau, des articles de presse, et même cet objet linguistique parfois oublié, fort simple et fort complexe à la fois, qu'est le titre d'une œuvre chorégraphique⁶

L'Atelier des doctorants en danse du Centre National de Danse sur « La danse et ses mots » avait pointé l'existence d'un lien avéré entre la danse et le langage, notamment à la suite des recherches de L. Louppe.

Le rapprochement entre la danse et le champ lexical de l'écriture, visible à travers certaines expressions comme celles de « texte chorégraphique », « écriture chorégraphique » et « signature du chorégraphe », laisse présumer un lien intrinsèque entre la danse et le langage.⁷

Les études sur la textualité visent, à la jonction entre études littéraires et chorégraphiques, à penser les rapports entre la danse et la poésie, sans suprématie de l'une sur l'autre. La relation entre les

1- *Ibid.* (Je souligne.)

2- Frédéric Pouillaude in « Introduction. II- Avant, après », *Gestualités Textualités en danse contemporaine*, *op.cit.*, p.7.

3- « Expanding the range of texts is one aspect of studies in textuality. » Robert Scholes, *English After the Fall: From Literature to Textuality*, University of Iowa Press, 2011. (Je traduis.)

4- Laurence Louppe, *op.cit.*, p.90. Michel Bernard emploie également l'expression de « textualité ». Voir M. Bernard, *De la création chorégraphique*, Pantin, CND, 2001, p.126.

5- Bénédicte Bommier-Pincemin, *Diffusion ciblée automatique d'informations : Conception et mise en œuvre d'une linguistique textuelle pour la caractérisation des destinataires et des documents*, *op.cit.*, p.135.

6- F. Pouillaude, « Introduction. II- Avant, après », *Gestualités Textualités en danse contemporaine*, *op.cit.*, p.7.

7- « Pratiques de thèse en danse : outils à l'œuvre. La danse et ses mots. Théories et pratiques pour dire la création chorégraphique », *op.cit.*

fondements de la textualité et la gestualité, le langage et le texte, pour C. Lapeyre, demeure évidente :

S'il y a du texte, il y a du langage, et de la pensée, fussent-ils rudimentaires, et en quelque sorte hors sens. Il y a aussi, toujours déjà si l'on peut dire, du corps, et du corps encore, articulé, lié, enchaîné à ce langage et à cette pensée¹

La notion de textualité désigne aussi le texte hors du ou en amont du texte, notamment dans le cas des avant-textes que sont les brouillons ou les carnets. Le texte achevé, fini, clos sur lui-même se distingue de l'ensemble des matériaux – textuels ou non textuels – qui, ayant servi à son élaboration, se résorbent en lui, ce que G. Genette appelle le paratexte². Le propos de Louis Aragon constitue ainsi une belle définition de la textualité littéraire, comme « texte en devenir », écriture malléable portant l'empreinte du devenir :

Le champ de nos rapports, j'entends de l'écrivain et du chercheur, est celui de l'écrit, *non seulement écrit figé par la publication, mais le texte en devenir, saisi pendant le temps de l'écriture, avec ses ratures comme avec ses repentirs, miroir des hésitations de l'écrivain*³

L'écriture, habituellement définie comme une fixation de la parole éphémère, n'est pas toujours considérée par rapport à son résultat : elle est ici présentée comme un processus dynamique, une réalisation dont le déroulement importe sans doute autant, sinon plus, que le résultat, à savoir, le texte imprimé, « la surface phénoménale de l'œuvre littéraire ; [...] le tissu des mots engagés dans l'œuvre et agencés de façon à imposer un sens stable et autant que possible unique »⁴. R. Barthes trace ainsi une ligne de démarcation entre l'œuvre « qui se tient dans la main », et celle qui se trouve « dans le langage »⁵. Pour le critique, qui fait écho aux analyses de J. Kristeva dans *Séméiotikè*⁶, « toute pratique signifiante (linguistique ou iconographique) est susceptible d'être considérée comme texte »⁷, dans la mesure où « [l]a théorie du texte tend à abolir la séparation des genres et des arts »⁸. Il élabore même les expressions surprenantes de « texte "textuel" » et d'« écriture "textuelle" » pour référer à la spécificité de la pratique littéraire, démarquée en creux de celles d'*écriture "non textuelle"* et de *texte "non textuel"*, dont la définition n'est pas fournie. Alain Trouvé ne manque pas de relever à ce propos « la dérive pantextualiste » du « tout est texte »⁹, qui fragilise les limites entre les genres et les médiums. Enfin, R. Barthes inclut au sein de la pratique textuelle la lecture, qu'il tient pour un « nouvel objet

1- Chantal Lapeyre, « Introduction. I- Origines », *Gestualités Textualités en danse contemporaine, op.cit.*, p.6.

2- La paratextualité est l'une des cinq relations transtextuelles posées par G. Genette. Elle désigne « la relation que le texte entretient, dans l'ensemble formé par une œuvre littéraire, avec son paratexte : titre, sous-titre, intertitres; préfaces, postfaces, avertissements, avant-propos, etc., notes marginales, infrapaginales » G. Genette, Paris, *Seuil*, 1989. Le paratexte est un seuil entre le texte – qu'il entoure – et le hors-texte, une « "[z]one indéfinie" entre le dedans et le dehors, elle-même sans limite rigoureuse, ni vers l'intérieur (le texte), ni vers l'extérieur (le discours du monde sur le texte) ». *Paratextes*, Seuil, coll. « Poétique », n° 69, 1987, p.8. G. Genette donna une première définition du paratexte dans *Palimpsestes* publié aux éditions du Seuil en 1981, puis la développa en 1987 dans *Seuil*.

3- Je souligne.

4- R. Barthes, « Texte (théorie du) » in *Œuvres complètes (O. C.)*, tome IV, éd. Éric Marty, Éditions du Seuil, Paris, 2002, p.443-459, p.453.

5- *Ibid*, p.455.

6- J. Kristeva, *Séméiotikè : recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.

7- Alain Trouvé, « Barthes et le lexique de la critique », *Carnets*, Deuxième série – 6 2016, mis en ligne le 31 janvier 2016, <<https://journals.openedition.org/carnets/785#quotation>>, en ligne, consulté le 17 avril 2019.

8- R. Barthes, « Texte (théorie du) », *op.cit.*, p.455.

9- A. Trouvé, « Barthes et le lexique de la critique », *op.cit.*

épistémologique »¹, L'auteur et le lecteur, ce dernier producteur d'un commentaire, abolissent leurs frontières comme sujets dans l'activité textuelle, « la seule pratique que fonde la théorie du texte [étan]t le texte lui-même »².

Étymologiquement, le mot « texte » est un emprunt au latin *textus* « tissu, trame », « enchaînement d'un récit », « texte, récit », dérivé du verbe *texere* signifiant « tisser »³. Les mots « texture » et « textile » sont issus de cette même racine. Les structuralistes comme R. Barthes ont relevé que le texte impliquait un tissage, c'est-à-dire une certaine architecture, une construction raisonnée, comme la pièce de tissu est constituée de l'entrelacement ordonné d'un fil de trame et d'un fil de chaîne. La textualité s'étend jusqu'à l'interprétation du lecteur qui peut, en déchiffrant ses structures, déterminer les propriétés du texte. Elle est conçue comme une activité, une pratique herméneutique sans cesse à renouveler. Dans la théorie des textes possibles⁴, le lecteur se trouve amené à se projeter dans le dessein de l'auteur. Le lecteur devient lui-même un (re)créateur : il peut imaginer une fin différente à l'histoire, concevoir une suite à un roman inachevé⁵. Nous postulons, dans le sillage des théories barthésiennes, que la lecture est déjà en soi un acte (re)créateur individuel, qui peut être analysé comme une performance.

Pour l'étude de la textualité chorégraphique, nous retiendrons la dimension processuelle, inhérente à la fabrique de la pièce de danse, de l'œuvre poétique. En effet, la logique des avant-textes n'est pas étrangère à l'axe retenu pour le colloque de Cerisy, un segment de l'introduction de l'ouvrage s'intitulant d'ailleurs « Avant, pendant, après ». L'avant correspond au mouvement par lequel la textualité est à l'origine de la création chorégraphique :

Il y a d'abord, pour une œuvre donnée, l'ensemble des textes qui agissent comme des sources ou des coups d'envoi : le livret et ses métamorphoses contemporaines, bien sûr, mais également des corpus plus souterrains qui, sans être nécessairement nommés par l'œuvre ou donnés à entendre sur scène, servent au travail de force inspirante, d'idée directrice, voire parfois de « partition sauvage ».⁶

Le pendant s'effectue au moment de la représentation, quand la textualité se voit intégrée comme élément parmi d'autres d'une totalité spectaculaire, pièce de danse ou performance⁷. Enfin, « dans l'après-coup de l'œuvre », F. Pouillaude distingue « tout ce qui relève du paratexte (note d'intention, feuille de salle, dossier de presse) et de la réception critique »⁸. Parmi ces deux types d' « après-coup »

1- R. Barthes, « Texte (théorie du) », *op.cit.*, p.455.

2- *Ibid*, p.457.

3- Voir l'étymologie du mot « texte » sur le site du TLFi, en ligne, consulté le 12 août 2018.

4- Pour une présentation de la théorie des textes possibles, voir : « Théorie des textes possibles », Résumés des textes réunis par Marc Escola pour le volume *Crin* n° 57, printemps 2012 (*Cahiers de recherche des instituts néerlandais de langue et de littérature française*) Amsterdam, Rodopi, <http://www.fabula.org/atelier.php?Theorie_des_textes_possibles>, mis en ligne le 15 mai 2012, en ligne, consulté le 17 avril 2019.

5- C'est le monde de la *fan-fiction*, réactivation de la tradition littéraire des suites, parmi lesquelles on pourrait citer comme exemple la suite apocryphe de *La Vie de Marianne*, roman en onze parties publiées entre 1731 et 1742, composée par Marie-Jeanne Riccoboni et publiée en 1745.

6- Frédéric Pouillaude in « Introduction. II- Avant, après », *Gestualités Textualités en danse contemporaine*, *op.cit.*, p.7.

7- « Il y a ensuite, dans le temps même du spectacle, ces textes performés sur le plateau qui constituent des éléments internes de l'œuvre, au même titre que la composition chorégraphique, les décors, les costumes. » *Ibid*, p.7.

8- *Ibid*, p.7. F. Pouillaude transpose la notion genettienne précédemment exposée, de la littérature vers la pièce chorégraphique. « [N]ote d'intention, feuille de salle, dossier de presse » renverraient plus précisément à ce que G. Genette dénomme l'épitéxte éditorial (et qu'on

nous intéressera tout particulièrement la « réception critique » de la danse. Il nous semble en effet important de prendre en compte dans le transfert intersémiotique la réaction esthétique du spectateur, qui contient en soi une part de (re)création.

Ouvrages, articles et colloques sur danse et littérature

Durant les années 1990-2010, on assiste à un intérêt croisé des chercheurs en littérature pour la danse, et des chercheurs en danse pour la littérature. Nous indiquons ci-dessous les principales études et manifestations ayant marqué l'émergence de notre sujet de thèse.

Dans le monde anglo-saxon, deux études majeures sont à signaler, fondées sur la teneur performative de l'interprétation à l'œuvre dans la lecture. La préface de *Bodies of the Text : Dance as Theory, Literature as Dance*¹, édité en 1995 par Ellen W. Goellner et Jacqueline Shea Murphy, s'inscrit dans la perspective consistant à lire la danse comme un texte :

a direct consideration of dance can focus and enrich many of the structural and theoretical discussions taking place in literary studies. We have become equally convinced that learning to read dance as literary critics read texts – especially given dance's unstable meanings, its dense net of references to other movements, and its complexity of structured reiterations and variations – can open new areas for dance scholars and writers.²

L'ouvrage est composé de douze essais de différents auteurs, rassemblés dans quatre sections : « Reading dance as text », « Reading dance in texts », « Dance in theories of writing », « Reading writing about dance ». De la sorte, la littérature sert le champ chorégraphique tandis que la danse devient un outil du champ littéraire. De même, dans l'avant-propos de *Dancing Texts : Intertextuality in Interpretation*³, publié en 2009 par Janet Adshead-Landsdale, Michael Worton insiste sur le fait que la danse peut être comprise comme un texte, à travers des considérations sur l'intertextualité.

One of the most important developments in critical theory over the past thirty years has been the shift in attention from belief in the autonomy of the text and scrutiny of its formal features to a focus on the reader and his or her activity. The theory of intertextuality in its diverse manifestations has, crucially, alerted us to the fact that every text's bound up with a host of other texts, some known and intended by the author, others known only by the reader and evoked as reference points by him or her as he or she engages in the process that is reading.⁴

Le point de départ choisi pour les deux études sus-mentionnées est le lecteur, plutôt que le texte, ce qui nous intéresse au premier chef pour notre travail :

pourrait appeler ici, pour le différencier du cadre de l'édition littéraire, épitexte spectaculaire).

1- Ellen W. Goellner et Jacqueline Shea Murphy (éd.), *Bodies of the Text : Dance as Theory, Literature as Dance*, New Brunswick, New Jersey, Rutgers University Press, 1995.

2- *Ibid*, p.9. « une prise en compte directe de la danse peut focaliser et enrichir nombre des discussions structurelles et théoriques au sein des études littéraires. Nous sommes également convaincues qu'apprendre à lire la danse comme les critiques littéraires lisent des textes – en particulier compte tenu de la signification instable de la danse, de son réseau dense de références à d'autres mouvements et de sa complexité de réitérations et de variations structurées – peut ouvrir de nouveaux domaines aux universitaires et aux écrivains. » (Je traduis.)

3- Janet Adshead-Landsdale, *Dancing Texts : Intertextuality and Interpretation*, London, Dance Books, 2009.

4- Michael Worton, Foreword, *Ibid*, p.X. « L'un des développements les plus importants de la théorie critique au cours des trente dernières années a été le déplacement de l'attention de la croyance en l'autonomie du texte et de l'examen minutieux de ses caractéristiques formelles au profit du lecteur et de son activité. La théorie de l'intertextualité dans ses diverses manifestations nous a particulièrement mis en garde contre le fait que chaque texte est lié à une multitude d'autres textes, connus et voulus par l'auteur, d'autres connus uniquement du lecteur et évoqués par lui comme points de référence tandis que lui ou elle s'engage dans le processus de lecture. » (Je traduis.)

The reader is no longer viewed as a perpetual latecomer who is passively, even parasitically, dependent on the artistic text. Rather, we now recognize that in the act of reading and interpreting, the reader not only co-creates the text but engages in an act of self-creation or, more precisely, of self-definition. Interpretation is, of course, a function of identity and no two readers will 'read' exactly the same text. In this sense, reading is a personal transaction, a transaction operated between text and reader [...] in order to recreate him/ herself.¹

Loin d'entériner la définition traditionnelle de l'interprétation littéraire comme une explication, l'ouvrage met en relief sa dimension performative, perspective que nous adopterons pour notre propre étude, dans la mesure où elle légitime le parallèle entre la danse et la lecture :

interpretation is a performative act, a speculative response to a text and, crucially, a response both to the contexts in which the text was created and the contexts in which one is reading it.²

En 1998, en France, Michèle Finck publie une version synthétique de son essai « Poésie et danse à l'époque moderne », sous le titre « Poésie moderne et danse : le corps en question »³, qui se présente comme une « esquisse des échanges de substance entre poésie et danse à l'époque moderne »⁴ au sujet d'un corpus de textes français et allemands. Son propos est de montrer que

la question du rapport entre la poésie et la danse se pose [...], à l'époque moderne, en termes radicalement nouveaux et avec une urgence accrue. L'avènement de la modernité, ligne de faille historique et métaphysique, est le centre générateur d'une redéfinition de l'échange entre poésie et danse : il y va du salut de la poésie. Voici la question centrale : pourquoi la danse peut-elle apparaître, pour la poésie, comme une sorte d'Art-Mère qui redonne sens et substance aux mots ?⁵

Elle propose que « [l']acte fondateur de la modernité est le questionnement du corps », à laquelle F. Nietzsche, le premier, fraie un chemin, en montrant que « [l]a danse est le lieu fécond de la coïncidence des contraires »⁶. Dès lors, « à l'origine de la représentation poétique du corps dansant, il y a une double filiation : la filiation baudelairienne et la filiation rimbaldienne »⁷. Tandis qu'avec Charles Baudelaire, « la danseuse n'[est] plus perçue comme un corps, mais comme une métaphore »⁸, chez Arthur Rimbaud, l'alchimie du verbe prend la tournure d'une alchimie du geste. Soulignant dans « Phrases » « la fonction unificatrice » de la danse, l'auteur des *Illuminations* compose « dans une langue où les signes de ponctuation se lisent comme des notations chorégraphiques »⁹. Ce à quoi il convient, selon nous, d'ajouter une troisième filiation, celle de S. Mallarmé, pour qui « la danse est le moyen de soumettre les

1- *Ibid.*, p.X « Le lecteur n'est plus perçu comme un retardataire perpétuel, dépendant passivement, même de manière parasitaire, du texte artistique. Au lieu de cela, nous reconnaissons maintenant que dans l'acte de lecture et d'interprétation, le lecteur non seulement co-crée le texte mais s'engage dans un acte de création de soi ou, plus précisément, de définition de soi. L'interprétation est, bien sûr, une fonction de l'identité et deux lecteurs ne liront pas exactement le même texte. En ce sens, la lecture est une transaction personnelle, une transaction opérée entre texte et lecteur [...] pour se recréer. » (Je traduis.)

2- *Ibid.*, p.XI. « l'interprétation est un acte performatif, une réponse spéculative à un texte et, de manière cruciale, une réponse à la fois aux contextes dans lesquels le texte a été créé et aux contextes dans lesquels on est en train de le lire. » (Je traduis.)

3- Michèle Finck, « Poésie et danse à l'époque moderne », *Corps provisoire. Danse, cinéma, peinture, poésie*, Paris, Armand Colin, 1992. Version synthétique de l'essai parue sous le titre « Poésie moderne et danse : le corps en question » dans *Le Corps dans tous ses états*, Madeleine Renouard (éd.), Institut français de Londres, La Chouette, 1998, p.107-117.

4- *Ibid.*

5- *Ibid.*

6- *Ibid.*

7- *Ibid.*

8- *Ibid.*

9- *Ibid.*

débordements de la matière sonore à une suprématie de la forme »¹, idéal dont hérite P. Valéry, et qui exercera une influence considérable sur la poésie française et américaine du XX^e siècle, à travers l'objectivisme et la « modernité négative ». Si la métaphore est la marque du XIX^e siècle, on assistera à son déclin au XX^e siècle, non seulement en danse comme l'affirme M. Finck, mais aussi dans certaines franges de la poésie, qui substitueront une logique de la nomination directe à la suggestion.

L'infléchissement de la poétique de la danse dans le sens d'une poétique de la métaphore est le signe distinctif du dix-neuvième siècle. Au contraire, l'acte fondateur de la danse au vingtième siècle est justement la mise en crise d'une conception de la danse comme art poétique de la métaphore (Martha Graham). La danse n'est plus une poétique qui vise l'évasion du corps vers une signification allégorique, mais une poétique qui fonde son espoir sur l'identification du corps et de la vérité : "Le mouvement ne ment pas".²

L'article de M. Finck a aussi l'avantage enthousiasmant de penser la perception du spectateur de danse comme l'analogon de la lecture. Inversement, la lecture du texte moderne a certainement à voir avec la réception d'un spectacle chorégraphique. Il y a, selon ses mots que nous ferons nôtres, à relever

la responsabilité du spectateur de la danse, qui doit être aussi un traducteur : la danseuse est un corps de signes, un corps hiéroglyphique qui fonde une sorte d'art scriptural en mouvement, à déchiffrer. L'échange de substance et de fonction entre l'œil et l'oreille est la pierre angulaire d'une poétique de la réception de la danse. L'utopie de la danse est de poser les fondements d'une lecture où le langage et la vie elle-même soient perçus en termes de chorégraphie : apprendre à lire la ponctuation et la respiration d'une phrase comme le déploiement d'une gestuelle ; à voir la virtualité de danse enclose dans chaque fragment de la vie ordinaire.³

En 1999, dans le volume collectif *Écrire la danse*⁴, orienté vers une sémiotique de la danse au sein du texte littéraire, Alain Montandon « prend pour cible l'écriture de la danse, ou plutôt, la rivalité entre écriture et danse », avec treize études dédiées à des formes variées de danse, ordonnées selon une perspective diachronique, de la Renaissance au XX^e siècle. *Écrire la danse* procède de la description mimétique du réel, ce qui inclut le spectacle comme objet et la sphère de l'interprète comme sujet. Mais la danse échappe aux représentations verbales, tendues vers le regret de son apparition-disparition, qui tentent de lui imposer un ordre logocentrique. À l'instar de la célèbre danse de Salomé, l'art chorégraphique porte en lui un mouvement d'inscription sans traces, « au point de rencontre et d'annulation de deux langages, celui d'un corps dansant et d'une parole articulée »⁵ La chorégraphie se fait « métaphore de l'écriture, voire du phénomène de représentation »⁶.

« La danse a suscité l'étonnement et la stupéfaction vertigineuse de Gautier devant ce que Valéry appelle une manière de vie intérieure. »⁷ Elle « fait abstraction du monde extérieur, elle suspend le monde pour créer le sien propre. »⁸ Aussi suscite-t-elle la curiosité des écrivains qui se vouent à

1- *Ibid.*

2- Résumé de l'article « Poésie et danse à l'époque moderne », *Ibid.*

3- *Ibid.*

4- Alain Montandon (dir.), *Écrire la danse*, *op.cit.*

5- Alain Montandon (dir.), *Écrire la danse*, *op.cit.*, p.21.

6- *Ibid.*, p.21.

7- *Ibid.*, p.17.

8- *Ibid.*, p.17.

comprendre ce « somnambulisme artificiel », selon les mots de l'auteur de *Monsieur Teste*, et à en rendre compte par leurs évocations. « Écrire la danse, c'est adopter l'attitude du spectateur. »¹ et déchiffrer le paysage de signes que la danseuse déploie par ses gestes, dans une certaine distance par rapport à un objet de contemplation « insaisissable ».

Dans la même lignée, Valeria Gramigna traite, dans son ouvrage *Dans l'encre de la danse, Roman et danse entre XX^e et XXI^e siècles*² édité en 2006, de la présence du corps dansant dans la prose romanesque de la période désignée, à partir d'un corpus de cinquante-six textes écrits entre 1954 et 2006, « avec une prédilection avouée pour la production des vingt dernières années »³. Historiquement, danse et prose

se sont [...] extirpé[s] en bloc de la chaîne communicative inhérente à tout système de langue. Décollé[s] de toute efficacité linguistique ou gestuelle, rendu[s] à leur matérialité première, [elle]s sont pris[es] pour eux-mêmes [...]⁴

La « nébuleuse d'auteurs » retenus par la chercheuse « appartient en effet à une époque en proie à une crise généralisée de la perception du corps et, exact corollaire, à une difficulté à dire »⁵. Quant à l'écriture de l'« Extrême Contemporain », elle a pour particularité d'offrir des « enclaves » textuelles privilégiées pour la danse⁶, constat que nous retiendrons pour notre étude. Le plan du livre s'articule en trois temps : « avant, pendant et après la danse », associés à trois aspects respectifs : le corps, le mouvement et la voix. Nous intéressons au premier chef pour notre approche la deuxième partie de l'ouvrage, où

[é]crire la danse outrepassa à chaque fois le seuil de la simple thématization, comme si l'auteur face à l'objet qu'il se propose perdait la distance et soumettait sa prose à une absorption radicale, au risque d'un bouleversement de ses règles. La matière verbale se voit littéralement contaminée par la force cinétique du corps dansant ; le lien consubstantiel du mot et du geste vient transpirer sur la page, la composition des phrases s'informe en une chorée frénétique, parfois extatique, la prose tourbillonne aux limites du poétique et jusqu'au vertige de la parole. [...] [P]rendre la danse comme métaphore de l'écriture correspond in fine à l'espoir d'un salut pour une littérature en proie à l'innommable, à l'indicible.⁷

Il est également permis de citer la riche monographie de Chantal Lapeyre-Desmaison, *Pascal Quignard, La voix de la danse*, parue en 2003, qui révèle notamment en la pièce *Medea* créée en 2010 par P. Quignard et la danseuse de butô Carlotta Ikeda une « rencontre de la danse et de la littérature [...] marquée du sceau de l'inéluctable »⁸. La chercheuse « retra[ce] l'histoire de cette présence, à la fois fantomatique et réelle, du corps et de sa danse » dans l'œuvre de P. Quignard, afin de montrer qu'« elle

1- *Ibid.*, p.17.

2- Valeria Gramigna, *Dans l'encre de la danse, Roman et danse entre XX^e et XXI^e siècles*, Préface de M. Majorano, présentation de M. van Hoecke, Photographies de A. Cioce, Bari, Edizioni B. A. Graphis, vol.6, 2006.

3-Alice Godfroy, « Dans l'encre de la danse », *Acta fabula*, vol.8, n°2, mars-avril 2007, <<http://www.fabula.org/revue/document2888.php>>, en ligne, consulté le 2 décembre 2018.

4- *Ibid.*

5- *Ibid.*

6- *Ibid.*

7- *Ibid.*

8- Chantal Lapeyre-Desmaison, *Pascal Quignard. La voix de la danse*, Lille, Presses universitaires du Septentrion, 2010, résumé au dos de l'ouvrage.

éclaire indirectement le sens de ses collaborations multiples, avec des peintres, des musiciens, des comédiens »¹. Pour découvrir les « pas de danse inscrits dans l'œuvre de Quignard »², elle se centre sur les collaborations artistiques les plus récentes de l'auteur. En effet, la présence de la danse s'affiche de manière détournée, sous le voile d'un autre art. Selon C. Lapeyre-Desmaison, c'est en effet la voix, plutôt que la musique, qui opère la médiation avec la danse. Un des enjeux les plus stimulants de l'étude est l'analyse d'une danse « produi[te] par [l']écriture »³.

Même s'il n'est pas à proprement parler danseur (à l'exception près des quelques représentations de *Medea* pour lesquelles sa lecture sur scène est chorégraphiée) et ne connaît pas le langage technique de cet art, il en maîtrise les gestes fondateurs. De fait, Quignard [...] ne parle pas ou peu de la danse mais tente de la produire par son écriture. La danse est présentée comme étant l'objet produit par un procédé de mise en texte propre à la réflexion et à la l'écriture de Quignard, et à son esthétique des traités. C'est dans la gestualité propre à l'écriture, la voix du texte, son souffle, l'impulsion d'écriture et de lecture que l'on retrouve le corps qui s'abandonne au rythme et aux pulsions humaines naturelles de la danse.⁴

Il y a encore lieu d'évoquer en 2005, l'ouvrage *Sur quel pied danser ?, Danse et littérature*⁵, qui fait suite au colloque du même nom organisé en 2003 au Lincoln College d'Oxford, et, en 2010, le volume déjà commenté *Pas de mots : de la littérature à la danse*⁶ dirigé par Laura Colombo et Stefano Genetti.

Auparavant, l'exposition *Danses tracées*, conçue par L. Louppe, avait eu lieu du 19 avril au 9 juin 1991, dédiée à un type particulier de textualité chorégraphique, la notation, où « entre [celles] de Nijinski et celles des chorégraphes post-modernes et contemporains, on accédait aux ouvrages du passé de la danse. »⁷ La manifestation exploitait les apories de la transcription du geste et

rappelait combien le procédé de consignation du mouvement par l'écrit s'est sans cesse réinventé, s'est heurté et se heurte aux limites de l'espace assigné. [...] Comment décrire [...] les variations infinies d'un mouvement, la singularité d'un danseur, les subtilités de son style ? Comment décrire les pas et les figures de la danse. Comment, dit Laurence Louppe, "rendre la notation du signe endormi dans le corps" ? La danse est un art qui s'invente en se détruisant.⁸

En retour, le texte mallarméen dans sa forme spatialisée était envisagé comme une chorégraphie sur papier, attendant de prendre corps, « comme une partition ouverte et comme la possibilité d'un espace à venir »⁹. Finalement, il apparaissait que la notation avait une orientation prospective et révélait la latence du mouvement :

Ne nous y trompons pas, les "danses tracées" ne sont pas faites pour la danse passée mais pour la danse à venir, ne consignent rien d'autre que l'énergie future. Badiou le souligne encore clairement : "L'essence de la danse est le mouvement virtuel, plus que le mouvement actuel", le mouvement qui viendra et non pas tant

1- *Ibid.*

2- *Ibid.*

3- *Ibid.*

4- Brigitte Fontille, « Corps & graphie : la danse dans l'œuvre de Quignard », *Acta Fabula*, vol.14, n°6, Notes de lecture, septembre 2013, <<http://www.fabula.org/acta/document8027.php>>, en ligne, consulté le 2 décembre 2018.

5- Edward Nye (éd.), *Sur quel pied danser ?, Danse et littérature*, actes du colloque de 2003, Amsterdam, Brill / Rodopi, 2005.

6- Laura Colombo, Stefano Genetti (dir.), *Pas de mots : de la littérature à la danse*, *op.cit.*

7- « Car méditer, sans traces, devient évanescence » (Bernard Blisthène), Emma Lavigne, Christine Macel, Catalogue de l'exposition *Danser sa vie*, Paris, éditions du Centre Pompidou, 2011, p.104-109, p.104.

8- *Ibid.*, p.104.

9- *Ibid.*, p.104.

celui qui eut lieu et la notation¹.

F. Pouillaude, lui aussi, a théorisé d'un point de vue philosophique la question de la notation. Sa thèse magistrale, *Le Désœuvrement chorégraphique : étude sur la notion d'œuvre en danse*², formule sous un angle ontologique « l'incapacité de la philosophie et de l'esthétique à penser les pratiques chorégraphiques selon le régime commun de l'œuvre », avant d'articuler la notion de « désœuvrement », conçue, « dans l'ordre du discours » comme « une fragilité interne et propre aux œuvres chorégraphiques »³. A. Artaud, P. Valéry, E. Straus, S. Mallarmé sont les principaux penseurs convoqués dans l'ouvrage, qui réalise une lecture déconstructionniste de la notion d'œuvre chorégraphique, notamment par un fin démantèlement des catégories de N. Goodman et G. Genette.

Ainsi l'œuvre chorégraphique est saisie par Frédéric Pouillaude selon l'étrange spécificité de « *ce qui se répète sans s'écrire* », disqualifiant au passage les travaux de Nelson Goodman et après lui de Gérard Genette sans pour autant renoncer à leurs méthodologie d'identification de l'œuvre. Si l'identité des œuvres chorégraphiques ne peut se libérer en une idéalité extérieure et indifféremment disponible c'est que la transmission des œuvres serait « *l'espace où s'invente, dans l'entrecroisement des corps, l'identité même de l'œuvre, son corps absent* ». Car la danse se passe d'un corps présent à un autre corps présent mobilisant ensemble toute une archi-écriture (vocabulaires, techniques) et tout un ensemble hétérogène de traces, ce que l'auteur nomme « *un horizon de présence généralisé* ». De sorte que l'œuvre chorégraphique se défait dès lors qu'elle ne tient plus dans le temps de la performance sans pour autant totalement disparaître.⁴

Nous nous servons des lumineuses analyses de F. Pouillaude pour notre troisième partie, à propos de la reconstitution des danses de V. Parnakh, à l'occasion de l'analyse de sa planche de signes et du passage de documents d'archives chorégraphiques à une mise en danse contemporaine, celle de Polina Akhmetzyanova.

De manière plus traditionnelle, combinant une approche d'historienne de la danse du XX^e siècle et de critique littéraire, Susan Jones « studies the impact of dance on modernist writers, an understudied field »⁵ dans *Literature, Modernism and Dance*⁶ publié en 2013, pour montrer le rôle crucial de la danse vis-à-vis des écrivains anglo-saxons au XX^e siècle :

far from being a mere peripheral art, dance, through its radical innovations and the bodily movement and freedom it promoted, offered modernist writers "a way of thinking about their practice"⁷

Elle insiste notamment sur l'influence de la philosophie de F. Nietzsche sur la danse d'I. Duncan en « quête d'une extase dionysiaque », ainsi que sur « la dissonance de la danse (et de la musique) moderne » dans les pratiques physiques de cette époque, comme la rythmique d'Émile Jaques-Dalcroze,

1- *Ibid*, p.104.

2- Frédéric Pouillaude, *Le Désœuvrement chorégraphique : étude sur la notion d'œuvre en danse*, *op.cit.*

3- *Ibid*. Résumé au dos de l'ouvrage.

4- Emmanuel Moreira, Entretien avec F. Pouillaude, <<http://laviemanifeste.com/archives/418>>, en ligne, consulté le 4 décembre 2018.

5- Christine Reynier, « Susan Jones, Literature, Modernism & Dance », *Études britanniques contemporaines*, 48, 2015, mis en ligne le 23 mars 2015, consulté le 3 décembre 2018, <<http://ebc.revues.org/2320>>, en ligne. La chercheuse « étudie l'impact de la danse sur les écrivains modernistes, un domaine peu étudié ». (Je traduis.)

6- Susan Jones, *Literature, Modernism & Dance*, Oxford, Oxford University Press, 2013.

7- Christine Reynier, *op.cit.* « loin d'être un simple art périphérique, la danse, à travers ses innovations radicales, son mouvement corporel et sa liberté, offre aux écrivains modernistes "un moyen de penser leur pratique" »

intervenant dans les fictions de David Herbert Lawrence¹. L'auteure examine également, à l'aune de la biographie et des écrits personnels ou littéraires, l'engouement d'écrivains comme Virginia Woolf ou Ezra Pound pour les Ballets Russes.

Pound's interest in movement, dance, and (mechanical) rhythm thus meets his interest in the energy of poetic language and form, which in turn echoes some of Dalcroze's and Laban's concerns. Pound's work unexpectedly appears to be closely connected with the world of modern dance.²

De même, elle révèle l'importance du danseur et chorégraphe russe Léonid Massine et du chorégraphe anglais Antony Tudor pour Thomas Stearn Eliot, et montre comment la connaissance de cette complicité enrichit la compréhension de ses poèmes :

Eliot's depiction of dance in *Burnt Norton* (1936) as 'a still point', an active stillness that is a fine equilibrium of physical and intellectual states, is understood as gesturing towards the modernist sublime and connecting poetry and dance.³

Nous chercherons à intégrer cette approche culturelle, historique, et littéraire dans les deux premiers temps de notre analyse.

Publié en 2014, l'ouvrage du comparatiste et musicologue américain Daniel Albright traite de la relation entre les arts avec une approche « panesthétique »⁴. Celle-ci se base sur un principe simple, donné en épigraphe de l'ouvrage : « The arts are many, the arts are one ». L'avantage de la panesthétique, par rapport à l'unification et à la scission des arts, est d'unifier en disjoignant, à la manière d'un pli. Elle prend aussi en compte la dimension transformationnelle du face-à-face entre les arts, envisageant la création des intermédias comme un processus.

Depuis l'Antiquité, le champ de l'esthétique a été ordonné par un partage pérenne : l'unification ou la division des arts⁵. L'affirmation de la séparation a donné naissance, avec Gotthold Lessing, à la discipline des arts comparés. D. Albright s'oppose à ce dernier, pour qui les arts temporels comme la littérature et la musique seraient foncièrement différents des arts spatiaux comme la peinture et la sculpture. Une grande partie de l'analyse du chercheur américain est consacrée aux phénomènes de création suscités par une œuvre d'art issue d'un autre médium, ce qui est le propre, affirme-t-il en reprenant le concept de Theodor Adorno, des arts « pseudomorphiques »⁶. Tant, pour le critique,

1- *Ibid.* « her quest for Dionysian ecstasy and more generally, the dissonance of modern (music and) dance. » (Je traduis.)

2- *Ibid.* « L'intérêt de Pound pour le mouvement, la danse et le rythme (mécanique) rejoint donc son intérêt pour l'énergie du langage et de la forme poétiques, ce qui fait écho à certaines préoccupations de Dalcroze et de Laban. De façon inattendue, l'œuvre de Pound semble être étroitement lié au monde de la danse moderne. » (Je traduis.)

3- *Ibid.* « La représentation par Eliot de la danse dans *Burnt Norton* (1936) comme "un point mort", une immobilité active qui constitue un bel équilibre entre des états physiques et intellectuels, est comprise comme une gestuelle vers le sublime moderniste et un lien entre la poésie et la danse ». (Je traduis.)

4- Daniel Albright, *Panaesthetics: on the Unity and the Diversity of the Arts*, Harvard, Harvard University Press, 2014.

5- Parmi les partisans de la séparation des arts, D. Albright cite Irving Babbit, Clement Greenberg, Theodor Adorno, Marshall McLuhan, « who thought that the medium was the message » (*Ibid.*, p.3), « qui pensaient que le médium était le message ». De l'autre côté de l'échiquier, on trouve Vassili Kandinsky « [for whom] the medium, far from being the message, is pretty much irrelevant to it. » (*Ibid.*, p.3), « [pour qui] le médium, loin d'être le message, est à peu près sans rapport avec lui ». (Je traduis.) Le romantisme a marqué une étape décisive pour les partisans de la première tendance, avec l'essor du principe d'une fusion des arts.

6- Voir *Ibid.*, p.212.

an artwork is an artwork precisely because it is especially susceptible to translation into an alien medium, and because those translations have a certain captivating aspect.¹

Ainsi D. Albright montre qu'une catégorisation étanche de l'esthétique n'est pas valable. Pour ce dernier, la valeur de l'œuvre d'art se mesure au fait qu'elle puisse être traduite dans un autre médium, la cible n'épuisant jamais la source : l'œuvre n'a de sens « *unless it can be paraphrased* »², sachant que la paraphrase sera toujours distincte du contenu paraphrasé. Une partie de l'expérience esthétique peut être transposée, tandis que le reste résiste au transfert intermédial, générant, sous la forme de nouvelles œuvres, un processus infini de traduction.

Une large place est laissée dans cet ouvrage, à la littérature, à la peinture et à la musique. On pourrait s'étonner de l'absence de la danse au sein du sommaire tripartite. Dans sa conclusion, D. Albright balaie d'un revers de bras hâtif l'objection :

I have had little to say about dance in this book, partly because this project could not hope to comprehend the whole range of the arts³

Si la réponse — seule l'impossibilité de l'exhaustivité expliquerait une telle perspective critique — semble peu satisfaisante, elle est bien vite complétée par une précision cruciale pour nous :

I understand each art individually as a dance, and all the arts together as the aggregate dance of the body of the whole human race⁴

L'essentiel est que, pour les panesthéticiens comme D. Albright ou C. Guédon, la danse englobe les autres arts. Pourquoi la danse, et non la poésie ou la musique, constituerait-elle le lieu même de la totalisation ? Sans doute parce que l'esthétique désigne en son premier sens la science du sentir et que le corps demeure le vecteur premier de la perception esthétique⁵, dans la mesure où

the aesthetic phenomenon is a mode of understanding how the human body winds and unwinds, sleeks itself, through the artwork [which] [...] surface is always, in a sense, a skin⁶.

1- « une œuvre d'art est une œuvre d'art précisément du fait qu'elle est particulièrement susceptible d'être traduite dans un médium étranger, et du fait que ces traductions ont un certain aspect captivant » (Je traduis.) *Ibid*, p.215.

2- « que si on peut la paraphraser ». (Je traduis.) *Ibid*, p.232

3- D. Albright, « Comparative Arts : Two Conclusions », *Panaesthetics : On the Unity and Diversity of the Arts, op.cit.*, p.277-286, p.281. « J'ai eu peu de choses à dire à propos de la danse dans ce livre, en partie parce que ce projet ne pouvait espérer comprendre tout l'éventail des arts. » (Je traduis.)

4- *Ibid*, p.281. « Je comprends chaque art individuellement comme une danse et tous les arts réunis comme la danse totale du corps de la race humaine ». (Je traduis.)

5- « All art is inscribed on the body. The corporeality of art may not always be easy to see, but it's always there ». *Ibid*, p.281. « Tout art est inscrit sur le corps. La corporéité de l'art n'est peut-être pas toujours facile à voir, mais elle est toujours là ». (Je traduis.)

6- *Ibid*, p.284. Voir aussi la dernière de couverture du livre : « It seems that the artwork appeals not only to all the senses we already have, but to senses as yet undiscovered. To learn to see with the epigastrium and to hear with the elbows is part of the mission of the artwork : to read with the skin and all that is beneath the skin. » « Il semble que l'œuvre attire non seulement tous les sens que nous avons déjà, mais des sens qui n'ont pas encore été découverts. Apprendre à voir avec l'épigastre et à entendre avec les coudes fait partie de la mission de l'œuvre d'art : lire avec la peau et tout ce qui se trouve sous la peau. » (Je traduis.)

Cette idée d'une synthèse des arts par la danse est empruntée aux musiciens romantiques allemands du XIX^e siècle. Pour Richard Wagner, la danse existe comme un art isolé tout en achevant une totalisation des autres arts¹. Or si l'on peut admettre que la danse soit le lieu d'une totalisation des arts, il semble plus délicat de reconnaître qu'elle soit protéiforme au point d'épouser, comme l'énonce D. Albright, n'importe quelle forme artistique, ce qui amènerait à nier les spécificités du médium²:

A dance is a response to music, and a making of its own music [...]. A dance is also a set of moving statues, moving pictures ; and dancers often shape their bodies into architectural forms³.

Sous un tout autre angle, dans son ouvrage *Шестое чувство авангарда*⁴ héritier de ses précédentes recherches⁵, Irina Sirotkina démontre la primauté du sens du toucher et du mouvement pour l'art moderne en Russie, à un âge encore largement visuel. Elle se concentre sur les pionniers russes du modernisme pour la période 1890-1920, scandée par les dernières années du tsarisme et la Révolution, avec une approche essentiellement culturelle de l'histoire des arts et des idées. Ce faisant, son projet vise à redéfinir les rapports entre l'art et la vie de la période. En particulier, elle met l'accent sur le rôle-clef de certaines figures conjoignant danse et littérature, telles que Andreï Biély, Isadora Duncan, Géorgui Gourdjiev, Vladimir Maïakovski, Vsevolod Meyerhold, à la fois inspirés et inspirateurs. Irina Sirotkina montre que le mouvement et le retour au corps sont la pierre de touche de cette période façonnée par la quête d'un homme nouveau, tant pour ceux qui aspiraient aux progrès de la technologie, que pour les nostalgiques de la Grèce antique.

En tant que document artistique ouvrant aux spécificités du travail chorégraphique de la danse française contemporaine, les *Carnets de chorégraphes : comment naît une œuvre chorégraphique* publiés par les éditions Micadanses révèlent « le caractère littéraire très particulier, fragmentaire, haché, jeté, cette sorte d'illisibilité teintée de poétique » du travail du chorégraphe, et visent à une « mise en perspective de la danse comme art »⁶. Chacun des carnets personnels de trois chorégraphes français contemporains, une fois retranscrit, « nous confi[e] la vibration interne du travail à l'œuvre » et nous renseigne sur l'« énergie » qui a traversé ceux et celles qui les ont créés. De la sorte,

1- Voir *Ibid*, p.281.

2- Le phénomène Barpapapa est un risque menaçant le chercheur intéressé au domaine de l'intermédialité... Rappelons que les Barpapapas, personnages créés par Annette Tison et Talus Taylor, sont des créatures joviales qui possèdent la capacité de se transformer en n'importe quel objet du monde. Comme un Barpapapa, la danse posséderait la faculté de devenir n'importe quel médium.

3- *Ibid*, p.284. « Une danse est une réponse à la musique et une fabrication de sa propre musique [...]. Une danse est aussi un ensemble de statues en mouvement, d'images animées ; et les danseurs façonnent souvent leurs corps en formes architecturales ». (Je traduis.)

4- Ирина Сироткина, *Шестое чувство авангарда. Танец, движение, кинестезия в жизни поэтов и художников*, Санкт-Петербург, Европейский университет, 2014. Le livre a été traduit en anglais par Roger Smith sous le titre : *The Sixth Sense of the Avant-Garde: Dance, Kinesthesia and the Arts in Revolutionary Russia*, Londres, Bloomsbury Publishing, 2017.

5- Irina Sirotkina est également l'auteure de *Свободное движение и пластический танец в России [Le mouvement libre et la danse plastique en Russie]* (Москва, Новое литературное обозрение, 2012), qui n'a, à notre connaissance, pas encore été traduit en anglais. L'ouvrage traite de la culture du mouvement et de la danse libre dans la Russie de l'Âge d'Argent jusqu'au milieu des années 1930. La danse libre, établie par Isadora Duncan, influence durablement la danse et les autres arts au XX^e siècle, mais également la compréhension du corps, du mouvement et de la mode. La danse est considérée par la chercheuse par rapport à l'histoire de l'art et les études culturelles, mais elle permet également d'établir un lien entre les recherches artistiques et scientifiques de l'époque.

6- *Carnets de chorégraphes : comment naît une œuvre chorégraphique*, tome 2, sous la direction de Christophe Martin, Patrick Bonté, Jean-Claude Gallota, Bernardo Montet, Paris, Micadanses,

se déploie la possibilité de plusieurs lectures : historique et esthétique vis-à-vis du chorégraphique, biographique aussi dans ce que ces notes charrient de leurs vies, poétique bien entendu, et poétique¹.

Ces ouvrages recueillent les archives permettant de ré-examiner les pièces chorégraphiques au regard du processus qui les ont nourries. Ils abritent la genèse d'une création élaborée dans une certaine durée, une textualité en travail dont ils consignent la mémoire. Ils forment une invite à entrer dans l'atelier de l'artiste et à considérer le processus de la fabrique chorégraphique sous l'angle de son inscription, d'autant plus important pour la valorisation du patrimoine de la danse que, rappelle F. Pouillaude :

L'absence d'œuvre, abstraitement manifestée quant à la danse par les philosophes, n'est peut-être que le reflet d'un impensé pour lequel il ne peut y avoir d'œuvre que selon le mode stable et consultable à tout instant de l'objet disponible : selon le régime de la bibliothèque ou du musée.²

Danse contemporaine et littérature : entre fictions et performances écrites, publié en 2015 et dirigé par Magali Nachtergaele et Lucille Toth, est le premier ouvrage collectif « à se consacrer exclusivement aux intersections entre danse contemporaine et littérature »³. « Sortir le texte de ses gonds, renverser le sens de lecture : voilà le défi théorique et critique de ce livre sur le mot et le geste, sur l'écrit et l'incorporé. »⁴ Ce dernier s'organise autour d'une réflexion conjointe qui interroge le partage disciplinaire : « Comment entrer dans la fabrique de la danse contemporaine via l'idée de littérature ou de texte ? Peut-on penser aujourd'hui l'art littéraire à partir de l'art chorégraphique ? »⁵.

D'un côté, il a été pensé pour permettre d'entrer dans le monde de la danse contemporaine par le biais des textes, de l'écrit et de la littérature. De l'autre, il nous permet de nous confronter à une question à la fois excitante et risquée : peut-on penser la littérature à partir de la danse aujourd'hui ? [...] Lieu de déploiement des récits dans l'espace, le plateau de danse offre la possibilité d'une lecture dynamique, une lecture performée qui serait portée par de nouveaux médias et qui fondrait le texte dans la peinture, la vidéo, le mouvement et la musique. [...] Sortir le texte de ses gonds, l'animer et le commenter en gestes, renverser le sens de la lecture [...].⁶

Son enjeu central consiste à envisager la déterritorialisation croisée de la danse et de la littérature. *Danse contemporaine et littérature* cherche ainsi à « refléter la multiplicité et la plasticité des textes impliqués dans la danse aujourd'hui »⁷ au point de demander

où commence et quand s'arrête le texte littéraire ? Récits, poèmes, journaux, carnets, fragments de prose, essais théoriques et documents compilés peuvent-ils uniformément être appelés « littérature » ? [...] Un nouveau rapport au texte s'installe alors, qui n'est pas seulement un argument à la pièce : les nombreuses collaborations actuelles entre écrivains et chorégraphes contemporains témoignent de multiples possibilités scéniques (et physiques) de la littérature dans le monde de la danse contemporaine.⁸

1- *Ibid.*

2- F. Pouillaude, *Le Désœuvrement chorégraphique : étude sur la notion d'œuvre en danse*, *op.cit.*, p.382.

3- Magali Nachtergaele, Lucille Toth (dir.), *Danse contemporaine et littérature : entre fictions et performances écrites*, Paris, Centre National de Danse, 2015, résumé au dos de l'ouvrage.

4- *Ibid.*

5- *Ibid.*

6- *Ibid.*, p.13.

7- *Ibid.*, p.8.

8- *Ibid.*, p.9.

Une diversité de regards sur la danse et la littérature est envisagée, contributions de chercheurs, de danseurs et de chorégraphes, incluant trois « Carnets » monographiques, les chorégraphes Maguy Marin et Mathilde Monnier et l'écrivain Pascal Quignard, ainsi qu'une section « Un livre : un chorégraphe », « livre de courts entretiens menés auprès de quatre chorégraphes – Marie Chouinard, Christine Gérard, Olivia Grandville et Christian Rizzo »¹. Le premier chapitre, « La Littérature dansée », est dédiée à « la mise en danse d'œuvres littéraires », tandis que « L'auto- : s'écrire sur et hors scène » « explore la prise de parole du danseur »². Le dernier chapitre, « Contre-champs : l'écrit au-delà de la littérature », examine

ces documents incertains et pourtant regardés dans le champ littéraire comme des avant-textes : notations, traces, brouillons et carnets de chorégraphe qui rendent compte de l'étape scripturale du processus de création³.

Outre le colloque international de 2016 de Cerisy déjà cité, on évoquera enfin celui intitulé « Articuler danse et poème : enjeux contemporains », qui s'est tenu en octobre 2017 à l'Université de Nice Sophia Antipolis, sous la direction de Béatrice Bonhomme, Alice Godfroy, Régis Lefort et Joëlle Vellet. Dans la lignée du livre *Danse contemporaine et littérature : entre fictions et performances écrites* et du colloque de Cerisy, tous deux consacrés aux liens de la textualité avec la danse contemporaine, cette manifestation envisage spécifiquement la « réouverture » de la question des rapports de la danse et de la poésie, « à une époque contemporaine pensée comme le moment d'un renouvellement possible de la question comparatiste et du dialogue entre les arts. »⁴

Les thèses de doctorat en littérature

En France « [l]es premières thèses mettant en relation la littérature et la danse semblent [...] émerger véritablement dans les années 1990 »⁵, note Céline Torrent.

Dans son ouvrage fondateur *Corps et graphies : poétique de la danse et de la danseuse à la fin du XIX^e siècle*, Guy Ducrey étudie l'essor de la figure de la danseuse en prose et en poésie chez les auteurs décadents et symbolistes, pour envisager, sous l'angle de l'étude historique, thématique et sémiotique, la « cohérence intime de l'imaginaire fin-de-siècle en matière de chorégraphie »⁶, pour la période 1880-1914. Celle-ci « se situe [...] au delà des courants littéraires : dans une interrogation inquiète sur l'écriture et le langage,

1- *Ibid*, p.11.

2- *Ibid*, p.10.

3- *Ibid*, p.10-11.

4- Texte d'appel du colloque. *Articuler danse et poème : enjeux contemporains*, organisé par le CTEL, du 12 au 14 octobre 2017, Université Nice Sophia Antipolis, sous la direction de Béatrice Bonhomme, Alice Godfroy, Régis Lefort et Joëlle Vellet

5- Céline Torrent, *Pour une approche du "poétique instinct" à travers la danse, de Mallarmé à aujourd'hui. : La danse comme geste de l'avant-poème, du symbolisme mallarméen au « renouveau lyrique »*, thèse de doctorat en littérature française sous la direction de Michel Collot, Université de la Sorbonne Nouvelle, 2015, p.18.

6- Guy Ducrey, *Corps et graphies : poétique de la danse et de la danseuse à la fin du XIX^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 1996. L'ouvrage constitue la version remaniée de la thèse : *Poétique de la danse et de la danseuse à la fin du XIX^e siècle*, thèse de doctorat en histoire de l'art sous la direction de Jean de Palacio, Paris 4, 1995.

et leurs possibilités mêmes d'existence »¹. Naturalistes et décadents privilégient une logique du démembrement et de réification du corps féminin. La danseuse est rivée à la terre et à la chair par des Jean Lorrain, des Catulle Mendès, présentée comme un être déchu et bestial. Le spectacle chorégraphique n'est considéré qu'en tant qu'il dévoile les grâces féminines. Bien que l'on observe « une multiplicité fascinante de discours, souvent contradictoires sur la danseuse »², l'écriture « moderne » a élu la nouvelle comme forme littéraire favorite, témoignant de la prédominance d'une esthétique de fragmentation. Avec S. Mallarmé, la perspective se renverse : ce n'est plus la femme qui intéresse l'écrivain, mais l'étoile, envisagée comme « médiatrice d'infini »³. En effet, « les regards des symbolistes n'ont de cesse qu'ils n'aient transfiguré le corps en signe, immatériel, d'écriture. »⁴

[C]onsidéré dans son entier, il [le corps] leur paraît s'affranchir de tout usage instrumental et renoncer à la banalité du geste quotidien. Il n'agit pas, il n'exprime pas, il *suggère*, hors de toute idée libidineuse, un monde de formes pures...⁵

Foncièrement, la danseuse n'est pas vue pour elle-même, mais transfigurée, qu'elle subisse une sublimation ou une dégradation littéraires. Le point commun entre naturalistes et décadents d'une part, et symbolistes, d'autre part, touche certainement à la négation de la danseuse, à propos de laquelle G. Ducrey mentionne la « violence de l'acte démiurgique qui consiste à transposer le mouvement de la danse dans l'immobilité de la pierre sculptée »⁶. De la même manière, S. Mallarmé « opère l'apothéose de la chair »⁷, d'après sa célèbre formule « jamais qu'emblème, point quelqu'un », et détaille « pas à pas le processus qui arrache la danseuse à son individualité, pour faire d'elle une épiphanie en mouvement de l'idée »⁸ Le corollaire de la figure de la danseuse-étoile dans les écrits sur le théâtre du Maître du symbolisme est certainement la constellation du texte poétique spatialisé à travers *Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard*.

Dès 1912, Thibaudet avait avancé [...] que le *Coup de dés* reproduisait dans l'espace de la page l'agencement complexe d'un ballet sur scène, mais dont le *corps* eût été typographique, avec ses premiers sujets (les grandes capitales) et toute sa hiérarchie propre⁹

Du même coup, la présence sémiotique de la danse dans le texte mallarméen fonde un paradigme moderne de réception du texte poétique, celui d'une lecture chorégraphique, en ce sens que le lecteur interprète le poème comme le fait le spectateur d'une pièce dansée, avec une suspension du régime de la signification :

1- *Ibid.*

2- *Ibid.*, p.18.

3- *Ibid.*, p.18.

4- *Ibid.*, p.157.

5- *Ibid.*, p.358.

6- *Ibid.*, p.197.

7- *Ibid.*, p.368.

8- *Ibid.*, p.370.

9- *Ibid.*, p.375.

Devant les textes de Mallarmé, aussi "étranges" que ces figures chorégraphiques, il s'agit en somme d'adopter le regard interrogatif du spectateur devant le discours muet de la ballerine. Il faut être au poète ce que le poète lui-même était à la danseuse : le déchiffreur d'un univers d'hiéroglyphes mystérieux. Lire la danse, lire le texte poétique procéderait donc de la même démarche...¹

Hélène Laplace-Claverie soutient sa thèse de doctorat en littérature française en 1999, intitulée *Écrire pour la danse : les livrets de ballet, de Théophile Gautier à Jean Cocteau (1870-1914)*², où elle cherche à cerner « l'évolution des livrets au cours de cette période-charnière, située entre l'âge d'or du ballet romantique et l'avènement des célèbres ballets russes »³, au moment d'une crise du livret de ballet dans son modèle du XVIII^e siècle. Son propos est de « mettre en évidence les caractéristiques tant formelles que thématiques d'un genre en pleine mutation. »⁴

En 2003, avec une thèse en littérature française, Estelle Jacoby ouvre la voie à une comparaison des enjeux communs entre la danse et la poésie, en faisant le « pari » de « lire la poésie avec la théorie de la danse », à partir d'une définition de cette dernière comme « art du corps en mouvement »⁵. Nous retiendrons en particulier de son travail sa deuxième partie, où, après avoir déconstruit la notion de corps, elle sonde le « passage de la danse à l'écrit »⁶, à partir de trois opérations-clefs que sont la transcription, la traduction et la translittération. Le dernier mouvement du travail est consacré à « l'ouverture de la poésie au bouleversement du virtuel »⁷. La même année, Pascal Caron soutient sa thèse en littérature française *L'après-midi d'un faune : Mallarmé, Nijinski, l'animalité et la danse*⁸, où il révèle, à la lisière entre perspective littéraire, historique et anthropologique, que

la compréhension qu'ont Mallarmé et Nijinski de l'animalité, de la danse, et plus précisément de leur pratique artistique, explique qu'ils ont eux-mêmes vécu la relation entre poème et ballet comme celle d'une pratique d'écriture et du corps en pratique.⁹

Il faudra attendre une dizaine d'années pour que la question des relations entre la littérature et la danse connaisse un nouvel essor dans le monde universitaire français, que C. Torrent attribue à un regain d'intérêt réciproque des deux disciplines à cette période :

on pourrait interpréter l'émergence de ces thèses comme l'écho d'un phénomène, lui-même assez récent, concernant les rapports entre écrivains et danseurs eux-mêmes, en France, à partir de la fin du XX^e siècle et s'amplifiant en ce début de XXI^e siècle. Après une assez longue période de silence relatif, les uns vis-à-vis des autres, écrivains et danseurs semblent renouer explicitement un dialogue. On retrouve ainsi la danse de

1- *Ibid*, p.361.

2- Hélène Laplace-Claverie, *Écrire pour la danse : les livrets de ballet, de Théophile Gautier à Jean Cocteau (1870-1914)*, thèse de doctorat en littérature française sous la direction de Michel Autrand soutenue en 1999 à l'Université Paris 4, Paris, Honoré Champion, 2001.

3- Résumé de l'ouvrage, *Ibid*.

4- *Ibid*.

5- Estelle Jacoby, *Dialogues et convergences entre la danse et la poésie modernes*, thèse de doctorat en littérature française sous la direction de Jean-Claude Mathieu, Université Paris 8, 2003, résumé de thèse.

6- *Ibid*.

7- *Ibid*.

8- Pascal Caron, *L'Après-midi d'un faune : Mallarmé, Nijinski, l'animalité et la danse*, thèse de doctorat en littérature française sous la direction d'Antoine Compagnon, Université Paris 4, 2003, résumé de thèse. La thèse a été publiée en 2006 chez Honoré Champion sous le titre : *Faunes : poésie, corps, danse, de Mallarmé à Nijinski*.

9- *Ibid*.

manière explicite dans les œuvres de certains écrivains à partir de la fin du XX^e siècle [...]. Parallèlement, après quelques décennies de mise à distance du livret de ballet et de tout support textuel, plusieurs chorégraphes « contemporains » reviennent de façon clairement assumée vers le texte littéraire comme outil de création, comme par exemple Angelin Preljocaj collaborant avec des écrivains comme Pascal Quignard, Éric Reinhardt, ou Laurent Mauvignier. En 2007, ce renouement semble d'ailleurs « consacré » par la création du festival « Concordan(s)e », défini comme « une aventure singulière où un écrivain rencontre un chorégraphe. »¹

En 2012, dans le domaine des lettres et des arts, Marie-Aline Villard développe une réflexion sur la poétique du geste chez Henri Michaux², en montrant « qu'il inaugure le partage d'un espace d'action par l'activité de l'agi-sentir et du voir ». Convoquant, pour résoudre son questionnement, une multitude de pensées, « physiologique, anthropologique, phénoménologique, philosophique, artistique ou chorégraphique » du mouvement, elle montre que « la pratique du geste de Michaux engendrera celle d'une lecture inédite, qui deviendra à son tour productrice de gestes »³.

Cynthia Dariane défend en 2013 une thèse intitulée *Salomé danse-t-elle ? Enquête sur les représentations littéraires et chorégraphiques d'un mythe féminin aux XIX^e et XX^e siècles*⁴, portant sur la présence textuelle de la danse de Salomé dans les œuvres des symbolistes et des décadents, notamment celle de S. Mallarmé, où elle questionne « les connivences entre les deux langages, celui du corps, des gestes, et celui des mots »⁵.

En 2015, avec sa thèse intitulée « Littérature et danse contemporaine : modalités et enjeux d'un dialogue renoué », Laura Soudy se centre sur la paradoxale résurgence du texte chez des chorégraphes contemporains, pour tenter

de comprendre les enjeux de différents processus de création chorégraphique à partir d'une matière littéraire, elle-même interrogée, mais aussi de mettre en évidence les modalités de traitement du texte de son ébauche à sa finalisation⁶

La même année, Delphine Vernozy achève une étude dédiée au livret de ballet comme objet littéraire « au cœur des évolutions qui travaillent les champs littéraire et chorégraphique au XX^e siècle »⁷, de 1910 aux années 1960, nombre d'écrivains français majeurs de cette époque ayant été auteurs de livrets.

Il semble que le livret tire sa valeur de l'accès qu'il donne à un espace autre, celui de la création collective et du spectacle, d'une œuvre où la scène et le corps éclipsent les mots et où l'écrivain peut rompre avec la littérature pour se rêver chorégraphe⁸

Enfin, pour parachever cette revue des thèses en littérature française consacrées aux relations entre la danse et la littérature, il y a lieu de citer le beau travail de Céline Torrent, *Pour une approche du "poétique*

1- C. Torrent, *op.cit.*, p.20.

2- Marie-Aline Villard, *Poétique du geste chez Henri Michaux : mouvement, regard, participation, danse*, thèse de doctorat en lettres et arts sous la direction de Claude Fintz, Université de Grenoble, 2012, résumé de thèse.

3- *Ibid.*

4- Cynthia Dariane, *Salomé danse-t-elle ? Enquête sur les représentations littéraires et chorégraphiques d'un mythe féminin aux XIX^e et XX^e siècles*, thèse de doctorat en langues et littératures françaises sous la direction d'Hélène Laplace-Clavier, Université de Pau, 2013, résumé de thèse.

5- *Ibid.*

6- Laura Soudy, *Littérature et danse contemporaine : modalités et enjeux d'un dialogue renoué*, thèse de doctorat en langues et littératures françaises sous la direction d'Hélène Laplace-Clavier, Université de Pau, 2015, résumé de thèse.

7- Delphine Vernozy, *Le livre de ballet, un objet littéraire ? : écrivains et chorégraphes en France des années 1910 aux années 1960*, thèse en littérature française sous la direction de Didier Alexandre, Université Paris 4, 2015, résumé de thèse.

8- *Ibid.*

*instinct" à travers la danse, de Mallarmé à aujourd'hui. : La danse comme geste de l'avant-poème, du symbolisme mallarméen au « renouveau lyrique »*¹. Le propos de cette étude est de « comprendre ce qui dans la danse relève d'un instinct poétique et renvoie le poète à son propre instinct créatif » dans la poésie française du XX^e siècle, en interrogeant l'expression mallarméenne de « poétique instinct », prêté en 1886 par l'écrivain à la figure de la danseuse. La chercheuse observe l'émergence dans la littérature du XX^e siècle d'un « [t]racé sans traces, [...] écriture du pur poëin » qu'elle rebaptise « écriture poïographique »². Le corpus s'échelonne de la fin du XIX^e siècle à la fin du XX^e siècle, incluant des œuvres de S. Mallarmé et de P. Valéry permettant « d'étudier la façon dont la danse est passée de simple motif poétique à véritable moteur poïétique au tournant des XIX^e et XX^e siècles », mais aussi des livrets de ballet de René Char, pour finalement aboutir à « la présence explicite » d'un « lyrisme chorégraphique » chez Pascal Quignard, Jean-Michel Maulpoix et André Velter³. Ainsi

du symbolisme mallarméen au « renouveau lyrique », la danse en appelle au « poétique instinct » du poète en ce qu'elle le renvoie à l'acte d'écriture qui a précédé son poème écrit, à son geste de l'avant-poème.⁴

La danse est un outil lui servant à analyser le texte littéraire, en dépassant la scission du classique et du contemporain chorégraphique, notamment grâce à la théorie des Barres Flexibles de Wilfride Piollet. Nous retiendrons de ce travail le primat d'une filiation mallarméenne concernant la pensée de la danse par les poètes français du XX^e siècle.

Guy Ducrey, dans son déjà ancien article « Littérature et danse », indiquait que c'était au « chercheur en littérature comparée »⁵ que revenait la mission d'analyser les liens entre la danse contemporaine et les textes littéraires. C'est la perspective retenue par Alice Godfroy et Valentina Karampagia. Dans sa thèse de doctorat en littérature comparée soutenue à l'Université de Strasbourg en 2013, la première perçoit un pli entre la poésie et la danse et « explor[e] le nouage entre une dansité de la poésie et une poétique de la danse »⁶, pour montrer que le dire et le mouvoir s'originent dans le pré-mouvement, « cette zone du *sentir* où les choses ne sont pas encore séparées, distinguées (ou sujet, ou objet) mais modalisées, modulées (et le moi et le monde) »⁷, un même espace du dedans traversé par le désir. Quant à Valentina Karampagia, elle choisit de se pencher, également en littérature comparée, sur « la poésie de Gherasim Luca et [...] l'écriture scénique de Dimitris Dimitriadis à partir des interrogations philosophiques et

1- Céline Torrent, *Pour une approche du "poétique instinct" à travers la danse, de Mallarmé à aujourd'hui. : La danse comme geste de l'avant-poème, du symbolisme mallarméen au « renouveau lyrique »*, *op.cit.*, résumé de thèse.

2- *Ibid.*

3- *Ibid.*

4- *Ibid.*

5- Guy Ducrey, « Littérature et danse », in *La Recherche en Littérature générale et comparée en France en 2007*, Anne Tomiche et Karl Zieger éd., Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes, 2007, p. 109.

6- Alice Godfroy, *Poésie et danse : un corps à corps contemporain*, thèse de doctorat en littératures et civilisations comparées sous la direction de Michèle Finck, Université de Strasbourg, 2013, p.32. La thèse a été publiée chez Honoré Champion sous le titre *Danse et poésie : le pli du mouvement dans l'écriture : Michaux, Celan, Du Bouchet, Noël* en 2015.

7- *Ibid.*, résumé de thèse.

esthétiques que suscite la notion de performatif. »¹, avec une thèse de doctorat soutenue en 2013 à l'Université Paris 3. La danse contemporaine, au niveau de « ses fabriques » et de « ses temporalités » fournit un outil pour conceptualiser le performatif à l'œuvre dans le texte littéraire, à la lisière entre poésie et théâtre, afin de penser « la plasticité du langage », ainsi que « le corps et l'acte de lecture »².

Émergence de notre propre approche critique

Les études citées ont principalement pour objet les œuvres d'écrivains d'expression française. Aussi la comparaison des moyens utilisés par différentes langues pour désigner ou décrire la danse n'est pas leur objet d'étude. Devant cette lacune, s'est imposé à nous le projet d'une étude comparatiste sur la danse et la poésie dans trois aires linguistiques, américaine, française et russe, où les jeux et les écarts entre les langues seraient le véritable enjeu. Dans une thèse dédiée au passage de la danse à la poésie, la réflexion devait aussi se centrer aussi sur des questions de traduction intrasémiotique.

Comme une manière de rejouer dans la sphère des études littéraires le passage de l'ère de l'auteur, à celle du texte, puis à celle, annoncée par R. Barthes, du lecteur, la perspective adoptée dans la thèse sera successivement historique, textuelle, et post-textuelle. Avec le dernier temps de la réflexion consacré aux textualités chorégraphiques, nous adoptons une démarche plus volontiers ancrée, d'une part, dans le monde des études de danse, d'autre part dans une micro-phénoménologie de la lecture.

Il nous semble que, avant même le transfert du texte poétique en danse, celui-ci contient une qualité dansante, et peut être considéré comme poème à danser, par la résonance intérieure qu'il éveille et le processus psychique qu'il met branle au moment de la lecture. Le mode de réception spécifique au texte poétique moderne consisterait en une incorporation-interprétation, par laquelle le lecteur le performerait en lui prêtant le secours des modulations de ses sensations. Sur ce versant, le poème ne se réduit plus au texte imprimé, et n'est plus objectivable. Il naît du côté des théories de la post-textualité de la rencontre entre le texte et un lecteur qui contribue à son émergence, le poème se détachant pour ainsi dire de la page pour acquiescer à son contact une densité kinesthésique dans l'espace mental.

Notre étude inclura un travail sur les textes poétiques des auteurs où la danse est mentionnée, ainsi que sur les textualités chorégraphiques, à savoir : les matériaux de pièces chorégraphiques inspirées des textes du corpus, enfin, les textes produits par un lecteur, sujet d'expérience, pour rendre compte de son expérience singulière de lecture. Ainsi nous pencherons-nous sur le transfert intersémiotique de la danse au texte dans les parties initiales, avec un accent sur un regard historique dans la première partie, avant d'envisager un mécanisme inverse dans la dernière partie, le passage du texte à la danse, incluant l'acte de lecture.

1- Valentina Karampagia, thèse de doctorat en littératures et civilisations comparées, sous la direction de Jean Bessière, Paris 3, 2013, résumé de thèse. La thèse a été publiée chez Honoré Champion en 2016 sous le titre *L'Écriture à l'épreuve de la danse contemporaine : Gherasim Luca, Dimitris Dimitriadis et l'approche du performatif*.

2- *Ibid*, résumé de thèse.

Un corpus hétérogène

Les écrivains du corpus appartiennent à des époques différentes mais à eux trois, ils ont vécu la totalité du XX^e siècle, ce qui nous permet d'avoir une vision d'ensemble sur les évolutions de l'art chorégraphique et de la poésie pour la période retenue. Les trois auteurs entretiennent des rapports variés à la danse, mais celle-ci demeure un moteur essentiel de leur écriture poétique. Tous ont en outre comme point commun d'avoir vécu entre les langues (le russe, le français, le portugais, l'espagnol pour V. Parnakh ; l'anglais et le français pour D. Fourcade ; dans une moindre mesure, l'anglais, l'espagnol et le français pour W. C. Williams) et les postures (poète, traducteur, critique d'art, chorégraphe-danseur, médecin...), et de s'être intéressés à une multitude de médiums artistiques, de la peinture à la danse, en passant par la sculpture et la musique. Notre propos sera donc de montrer que le poète transfère les leçons poétiques de la danse au poème, à la fois aux niveaux du mouvement dansé et du mouvement dansant, et que la danse est aussi à chercher dans un mode de lecture performatif que le texte moderne est susceptible d'induire. Nous chercherons à établir une corrélation entre la quête du moderne en poésie, et celle du moderne en danse, ayant joué pour la première un rôle précurseur. Nous parlerons de *moderne en danse* plutôt que de privilégier l'expression consacrée de *danse moderne*, tant parce que cette dernière ne suffit pas à rendre compte du foisonnement éclectique de la production chorégraphique au XX^e siècle, que pour en extraire des phénomènes esthétiques susceptibles de translation aux autres arts, en particulier à l'écriture. Nous mettrons l'accent, outre sur les passerelles intersémiotiques, sur l'importance des transferts culturels de la danse et de la poésie dans les trois aires géographiques, chez des poètes dans des situations de plurilinguisme. Le moderne chorégraphique vient de Russie et migre à Paris au début du XX^e siècle (V. Parnakh), avant de s'installer aux États-Unis pendant la Seconde Guerre Mondiale (W. C. Williams), et de revenir en France dans les années 1980 avec la Nouvelle Danse Française (D. Fourcade), selon un trajet virtuellement représenté par les trois auteurs à l'étude.

Les œuvres du corpus primaire s'échelonnent pendant environ un siècle (1917-2018), sur une période qui va de la fin de la Première Guerre mondiale, à la parution des deux derniers ouvrages de D. Fourcade, son livre *deuil*, et ses *Improvisations et arrangements*, compilation d'entretiens réalisés depuis les années 1980, où il explicite des éléments de sa poétique.

Il y a à signaler, outre l'hétérogénéité du corpus au niveau spatio-temporel, sa disparité concernant le rapport à la danse des auteurs puisque, si tous ont collaboré avec des chorégraphes et des danseurs, seul V. Parnakh l'a lui-même été, W. C. Williams et D. Fourcade occupant par rapport à l'art de Terpsichore une position d'externalité. Bien plus, si ces derniers puisent un bon nombre de leurs racines littéraires dans la filiation mallarméenne, V. Parnakh se rapproche davantage d'un Verlaine ou d'un Rimbaud, ce qui contribue sans doute à le singulariser. Ajoutons que si D. Fourcade a été influencé par W. C. Williams, il n'a pas lu V. Parnakh. D'un autre côté, l'attrait qu'exprime poétiquement W. C. Williams

pour la Russie de V. Maïakovski tisse un fil souterrain indirect entre lui et V. Parnakh. Quant à D. Fourcade, il a en commun avec V. Parnakh de se référer au jazz, en citant des figures comme John Coltrane, Thelonious Monk ou Lester Young et en « emprunt[ant] aux jazzmans » « l'improvisation libre, mais réfléchie et calculée »¹. De surcroît, en profondeur, V. Parnakh et D. Fourcade ont sans doute en commun un travail maximaliste de la syllabe et de la matière verbale du mot. Tous deux dotent la musique des mots d'un certain volume, d'une qualité d'impact et de texture, tout en faisant du son un corps malléable, et en créant des parcours de lecture où les associations phoniques servent de noyau pour les sens. Si les études d'influence s'avèrent de peu de poids, nous tâcherons donc de montrer qu'il existe des parentés structurelles souterraines entre ces trois figures de la poésie moderne. Mais afin de mieux comprendre ce qui lie les trois auteurs, il convient d'introduire brièvement leurs particularités individuelles.

V. Parnakh, le poète-danseur entre les langues²

Juif et russe, poète et traducteur natif de Taganrog, Valentin Parnakh (1891-1951), figure cosmopolite et plurilingue de l'Âge d'argent, fut un acteur remarquable du monde chorégraphique de la première moitié du XX^e siècle. Parfois considéré comme un Cocteau russe³, ce danseur fameux pour ses soli, a consacré de nombreux articles en français et en russe à la danse et a composé une *Histoire de la danse*⁴, où il retrace à grands traits l'évolution de cet art en Occident, de l'Antiquité au début du XX^e siècle. Il a publié entre 1919 et 1925 cinq recueils poétiques, dont la danse est, en association avec la musicalité du jazz, qu'il a contribué à introduire en Russie en 1922, la clef de voûte. Satellite à Paris du groupe Dada, ainsi que du mouvement De Stijl, il fraya en France comme en Russie avec de nombreuses personnalités artistiques du temps.

Celui qui porte le prénom du plus célèbre des contorsionnistes de la Belle-Époque immortalisé par Toulouse-Lautrec, Valentin le Désossé⁵, privilégie dans ses soli dansés, d'après les traces picturales et photographiques qui nous sont parvenues, une esthétique de la dislocation et du démembrement, réverbérant, par la violence faite au corps, une décomposition de l'ordre social et politique ambiant, exprimée dans son autobiographie *La Pension Maubert*. Sa langue natale, le russe, se révéla à lui, à

1- Irina Anelok, *op.cit.*, p.21.

2- Une présentation biographique plus exhaustive sera fournie en première partie.

3- Pour Evgenij Arenzon, « les personnes qui avaient connu le paysage culturel du Paris d'alors pouvaient voir en Valentin Parnakh, pour ainsi dire un prétendant au rôle de Jean Cocteau moscovite ». (Je traduis.) « Изобретатель строф и танцев », *Жирафовидный истукан: 50 стихотворений. Переводы. Очерки, статьи, заметки, Сост., вступ. ст., комм. Е.Р. Арэнзона*, Москва, Гилея, Пятая страна, 2000, p.6-7 : « [...] люди, знавшие культурный пейзаж тогдашнего Парижа, могли видеть в Валентине Парнахе как бы претендента на роль московского Жана Кокто ». Annick Morard rappelle que le poète a consacré son premier article à J. Cocteau, tout en précisant que les esthétiques des deux auteurs sont radicalement différentes, au niveau du traitement de la violence, ce dernier étant « ultra-réaliste » chez V. Parnakh. Annick Morard, « Une violence réappropriée : le cas de Valentin Parnakh », Annick Morard, *La « Jeune Génération » des écrivains russes à Paris, entre identité et esthétique (1920-1940)*, thèse de doctorat sous la direction de Jean-Philippe Jaccard et soutenue à l'Université de Genève en 2009. La thèse a été publiée sous le titre *De l'émigré au déraciné : La « Jeune Génération » des écrivains russes à Paris, entre identité et esthétique (1920-1940)* (Lausanne, L'Age d'homme, 2010.)

4- V. Parnakh, *Histoire de la danse*, Paris, Rieder, 1931.

5- L'artiste est enterré sous le nom d'Étienne Renaudin (1843-1907).

l'occasion de l'affaire Beilis¹, comme la langue des bourreaux du peuple juif². Telle la tunique empoisonnée d'Hercule, dont le héros ne peut se défaire sans que sa peau tombe en lambeaux, elle se retourne contre lui :

Ведь язык – некая броня, которая предохраняет поэта от натиска внешнего мира. И вот эта броня оказалась неверной защитой.
Ведь язык – оружие, мое единственное оружие. И вот я обезоружен. И это оружие обращается против меня самого.³

La danse lui permettra par la suite d'articuler par un médium non verbal les contradictions identitaires qui le tiraillent. Dans un article publié en Russie en 1922, V. Parnakh relève en effet la proximité de l'art chorégraphique, fondé sur l'antithèse, avec la catharsis antique, non seulement du point de vue de l'alternance de passages statiques et dynamiques, mais aussi de celle des émotions et de l'expression⁴. Dès son deuxième recueil, *Самум*, V. Parnakh sera attentif à insuffler aux structures de la langue russe, qu'il tord dans tous les sens, une facture pour ainsi dire étrangère, une dimension dissonante sur le plan du son, de la sémantique, de la syntaxe et du style, qui semble parfois une entrave à l'acceptabilité de l'énoncé. La révolte faite à la langue, forme de violence perpétrée contre soi, rejoue sur la scène du poème la crise identitaire et les tortures collectives. Dans son rapport à la langue, V. Parnakh pourrait dire avec « L'héautontimorouménos » :

Je suis la plaie et le couteau !
Je suis le soufflet et la joue !
Je suis les membres et la roue,
Et la victime et le bourreau !⁵

1- Menahem Mendel Beilis (1874-1934) avait été accusé à tort en 1911 du meurtre rituel d'un jeune Ukrainien âgé de treize ans, puis avait été emprisonné. Avant son procès en 1913, la presse tsariste lança une vaste campagne antisémite, dénoncée par de nombreux intellectuels russes. Au cours du procès à Kiev, partisans et opposants de M. M. Beilis s'affrontèrent. Celui-ci fut finalement acquitté en octobre 1913. La culpabilité de la meurtrière, la mère d'un camarade du jeune garçon, Véra Chébériak, fut établie. Comme l'affaire Dreyfus, l'affaire Beilis connut une triste résonance internationale.

2- « Дело Бейлиса стало для меня тем же, чем для некоторых французских евреев было в свое время дело Дрейфуса: своего рода откровением.

Столько лет я обманывал самого себя! Столько лет я предавал помыслы моего детства! Столько лет я словно спал, и вот, наконец, проснулся!

И мало-помалу я с ужасом почувствовал, что ненавижу такую Россию, что, может быть, тайно, не признаваясь самому себе, я уже давно, всегда ее ненавидел и что надо ее ненавидеть. [...] »

« L'affaire Beilis devint pour moi l'équivalent de ce que fut, pour certains Juifs français, l'affaire Dreyfus en son temps : une sorte de révélation.

Tant d'années durant, je m'étais abusé ! Tant d'années durant, j'avais trahi les pensées de mon enfance ! Tant d'années durant, j'avais comme qui dirait dormi et voilà qu'enfin, je me réveillai !

Et peu à peu, je sentis avec horreur que je détestais une telle Russie, que, peut-être, en secret, sans me l'avouer, depuis longtemps, depuis toujours je la haïssais et qu'il fallait la haïr [...] »

Валентин Парнах, *Пансион Мобер*, Диаспора, Новые Материалы, том VII, Санкт-Петербург, Феникс-Атенеум 2005, p.28. (Je traduis.) Nous commenterons plus loin le passage consacré à cette crise identitaire, qui s'étend sur deux pages.

3- « Après tout, la langue est une sorte d'armure qui préserve le poète des assauts du monde extérieur. Et voilà que cette armure se révélait être une mauvaise défense. Après tout, la langue est une arme, mon unique arme. Et me voilà désarmé. Et cette arme se retourne contre moi-même. » (Je traduis.) *Ibid*, p.28.

4- Voir « L'Ancien et le contemporain dans le verbe et le mouvement », *Le Théâtre et la musique*, Moscou, décembre 1922, n°10. L'article figure en traduction française en annexe.

5- Le poème est tiré de la section « Spleen et idéal » des *Fleurs du mal* (poème 83 dans l'édition de 1861, poème 105 dans l'édition de 1868). Ce mot signifie « bourreau de soi-même » en grec. Il est le titre d'une pièce latine de Térence, *Heauton Timoroumenos*, qui l'avait emprunté à celui de la comédie grecque, *ἑαυτὸν τιμωροῦμενος*, de Ménandre.

Dans sa poésie, « révolte et rugissement »⁶ sont le lot d'une vie moderne syncopée, introduite par le règne des Révolutions russes. La fin de l'ordre ancien s'accompagne de violences nécessaires : le coup d'état de la musique afro-américaine et des nouvelles danses agite de soubresauts l'Europe (« Une orde [sic] / De fox-trot domine le monde », « Une danse cruelle s'ouvre ! »⁷). Il ne peut y avoir de changement sans rupture. C'est le règne joyeux d'un chaos sonore, éruptif et expansif, où le corps devient machine, où la vision maximaliste du monde se peuple de couleurs tonitruantes et de fortissimo. Le sujet poétique mérite en outre d'être rapproché du « corps sans organes » artaldien qui met la danse au cœur de sa vision⁸.

Dans les poèmes de V. Parnakh, l'existence du sujet se détache sur fond d'un jubilatoire *Je danse donc je suis*, réminiscence de la danse du roi David devant l'Arche. Un élan primordial pousse V. Parnakh, sujet poétique et sujet réel, à s'élancer sur l'estrade. Parallèlement, le danseur est présenté comme un être interlope, un marginal, entre le forçat, le chaman et l'homme primitif, à qui il revient de dompter les énergies créatives du monde. Le rythme nerveux de sa langue poétique dont le paradigme est la syncope, semble inspiré de celui de sa danse, décrite par ses contemporains comme une série de décharges, de changements brusques d'énergie, de bonds et de sauts. Ses poèmes dressent de véritables hommages à la danse sous ses formes les plus variées – danse du torero face au taureau, danse espagnole, tournoiments des derviches tourneurs – mais ils légendent aussi ses propres performances chorégraphiques en décrivant une qualité de mouvement, faite de tensions et de brusques contractions.

W. C. Williams : le rénovateur du vers américain

William Carlos Williams (1883-1963), l'un des principaux représentants du modernisme américain, a révolutionné la poésie aux États-Unis. Il écrit dans une lettre à Kay Boyle en 1932 : « a poet should take his inspiration from the other arts »⁴. Influencé par Ezra Pound et T. S. Eliot, il jugeait cependant qu'ils étaient trop attachés à l'héritage passéiste de la culture européenne. W. C. Williams a mené des expérimentations sur le vers et créé une poésie tournée vers les perceptions concrètes et la vie quotidienne, aspirant à créer une langue américaine naturelle, soucieuse de transparence, façonnée par la nature et l'environnement américain. Il compose une poésie pour l'œil à la disposition spatialisée, autant qu'une poésie pour l'oreille.

6- « Khabarda », dans la version auto-traduite par l'auteur, *Slovodnig (Motdinamo)*, (avec huit dessins de N. S. Gontcharova, la couverture et sept dessins de M. Larionov), Paris, La Cible, 1920, in *Valentin Parnakh : Tri knigi*, sostavlenie, vstupitel'nyj očerk, postraničnye primečanija Vadima Perel'mutera, Moskva, Sam&Sam, 2012, p.19 du recueil original, p.111 dans la nouvelle édition.

7- *Ibid.*

8- « L'homme est malade parce qu'il est mal construit. Il faut se décider à le mettre à nu pour lui gratter / cet animalcule qui le démange mortellement, / dieu, / et avec dieu / ses organes. / Car liez-moi si vous le voulez, / mais il n'y a rien de plus inutile qu'un organe. / Lorsque vous lui aurez fait un corps sans organes, alors vous l'aurez délivré de tous ses automatismes et rendu à sa véritable liberté. / Alors vous lui réapprendrez à danser à l'envers comme dans le délire des bals musette et cet envers sera son véritable endroit » Antonin Artaud, « Pour en finir avec le jugement de Dieu », 1947, *Œuvres Complètes*, t.13, Paris, 1974, p.34.

4- John C. Thirlwall (ed.), *Selected Letters of William Carlos Williams*, New York, New Directions, 1957, p.132. « un poète devrait puiser son inspiration aux autres arts » (Je traduis.)

La danse est un motif extrêmement présent dans son œuvre, hérité de W. B. Yeats, D. H. Lawrence ou T. S. Eliot. Dans la dernière partie de *Paterson*, en 1958 (V, III), il écrit : « Nous ne pouvons rien savoir et ne pouvons rien savoir que la danse / La danse, danser une mesure / en contrepoint, / satyriquement, le pied tragique »¹. Pour lui, la danse forme l'« incarnation du savoir », selon le titre d'un essai écrit en 1928, *The Embodiment of Knowledge*². La poésie, à côté de l'impératif de « mesure », inclut une composante sensuelle et dionysiaque avec l'image du satyre qui représente la liberté et l'énergie de la forme.

Féru de peinture ancienne et moderne, W. C. Williams a consacré de nombreux poèmes et quelques ekphrasis à la danse, en particulier dans ses *Pictures from Brueghel* où la danse est doublement médiatisée, par le canal de la peinture et par celui de la poésie. Dans « War Theme », poème né de la collaboration avec Martha Graham et la photographe Barbara Morgan en 1942, il demande : « Qu'est la guerre / sinon une dépendance de la Danse ? » (« What is War / but an appurance to the Dance ? »). Dans un essai de 1917, il note : « L'origine de notre verset était la danse »³. Ainsi l'art chorégraphique se situe-t-il au cœur de sa réflexion sur le monde et sur la poésie. W. C. Williams est attentif à la diversité des rythmes du réel qu'il cherche à traduire par une langue poétique dynamisée.

W. C. Williams, fondateur de l'objectivisme⁴, a été influencé par les théories de son contemporain Charles Olson (1910-1970). Il a même donné une magistrale application poétique à son « vers projectif » (*projective verse*), auquel il se réfère abondamment dans son *Autobiographie*. Désireux de dépasser les préceptes d'E. Pound, selon qui il convient d'écrire selon la phrase musicale et non selon le métronome (« compose in the sequence of the musical phrase, not in sequence of a metronome »), C. Olson a proposé sa théorie de « composition par champ » (*composition by field*) qui postule que le poème, d'essence dynamique, est un « champ d'action » (*a field of action*). L'énergie doit transiter du poète au lecteur par le poème appréhendé comme un art du souffle.

W. C. Williams a écrit ses premiers poèmes dans les années 1910. Il a révolutionné la langue poétique et est l'auteur de

49 livres comprenant 600 poèmes, 4 pièces de théâtre, un libretto d'opéra, 52 récits, 4 romans, un livre d'essais, une autobiographie, une curieuse biographie de sa mère, [...] enfin *Paterson*, le magnum opus

1- Le texte original est : « We can know nothing and can know nothing but the dance / The dance, to dance to a measure / contrapuntally, / satyrically, the tragic foot », W. C. Williams, *Paterson* [1946], Chant V, Penguin, 1983, p.238. (Je traduis.)

2- W. C. Williams, *The Embodiment of Knowledge*, New York, New Directions, 1974.

3- « The origin of our verse was the dance », « America, Whitman and the Art of Poetry », *The Poetry Journal, Boston*, 8.1, November 1917, p.27-36. (Je traduis.)

4- Ce dernier courant a pour but de produire au moyen du langage un objet poétique inédit qui rende compte du réel : « The poem being an object (like a symphony or cubist painting) it must be the purpose of the poet to make of his words a new form : to invent, that is, an object consonant with his day. This was what we wished to imply by Objectivis, an antidote, in a sense, to the bare image haphazardly presented in loose verse. » *The Autobiography of William Carlos Williams*, New York, W. W. Norton & Company, 1951, p.265. « Le poème étant un objet (comme une symphonie ou un tableau cubiste), le but du poète doit être de créer une forme nouvelle avec les mots : c'est-à-dire inventer un objet qui exprime harmonieusement son époque. C'est ce que nous voulions dire par objectivisme, antidote, en un sens, de l'image nue présentée au hasard dans une texture lâche. » W. C. Williams traduit par Laurette Veza, *William Carlos Williams*, Paris, Seghers, 1974, p.50.

inachevé auquel il a consacré quelque cinquante ans.¹

Médecin, W. C. Williams retirait de sa pratique professionnelle un goût pour une représentation exacte de la réalité, où l'imagination jouait pourtant un rôle essentiel.

D. Fourcade : l'éclectique amateur de danse

Quant au dernier auteur du corpus, Dominique Fourcade, né en 1938, il est poète, critique d'art² et commissaire d'exposition, spécialiste de la peinture et de la sculpture au XX^e siècle, en particulier de l'œuvre d'Henri Matisse, de David Smith et de Simon Hantaï.

Comme René Char, fidèle à la tradition mallarméenne, D. Fourcade a collaboré avec des plasticiens pour créer des livres illustrés, dans *Nous du service des cygnes*, accompagné de dessins de Ghislain Uhry, ou encore pour les affiches, les cartes postales et les livres réalisés dans les années 1980-1990 avec Pierre Buraglio. Mais tandis que chez R. Char, enluminé, « le verbe domine toujours l'image », chez le second, « le texte et l'image restent indépendants, [...] ils gardent leurs valeurs respectives et [...] construisent un dialogue d'égal à égal », dans un texte « tapuscrit et non écrit à la main, comme pour souligner son caractère neutre et objectif »³.

D. Fourcade a été baigné dans la double culture française et américaine dès son plus jeune âge et a lu assidûment la poésie américaine, en particulier celle de W. C. Williams et de ses héritiers, Charles Reznikoff, George Oppen, et Louis Zukofsky. En 1970, l'année où son frère Xavier ouvre à New York une galerie d'art contemporain, il rencontre à l'occasion de son voyage aux États-Unis le critique Clement Greenberg, « dont les idées esthétiques allaient influencer profondément et durablement sa poétique »⁴. L'écrivain reconnaît en outre avoir observé la danse moderne et contemporaine, déclarant dans ses écrits que George Balanchine et Merce Cunningham ont durablement influencé sa pratique d'écriture. Le moderne est une catégorie qu'il revendique pour sa pratique littéraire dans la mesure où,

après le moderne ne signifie pas, pour Dominique Fourcade, – contre le moderne (par exemple, aux antipodes de Mallarmé), mais encore avec lui – avec son esprit (non ses méthodes figées en recettes), pour autant que cet esprit est synonyme d'invention sans cesse perpétuée⁵.

Il s'attache par son travail à défaire les catégories esthétiques traditionnelles de la pensée conceptuelle, accueillant dans le poème la multiplicité des formes du réel, sans distinction des styles élevé et bas :

1- *Ibid*, p.8.

2- Même si « critique d'art » n'est pas un terme prisé par D. Fourcade, nous n'en voyons pas de plus approprié ici. Ce dernier déclare : « faire une exposition est pour moi une autre façon de faire un poème (la poésie ne relève pas de la seule écriture, loin de là) » Entretien avec Frédéric Valabrègue, in « Dossier Dominique Fourcade », in *CCP : Cahier critique de poésie*, N°11, 1/2006, p.5.

3- Irina Anelok, *Les Écrits sur l'art de Dominique Fourcade : la naissance d'une poétique, thèse de doctorat en sciences du langage (littérature française)*, sous la direction de Jean-Michel Maulpoix, Paris Ouest Nanterre la Défense, 2013, p.9.

4- *Ibid*, p.18.

5- Jean-Claude Pinson, *Sentimentale et naïve : nouveaux essais sur la poésie contemporaine*, Seyssel, Champ Vallon, 2002, p.239.

Je pourrais dire que j'écris aussi bien mon poème à partir d'une semelle de chaussure qu'avec le sourire de la Joconde. Je n'exclus rien de ce que l'on considère comme trivial ou de ce que l'on tient pour sublime¹

Aussi désire-t-il être tous les artistes à la fois : « Je veux rendre le réel, et [...] pour le rendre, il me faut être moi-même un chorégraphe, un ingénieur du son, un cadreur, un monteur, un peintre etc... »². Irina Anelok relève d'ailleurs l'importance de cette « synthèse des arts »³ dans une œuvre qui rejoint parfois sur son versant poétique la critique d'art. En effet, l'auteur de *Rose-Déclat* définit la poésie, comme ce qui fait passer une chose de l'être au non-être, selon la définition de Platon qu'il se plaît à citer. Aux sources de son activité littéraire, se trouvent des inspirations aussi variées que le jazz, le rugby, le cinéma ou la danse, dont chacune des poétiques alimente le poème. À l'instar de Rimbaud ou de Mallarmé sensibles à l'audition colorée, D. Fourcade nourrit une « conception hybride, simultanément visuelle et musicale, de l'art »⁴. À propos des transferts intermédiaires, l'auteur nous a personnellement confié :

cette poétique peut vous fixer dès le premier instant sans qu'on n'en connaisse encore vraiment rien – et c'est ce qui m'est arrivé par exemple pour Cunningham ou Cézanne, le sentiment immédiat d'être en présence de quelque chose de très grand, de très juste et d'inépuisable⁵.

Dans le même temps, il se montre « [a]ttaché à la conception greenbergienne qui défini[t] l'art comme la recherche de la spécificité du médium »⁶. Si pour Irina Anelok, la recherche de son lyrisme emprunte à l'art d'Euterpe dans la « musicalité du texte et dans son rythme interne »⁷, nous étudierons ce que sa poétique doit à la chorégraphie.

Le corpus primaire et secondaire

Le corpus primaire comprendra la totalité des œuvres poétiques de Valentin Parnakh publiées entre 1919 et 1925⁸, ainsi que, pour le corpus secondaire, son ouvrage théorique *Histoire de la danse*⁹, son récit autobiographique *La Pension Maubert*¹⁰, ses articles en français et en russe sur la danse, les écrits des contemporains du poète-danseur qui font mention de ses danses. On inclura en outre dans le corpus les matériaux textuels, photographiques et vidéos qui ont servi à l'élaboration de la pièce chorégraphique *L'Incorruptible* (2018) de Polina Akhmetzyanova, étudiée dans notre troisième partie.

1- Dominique Fourcade, avec Marguerite Haladjian et Jean-Baptiste Para, « Une partie qu'on ne gagne jamais. Entretien avec Dominique Fourcade », in *Europe*, №744, 04/1991, p.144.

2- Emmanuel Laugier, « La Langue en crue », *Matricule des anges*, n°22, février-mars 1998, <<http://www.lmda.net/mat/MAT02278.html>>, en ligne, consulté le 14 avril 2019.

3- Irina Anelok, *op.cit.*, p.1.

4- *Ibid*, p.22.

5- Mail de Dominique Fourcade à Marion Clavilier du 21 octobre 2015.

6- Irina Anelok, *op.cit.*, p.20.

7- *Ibid*, p.20-21.

8- *Le Quai* [avec 2 illustrations de Mikhaïl Larionov], Paris, 1919.

Самум [3 рис. Н. С. Гончаровой], Париж, Б. и., 1919.

Слововодия (Mot dinamo), Стихи [8 ил. Н. С. Гончаровой ; обл. и 7 ил. М. Ф. Ларионова], Париж, La Cible, 1920.

Карабкается акробат [Портр. авт. раб П. Пикассо, рис. А. Гудинашвили], Париж, Изд-во «Франко-русская печать», 1922.

Вступление к танцам, Избр. стихи [Портр. авт. раб П. Пикассо], М., Ржевская тип. УИКа, 1925.

9- Valentin Parnakh, *Histoire de la danse*, *op.cit.*

10- Валентин Парнах, *Пансион Мобер*, *op.cit.*

Pour le domaine anglo-saxon, les recherches porteront sur la totalité des œuvres poétiques de William Carlos Williams rassemblées dans les deux volumes *The Collected Poems of William Carlos Williams* (1991)¹ à partir de son deuxième recueil, *Al Que Quiere* (1917), où paraissent les premières mentions de l'art chorégraphique. Les autres textes poétiques qu'il a composés, à l'inclusion de *Kora in Hell* et de *Paterson*, figureront dans le corpus secondaire.

Le moment où Dominique Fourcade, qui avait commencé à écrire à la fin des années 1960, a découvert G. Balanchine et M. Cunningham et où il a incorporé leur poésie à son écriture coïncide avec sa rupture avec René Char en 1973², qui avait marqué d'une empreinte vivace ses débuts poétiques³. La fin des années 1980 correspond au moment où il « réduit au minimum son activité de critique d'art pour se consacrer entièrement à la poésie »⁴. Après un silence de près de dix ans, *Le Ciel pas d'angle* publié en 1983 amorce une plongée « dans l'inconnu »⁵. Dès lors, la danse devient l'un des motifs centraux de son œuvre et la source constante d'une réflexion esthétique sur le moderne et le contemporain. Aussi ne seront incluses dans le corpus que les œuvres publiées par D. Fourcade en volumes chez P.O.L. de 1983 à 2018, moment d'écriture de cette thèse⁶. On n'oubliera pas d'inclure dans cette liste le livre d'artiste *MW*⁷ composé en collaboration avec la chorégraphe M. Monnier et la photographe I. Waternaux, jouant le face-à-face moderne de la danse, de la photographie et de la poésie, et où D. Fourcade pense sa pratique à partir de la nudité exigée en danse. Il y a lieu de citer dans le corpus secondaire le récent et précieux volume des *Improvisations et arrangements*⁸, qui rassemble des entretiens radiophoniques que D. Fourcade a donnés, et quelques textes publiés en revue. Ces écrits produits à différentes périodes commentent son œuvre poétique. Ne pouvant retenir la totalité des écrits sur les arts plastiques de D. Fourcade recensés par Irina Anelok⁹, on inclura dans le corpus secondaire le catalogue de l'exposition Simon Hantai¹⁰ organisée au Centre Pompidou en 2013. Nous y joindrons enfin l'entretien inédit que D. Fourcade a eu la générosité de nous accorder en juillet 2016.

1- Christopher John Macgowan et Litz Walton (éd.), *The Collected Poems of William Carlos Williams, vol. 1.*, New York, New Directions, 1991. Christopher John Macgowan (éd.), *The Collected Poems of William Carlos Williams, vol. 2, 1939-1962*, London, Paladin Grafton Books, 1991.

2- Voir Irina Anelok, *op.cit.*, p.10.

3- L'épigraphe de son premier recueil poétique, *Lessive du loup*, scelle la dette du jeune poète envers son aîné : « À René Char / ces poèmes sont dédiés / en témoignage d'une filiation / dont il me restera toujours / à m'acquitter ». Dominique Fourcade, *Lessive du loup*, Paris, Glm, 1966.

4- Irina Anelok, *op.cit.*, p.1.

5- « C'est à partir de ce livre que j'entre dans l'inconnu. C'est à partir de là que je perds mes bases, que j'avance dans le vide, que je ne m'appuie pas sur des formes antérieures et que je fais quelque chose que je ne sais pas faire. J'entends par là que ce qui précédait procédait d'un savoir-faire. Et là, dans ce livre, non. C'est vraiment un livre qui découvre sa forme en se faisant, ce que j'ai effectivement mis dix ans à trouver en moi ». Dominique Fourcade cité par Emmanuel Laugier, « La langue en crue », in *Le Matricule des Anges*, N°22, 01-03/1998, p.46.

6- Cela exclut les marque-pages et les parties de recueils préalablement édités chez Michel Chandeigne, compris dans le corpus secondaire.

7- Dominique Fourcade, Mathilde Monnier, Mathilde et Isabelle Waternaux, *MW*, Paris, P.O.L., 2001.

8- Dominique Fourcade, *Improvisations et arrangements*, Caroline Andriot-Saillant et Hadrien France-Lanord (éd.), Paris, P.O.L., 2018.

9- Voir Irina Anelok, *op.cit.*

10- Dominique Fourcade, Isabelle Monod-Fontaine, Alfred Pacquement (dir.), *Simon Hantai*, catalogue de l'exposition du 22 mai au 2 septembre 2013, Paris, éditions du Centre Pompidou, 2013.

Dans la mesure où les textes de V. Parnakh n'existent pas encore en version française, nous proposons en annexes une traduction d'un florilège de ses poèmes, ainsi que de certains de ses articles russes. Tous les poèmes de W. C. Williams n'ayant pas été publiés en français, nous proposons généralement notre propre version de ses poèmes, le cas échéant.

Il y a enfin lieu de signaler dans le corpus primaire les textes d'auto-explicitation de « l'autre lecteur », et l'ensemble des expériences chorégraphiques menées à Clermont-Ferrand en mars 2017 avec Lotus Eddé-Khouri, Marie Lafon et Rody Klein, ainsi que les deux pièces chorégraphiques créées par Léra Sabirova et la troupe « Modern » de l'Université d'État de Moscou à partir du *Coup de dés* mallarméen en avril 2017 en Russie, qui nous serviront à préciser les modalités d'une textualité chorégraphique et d'une lecture performée du texte poétique.

* * *

Logique argumentative

L'objectif de notre propos est de montrer que le caractère dansant de la poésie moderne ne peut être essentialisé à l'intérieur du texte que dans une certaine mesure, et que c'est en réalité le mode de lecture adopté, et le type de perceptions qui en découle, qui le fonde. Le texte fonctionne comme une matrice pour l'interprétation-incarnation du lecteur, qui peut éventuellement déboucher sur son transfert en danse. Il existe un mode de lecture chorégraphique des textes, attentif à la dimension cinétique et kinesthésique des mots et des phrases, qui n'est pas uniquement propre aux chorégraphes professionnels. C'est vers ce dernier que nous déplaçons notre attention, après avoir constaté la difficulté à séparer fondamentalement l'étude de l' « espace représentant » et de l' « espace représenté », en nous contentant d'une sémiotique du texte.

Dans le cas du texte, d'une part, la présence de la danse est toujours étayée par une mention explicite (vocabulaire de la danse, du mouvement ou du corps, référence à tel danseur, tel chorégraphe, telle pièce...), d'autre part, « le principe sémiotique implique que toute analyse formelle du plan du contenu soit corrélée à une analyse du plan de l'expression »¹, mais « le plan de l'expression » seul ne suffit pas à établir avec précision la dimension dansante du texte. En revanche, si l'on adopte le point de vue du lecteur, les associations sont libres et moins directement tributaires de la sémantique. Dans la lecture, le lecteur élabore à partir du texte et de sa perception une image mentale cinétique, qui peut éventuellement amener rétrospectivement à retrouver dans la forme du poème des structures de mouvement. Néanmoins, une étude théorique de la lecture débouchant sur une performance dansée n'a pas encore été examinée, si ce n'est dans l'article de M. Bernard portant sur les modalités de lecture chorégraphique du texte littéraire². Il y a aussi à voir comment l'acte de lecture lui-même peut être

1- Sémir Badir, « Les intersémiotiques », *op.cit.*

2- Michel Bernard, « Danse et texte », *De la création chorégraphique, op.cit.*, p.125-135.

considéré comme une performance, impliquant des facteurs à la conjonction du texte, du lecteur et des circonstances de lecture. Par ailleurs, dans le cadre de la réception de l'œuvre poétique moderne, il reste à étudier l'activité interprétative d'un lecteur singulier face à un texte fonctionnant comme une matrice, à la suite des travaux de U. Eco dans *L'Œuvre ouverte*¹ et des théories de la lecture.

À partir de quels critères peut-on établir le caractère dansant du texte poétique moderne ? On vérifiera d'abord par l'histoire et la biographie le fait que les trois écrivains se sont intéressés à la danse dans des contextes spatio-temporels distincts, qui favorisent, au XX^e siècle, ces liens entre le poétique et le chorégraphique. Nous sonderons ensuite les allusions à la danse à travers les textes, ce qui impliquera une prise en compte de la fonction poétique, qui corrobore cette présence au niveau de la forme même du poème. Enfin, on fera l'hypothèse que l'intersémiotique de la danse et de la poésie est aussi à chercher du côté du lecteur, qu'il soit ou non danseur ou chorégraphe professionnel, lui pour qui l'acte de lecture représente une étape d'incarnation. Tandis que les deux premières approches se situent du côté de l'objectivité, la troisième cherche à réintroduire une subjectivité évacuée des études littéraires, celle du lecteur.

Plan détaillé de la thèse

Dans la mesure où les trois auteurs ne peuvent pas être appréhendés sur un strict plan littéraire seulement puisqu'ils ont, dans le cas de W. C. Williams et D. Fourcade, collaboré avec des chorégraphes, et, dans celui de V. Parnakh, exercé l'activité de danseur-chorégraphe, nous les replacerons donc dans une première partie par rapport à une perspective historique, afin de saisir le caractère commun du rapport qu'ils entretiennent avec le moderne en danse. La danse reste à l'extérieur ou en bord du texte poétique, étudiée pour ses transformations spatio-temporelles.

Il sera nécessaire dans le premier chapitre de rétablir une continuité diachronique dans les transformations de l'art chorégraphique au XX^e siècle, et d'éclairer les dimensions de transfert culturel d'une aire géographique à une autre, comme par exemple, le phénomène des Ballets Russes en France et aux États-Unis, ou, plus tard, la fortune des pièces de M. Cunningham dans la Nouvelle danse française. Les chorégraphes présentés dans ce panorama ont pour point commun d'avoir retenu l'attention des auteurs du corpus.

Le propos du deuxième chapitre sera de cerner les implications kinesthésiques et proprioceptives du motif de l'escalier dans la poésie moderne française, américaine et russe, sous l'influence des avant-gardes visuelles et chorégraphiques. Objet transmédiatique par excellence, l'escalier déploie la spatialité du texte poétique moderne et attire l'attention sur les propriétés du mouvement, ainsi que sur les mécanismes sensibles de réception du poème. Au delà de la seule sphère visuelle, l'escalier fonctionne en poésie comme un motif kinesthésique, qui met en abîme l'activité du lecteur. Il agit aussi comme un

1- Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965.

phénomène rythmique qui dynamise le texte, tout en fonctionnant comme un schème de l'abstraction.

C'est finalement l'élection de la danse comme un objet privilégié et un art-source pour l'écriture, qui unit les trois écrivains. Absorbant les leçons du moderne en danse, l'écriture poétique se forge une nouvelle identité, enrichissant les structures du langage d'une qualité corporelle et gestuelle. Pareillement, le mode de composition se fait chorégraphique, les écrivains agençant les constituants de la phrase et du vers, comme s'ils étaient des kinèmes. Par-delà la parcellisation des courants chorégraphiques, le contemporain constitue une forme continuée du moderne. Dans cette première partie, nous replacerons également des éléments biographiques sur les trois auteurs, en relation avec des analyses de leurs œuvres littéraires, ce qui sera l'objet du troisième chapitre. Les trois poètes ont pour particularité d'avoir vécu entre les langues, de s'être intéressés à plusieurs arts, parmi lesquels la peinture occupe une place de choix, et d'avoir mené des activités plurielles. Tandis que pour D. Fourcade, c'est plutôt la danse théâtrale à laquelle est sensible l'écrivain, la danse, qu'elle soit théâtrale ou sociale, pour V. Parnakh et W. C. Williams est perçue comme l'horizon de toute valeur.

*

Présente en poésie, la danse officie une totalisation des autres arts et du réel, et affiche le programme de la poétique. Notre deuxième partie s'intéressera donc aux modes de présence de la danse à travers le texte. Nous découvrirons à cette occasion comment les acquis de la danse moderne sont remodelés littérairement et transférés au poème, qui joue le rôle d'un objet polysémotique. Le poète assiste aux pièces de danse et cherche à recréer ce qu'il a vu, incluant sa perception transformatrice de spectateur.

Le premier chapitre de cette deuxième partie sera dédié à la problématique de l'auto-translation chez V. Parnakh, pour qui le poème se fait le double de ses soli dansés. Chez lui, danse, musique et poésie sont des formes simultanées d'expression, la danse exerçant une totalisation de toutes les autres. La langue acquiert le caractère cinétique de la danse, de même que cette dernière, au service d'une intention expressive, peut être lue et déchiffrée par le spectateur. Il y a pour le poète à tordre sa langue natale pour qu'elle puisse exprimer les soubresauts de l'excentrisme. Le texte privilégie une logique disruptive, privilégiant les cacophonies sonores, pour faire danser la langue. Le mouvement dansant intervient ainsi en association étroite avec la musicalité du jazz.

Le deuxième chapitre concernera la « danse sûre » de W. C. Williams, qui mentionne les manifestations les plus variées de danses, à travers ses poèmes. Les verbes « to dance », le participe présent « dancing » sont les lexèmes élémentaires qui indiquent cette présence. Multiforme, la danse se prête à des associations sémantiques diverses avec la sensualité féminine, la culture physique et la maturation du corps de l'enfant, ainsi qu'avec des apparitions de paysages, voire avec la mort et la terreur pendant la Seconde Guerre Mondiale. La danse implique toujours, de manière explicite ou subreptice, un spectateur humain, qui colore la représentation fidèle de la réalité du filtre d'une subjectivité. Centralement, elle est liée au devenir et est vue comme un instrument dynamisant la scène du poème.

Chez W. C. Williams, par rapport à la tradition de l'imagisme, la vision poétique s'attache davantage à un processus qui porte en lui la marque de l'écoulement temporel. Chez W. C. Williams, les ekphraseis chorégraphiques sont rares. La danse intervient davantage comme une figure, un outil métapoétique pour signaler une logique de présentation à l'œuvre, qui n'exclut pas l'imagination comme faculté supérieure. W. C. Williams favorise les danses sociales, privilégiant un spectacle accessible à tous. La danse révèle un processus de démocratisation, à l'image de celle qu'il opère sur la langue américaine. Qui plus est, le vers acquiert dans sa dimension visuelle un caractère de spatialisation hérité de S. Mallarmé, qui associe l'œil et l'oreille, et détermine une modalité spécifique de lecture à haute voix.

Dans le troisième chapitre, nous verrons comment D. Fourcade a structuré son œuvre de la deuxième période autour d'une écriture chorégraphique, qui fait de la danse un nœud principal de compréhension du poétique. Nous vérifierons les commentaires épitextuels présentés en première partie, par l'analyse des textes du corpus envisagés dans leur évolution chronologique. Parmi les multiples références à d'autres arts qui interviennent chez D. Fourcade, la danse occupe une place de choix, structurante, sous forme de figures, comme d'ekphraseis. En particulier, la danse théâtrale vue sur scène par l'auteur capte son attention, principalement celle des grandes figures de la danse moderne : G. Balanchine, M. Cunningham et P. Bausch. Tandis que chez V. Parnakh, la danse se métisse avec la musique dont elle est indissociable, chez D. Fourcade, elle s'hybride plutôt avec la peinture, comme lorsqu'elle croise les allusions à E. Degas ou à E. Manet. Toutefois, adoptant délibérément le faire du chorégraphe, D. Fourcade est conscient de l'impossibilité de la poésie à articuler par ses propres ressources ce que peut exprimer une danse enviée. Au niveau de l'espace représentant du texte poétique, la danse se situe dans l'étoilement des sens, parfois bilingues, à réactiver lors de la lecture. À l'occasion de ce chapitre, nous verrons que les ekphraseis des pièces de M. Cunningham par P. Lartigue explicitent le rapport de D. Fourcade à la poétique de ce pionnier de la danse moderne.

Le quatrième chapitre se vouera à cerner l'appropriation du risque en danse par la poésie moderne, et permettra de prendre la mesure de la parenté entre les œuvres de W. C. Williams et D. Fourcade. Notre propos sera l'occasion de présenter le lien entre la poésie du XX^e siècle et le réel dans sa portée d'événement et de catastrophe. Sera remise en perspective, à cette occasion, la relecture de la collaboration entre B. Morgan, M. Graham et W. C. Williams pendant la Seconde Guerre Mondiale, par D. Fourcade, à l'aune de son travail avec M. Monnier et I. Waternaux autour des attaques du 11 septembre 2001. L'Histoire se replie sur elle-même, dans une répétition dramatique du même, où le contemporain rejoue ce qui s'est tramé avec le moderne. La poésie de D. Fourcade se fait commentaire métapoétique et analyse d'historien de l'art touchant aux rapports entre les médiums, dégageant du même coup la fonction de la danse comme autre de l'écriture poétique au XX^e siècle. Parallèlement, le poème hérite structurellement de la refonte des codes esthétiques opérée par la danse moderne.

*

La première partie établissait une certaine extériorité de la danse face au texte, selon une approche historique visant à situer l'écrivain par rapport aux évolutions de la danse moderne, déterminantes pour la poésie. La deuxième partie, en contraste, examinait la fonction structurante de la danse dans le texte, selon un regard embrassant *mouvement dansant* et *mouvement dansé*, à travers les notions de figure et d'ekphrasis, en envisageant le point de vue de l'auteur en tant que spectateur de danse. La troisième partie se focalise sur l'autre versant du transfert intersémiotique, du texte vers son interprétation-incarnation, et opère un élargissement de la notion de texte à la textualité chorégraphique. Le texte hors du texte donc, actualisé dans des dynamiques de passage et de circulation intermédiaires. Cette étude nous permet de mettre en place une réflexion sur la pièce chorégraphique tirée du texte, et sur un dispositif nous permettant de comprendre l'acte de lecture comme une performance unique du lecteur. En effet, avant même la mise en danse éventuelle du texte, l'interprétation par le lecteur fonctionne comme un acte d'incarnation. C'est bien le filtre de sa perception qui est à la source de la compréhension du texte poétique moderne, œuvre ouverte susceptible d'être reçue de multiples manières, et passible d'actualisations variées. Deux types de performance sont mis en jeu dans cette dernière partie : la performance dansée et l'acte de lecture se révélant au cours d'un dispositif d'auto-explicitation, qui peut ou non être chorégraphique.

Le premier chapitre de cette partie sera consacré aux transferts intersémiotiques de l'écrit au chorégraphique, incluant l'étude d'une textualité mixte, la mystérieuse planche de signes de V. Parnakh. Nous travaillerons aussi sur le passage du texte à la danse, au sujet de l'œuvre fondatrice de la modernité, *Un Coup de dés*, sélectionnée dans la mesure où elle apparaît décisive tant pour W. C. Williams que D. Fourcade. C'est pourquoi nous avons mis en place une collaboration étroite avec des danseurs, dans le cadre d'un laboratoire de recherche expérimental autour de la textualité chorégraphique. Celui-ci se fonde sur des échanges avec P. Akhmetzyanova et des documents supports de son travail, autour de sa pièce chorégraphique inspirée V. Parnakh, *L'Incorruptible* (2018), mais aussi sur deux pièces inspirées du *Coup de dés* dont nous avons été la commanditaire, enfin, sur une recherche en studio menée en 2017 autour de la lecture d'extraits de textes des trois auteurs de notre corpus, en collaboration avec Lotus Eddé-Khoury, Marie Lafon et Rody Klein. Les pièces chorégraphiques mentionnées dans cette partie ont été créées entre 2017 et 2018 et se rapportent au moderne présenté dans le premier mouvement de la réflexion.

Le deuxième et dernier chapitre permettra d'évoquer le monde intérieur du lecteur révélé lors de la situation de réception, qui assure le passage entre le texte poétique et son transfert en danse. La compréhension de la textualité et des phénomènes intersémiotiques s'enrichit de la saisie de l'acte de lecture, à la suite, principalement, des recherches de R. Barthes. Le poème ne peut être considéré comme dansant qu'en vertu de l'activation d'un certain mode, kinesthésique, de lecture, les paramètres textuels n'étant que partiellement passibles d'essentialisation. Aussi établirons-nous finalement une

méthode en vue de légitimer une approche de la textualité focalisée sur l'acte de lecture comme performance unique, grâce à l'étude des textes d'auto-explicitation de notre sujet d'expérience, l'« autre lecteur ».

* * *

PREMIÈRE PARTIE : LE LANGAGE
CHORÉGRAPHIQUE MODERNE : UNE SOURCE
D'INSPIRATION POUR LES ÉCRIVAINS

Cette partie témoigne de la nécessité de replacer V. Parnakh, W. C. Williams et D. Fourcade sur un fond interculturel unificateur, à travers un bref panorama du langage chorégraphique moderne. Le premier chapitre développe la perspective d'une analyse historique et esthétique, en introduisant de manière synthétique les principaux acteurs et les tournants de l'expansion du moderne chorégraphique en Europe, aux États-Unis et en Russie au XX^e siècle, sachant que les courants et les personnalités artistiques présentées ont été choisies en ce qu'ils permettent d'éclairer un aspect de la vie ou de l'œuvre des auteurs du corpus. Le deuxième chapitre traite du motif typographique intermédial de l'escalier dans la poésie et les arts visuels au XX^e siècle, à l'intersection entre les régimes du texte, de l'image et de la chorégraphie. Le troisième chapitre enfin, éclaire les particularités du rapport de l'écrivain à la danse chez les trois auteurs.

* * *

Chapitre 1 : La diversité du langage chorégraphique moderne

Le but de ce chapitre est d'explorer la diversité du langage chorégraphique au XX^e siècle, en dressant un panorama diachronique de la variété de ses réalisations. Ce faisant, nous ne chercherons pas à proposer une étude exhaustive, mais prendrons le parti de nous concentrer sur une sélection de moments majeurs de l'histoire de la danse au XX^e siècle jusqu'au début du XXI^e siècle, en Europe, aux États-Unis et en Russie, tels qu'ils éclairent à la fois les trajectoires personnelles de V. Parnakh, W. C. Williams et D. Fourcade, et la mention de la danse à travers leurs poèmes, étudiée dans la deuxième partie. Puisque notre étude est interdisciplinaire et que nos auteurs se rattachent à trois moments distincts du XX^e siècle, il nous paraissait nécessaire de commencer par une approche historique pour unifier le corpus. Dans la mesure où les trois écrivains sont des spectateurs de danse, où V. Parnakh est un danseur-chorégraphe, et où D. Fourcade replace de manière critique les liens entre poésie et danse au centre d'une histoire du langage chorégraphique moderne, à laquelle a participé W. C. Williams, nous considérerons la danse en amont du transfert intersémiotique vers le texte. Conscients du risque de l'éparpillement de ce panorama, nous chercherons à dégager, à travers la multitude des réalisations et des figures chorégraphiques évoquées, les caractéristiques du moderne en danse, sur lesquelles les trois poètes modèleront leur expression poétique. Une attention toute particulière sera portée dans ce chapitre aux mécanismes de circulation des arts, auxquels la danse fournit le lieu d'une totalisation. Le point de départ sera le tournant des Ballets Russes, qui marque une révolution, pour la scène, du langage chorégraphique.

1- L'éclectisme prolifique des Ballets Russes

Les pionnières américaines de la danse libre, Loïe Fuller (1862-1928) puis Isadora Duncan (1877-1927) remodelèrent radicalement les conventions de la danse classique dans les années 1890-1900. Dénuées de formation académique, elles font fi des codes traditionnels et « mettent leur corps au service de l'expressivité »¹. Tandis que L. Fuller bouleverse la scénographie par son usage des costumes et de la lumière, se servant des dernières avancées techniques comme l'électricité ou le radium², pour mettre au point des dispositifs brevetés, I. Duncan est à la source de la danse moderne, dans la mesure où elle introduit une esthétique du naturel et libère par l'improvisation le mouvement dansé, après que le corps de l'interprète a été débarrassé du corset par son aînée. Tour à tour fleur, oiseau, tourbillon de volutes, à l'aide d'un costume conçu comme une extension des possibilités du corps humain, Loïe Fuller déroule dans sa *Danse serpentine* (1892) une métamorphose de formes en mouvement, au point de

1- Emma Lavigne, Christine Macel, *Danser sa vie, op.cit.*, p.28.

2- Vers 1905, L. Fuller écrivit à Marie Curie pour lui demander s'il était possible pour elle de lui confectionner un costume en radium. La scientifique l'en dissuada, arguant du coût faramineux du procédé. L. Fuller fut touchée de l'attention que sa destinataire porta à sa requête et demanda la permission de réaliser une performance chez le couple Curie. Elle utilisa par la suite des sels fluorescents à base de calcium pour obtenir l'effet escompté sur une robe noire, avec l'aide de T. Edison et de M. Curie. L. Fuller était par ailleurs l'auteure d'une *Conférence sur le radium* datant de janvier 1911.

devenir une métaphore de l'Idée sous la plume de G. Rodenbach, S. Mallarmé ou J. Lorrain. Quant à I. Duncan, pieds nus, vêtue à l'antique, elle exalte par ses danses l'émotion, le retour à la nature et l'hellénisme. Amie d'A. Rodin, muse d'A. Bourdelle, épouse du poète S. Essénine, elle connaît une fortune considérable en Europe et ses théories sont développées par ses disciples en Allemagne, en France et en Russie. Or les figures de proue de la danse libre développent leur art à part du monde fermé du ballet¹, ce qui ne sera pas le cas des rénovateurs ultérieurs qui orchestreront une révolution interne à la danse classique. La seconde vague et véritable étape du moderne chorégraphique se translate à Paris, avec le projet de synthèse des arts des Ballets Russes à partir de 1909. C'est là qu'éclatent les talents de danseur et de chorégraphe de V. Nijinski (1889-1950), qui remodèle radicalement les codes classiques.

Les Ballets Russes ont été fondés par le mécène Serge de Diaghilev, issu du « Monde l'art » (« Мир искусства »), une association puis une revue créée à Moscou en 1898. Ils rassemblent des membres du théâtre Mariinski de Saint-Petersbourg, opposés à l'académisme. Les Ballets Russes, ambitionnant de faire de la danse le lieu d'une synthèse des arts, s'installèrent à Paris à un moment où le monde du ballet classique pétersbourgeois était hostile à leur progressisme. Les artistes s'inspiraient du baroque du milieu du XVIII^e siècle et de la Russie ancienne, dans les domaines de l'architecture et des arts visuels, ce qui leur valut d'être parfois taxés de décadents par les milieux de la gauche russe. Doués d'une technique magistrale, ils partagent une même envie de faire collaborer peintres et chorégraphes. Pendant les premières saisons, les Ballets Russes comptent essentiellement des membres russes, ensuite ces derniers se diversifient. À cette époque, à Paris, malgré un climat d'effervescence artistique qui fait se côtoyer les pionniers de la danse moderne comme Émile-Jaques Dalcroze, Rudolf Von Laban, ou Ruth Saint-Denis (1879-1968), la danse classique continue de dominer. Les Ballets Russes la revigorent en lui injectant des éléments empruntés à la tradition populaire russe.

Le 9 mai 1909, pour l'ouverture de la première saison, sont données les pièces *Cléopâtre*, *Le Festin*, *Le Pavillon d'Armide*, *Les Danses poloviennes* de Mikhaïl Fokine (1880-1942), le premier chorégraphe des Ballets Russes. Ayant découvert la danse libre d'I. Duncan à Saint-Petersbourg en 1905, ce danseur du Théâtre Mariinski, qui devint pédagogue de l'École Impériale, souhaitait se distinguer, dans une certaine mesure, de l'académisme d'une danse certes virtuose, mais dénuée d'émotion et d'imagination. Fêré de peinture et de musique, il désirait réaliser une synthèse harmonieuse entre la danse et les deux autres arts. Ses tentatives de réforme seront accueillies avec froideur en Russie. Admirateur de Marius Petipa (1818-1910), il fut de 1909 à 1913 aux Ballets Russes l'initiateur du courant néo-classique, chorégraphiant entre autres pour Tamara Karsavina (1885-1978) et Véra Antonova (1886-1956), son épouse. Dans sa lettre ouverte au *Times* du 6 juillet 1914, il énonce les cinq principes de son art, à savoir

1- « Trop de différences, en particulier au niveau de la technique et de l'approche du corps qu'elle implique, séparent ces deux pionnières du monde du ballet pour que de véritables influences ou rencontres pussent avoir lieu. » Emma Lavigne, Christine Macel, *Danser sa vie*, *op.cit.*, p.28.

1) la création d'une forme expressive appropriée au sujet choisi, 2) l'utilisation de la danse et du geste au service de l'expression dramatique, 3) l'emploi du geste conventionnel, seulement s'il convient au sujet, allié à l'expressivité du corps entier, 4) l'expressivité des groupes et des ensembles chorégraphiques, qui cessent d'être utilisés à de seules fins d'ornementation 5) l'alliance égalitaire de la danse avec, d'une part, la musique, d'autre part, les éléments de mise en scène¹. Dans son *Histoire de la danse*, le commentaire de V. Parnakh au sujet de M. Fokine reste relativement neutre, qui se contente d'expliquer le projet de l'artiste. Ce dernier

défend, pour chaque chorégraphie, un style propre, un langage directement issu du sujet traité à contre-courant des habitudes qui plaquent, sur tous les ballets et quel qu'en soit le thème, les mêmes figures virtuoses stéréotypées.²

Néanmoins, V. Parnakh retrace avec une ironie marquée l'évolution des Ballets Russes, insistant sur leur habileté à emprunter des éléments nationaux et à les mettre au goût du jour pour un public européen. L'élément traditionnel lui déplait, sans doute parce qu'il y voit une marque réactionnaire et un manque d'invention. Bien qu'il estime l'« art éclectique », il déplore que l'emploi du « folklore russe » se soit systématisé au point de se rigidifier en formule :

Les ballets de Diaghilev s'imposent au public européen. Ces Russes combinent ingénieusement les principes classiques avec toutes sortes de recherches dans les domaines de la danse, de la musique et de la peinture. Ce sont des spécimens d'art éclectique par excellence.

Au début ces ballets abusent du folklore russe. C'est le moyen le plus sûr d'ébahir les Européens. Certes, le style russe des ballets représente, pour ainsi dire, le registre supérieur, par rapport aux balalaïka, aux blouses moscovites et autres « charmes » exotiques qui constituent le registre inférieur. Mais le domaine est le même. Heureusement, vers la fin de sa vie, Diaghilev l'abandonnera de plus en plus.³

Le style russe se caractérise d'emblée par ses « couleurs fauves », « son esprit nouveau » et ses « sonorités sauvages »⁴, ainsi que par une atmosphère de conte, de foire et de carnaval populaire, traités selon V. Parnakh avec une relative subtilité. Il ajoute que M. Fokine et I. Duncan désirent réaliser avec des moyens différents, le même but, à savoir « l'adéquation du langage corporel à l'objet de l'expression »⁵. Ainsi, en collaboration avec les autres artistes des Ballets Russes,

Fokine documente ses chorégraphies de manière quasi ethnologique, même si ses ballets n'ont rien de reconstitutions historiques ; revisitant les traditions folkloriques correspondantes, ainsi que les costumes, il échappe à l'académisme et incorpore au vocabulaire classique de nouvelles figures pleines d'énergie et hautes en couleur.⁶

En 1910, est révélé avec les pièces *L'Oiseau de feu*, *Carnaval*, *Schéhérazade*, le talent du compositeur Igor Stravinski (1882-1971), qui, s'inspirant de N. Rimski-Korsakov (1844-1908), privilégie alors les

1- Voir Cyril W. Beaumont, *Michel Fokine and his ballets* [1935], Londres, Beaumont, 1953, p.146-147.

2- Emma Lavigne, Christine Macel, *Danser sa vie, op.cit.*, p.29.

3- V. Parnakh, *Histoire de la danse*, Paris, Rieder, 1932, p.69. L'ouvrage fut édité trois ans après la mort de S. de Diaghilev.

4- *Ibid*, p.69.

5- *Ibid*, p.69.

6- Emma Lavigne, Christine Macel, *Danser sa vie, op.cit.*, p.30.

chromatismes¹. Pour *Petrouchka* (1911), pièce qui tire sa source du « *balagan*, théâtre forain de marionnettes en Russie », et qui, pour sa polytonalité, marque une rupture majeure avec les pièces précédentes d'I. Stravinski, M. Fokine

compose une chorégraphie étroitement liée à la musique, où il mêle [...] la danse classique, des pas de caractère inspirés du folklore, et des mouvements désarticulés imitant la gestuelle des pantins.²

En dépit d'un projet chorégraphique soutenant l'unité de tous les arts, V. Parnakh, peu féru des Ballets Russes, insinue que M. Fokine réalise la coupure entre musique et danse, une unité à ses yeux essentielle :

Fokine, un des chorégraphes réputés, tente de rendre le ballet moins rigide. Mais en amollissant cette cruelle géométrie, n'affaiblit-il pas le lien entre la musique et la danse ?³

Prodige des Ballets Russes, V. Nijinski interprète *Le Spectre de la rose* et *Petrouchka*, en avril et juin 1911. Ce danseur s'impose sur scène par son interprétation singulière « dans des registres contrastés : d'une part, la grâce athlétique du *Spectre de la rose*, de l'autre, l'énergie articulée, la mimique et la pantomime de *Petrouchka* »⁴. L'agilité de ses sauts, l'expressivité de sa gestuelle le rendent célèbre. À la fin du *Spectre de la rose* (1911), V. Nijinski réalise un grand jeté spectaculaire, qui captiver des poètes comme Hugo von Hofmannsthal. Il sort de scène en sautant à travers le cadre d'une fenêtre, pour atterrir directement en coulisses, invisible du spectateur. Son bond suspendu dans le vide impressionne ses contemporains par la force surhumaine qu'il dégage. Le danseur semble déjouer la pesanteur, s'élevant à travers les airs comme s'il était capable de voler. Gabriele Brandstetter observe ainsi que dans la littérature de l'époque

[]Le saut marque pour ainsi dire le « sommet » du problème que pose la saisie du mouvement par le langage. [...] Dans les textes des contemporains de Nijinski, cette idée du saut – en tant que « jeté » dans l'infini – est reliée au topos de l'irreprésentable.⁵

Avec V. Nijinski, le danseur masculin devient soliste, lui qui n'était jusque-là qu'un partenaire de la danseuse. Une de ses caractéristiques est « son approche intégrative » de la danse, puisant à différentes cultures, qui lui font écrire dans son *Journal* en 1919 : « Je suis Apis, je suis un égyptien, un Indien peau-rouge, un nègre, un Chinois, un Japonais, un étranger, un inconnu. »⁶

1- V. Parnakh, *Histoire de la danse, op.cit.*, p.69.

2- Emma Lavigne, Christine Macel, *Danser sa vie, op.cit.*, p.30.

3- V. Parnakh, *Histoire de la danse, op.cit.*, p.68.

4- Emma Lavigne, Christine Macel, *Danser sa vie, op.cit.*, p.30.

5- Gabriele Brandstetter, « Le saut de Nijinski : la danse en littérature, représentation de l'irreprésentable », traduit par Axel Nesme, *Littérature*, 1998, n°112, « La Littérature et la danse », p.3-13. Ajoutons qu'à la fin du XX^e siècle, les écrivains s'emparent du motif du saut de V. Nijinski pour camper un autoportrait inversé. Chez P. Lartigue, par exemple, dans son premier saut, l'enfant scelle son destin. Lui qui s'élançait dans le vide au point de se blesser, développe, comme spectateur de danse adulte, une sensibilité aiguës à la « justesse d'un bond ». (*Rose Sélavry, op.cit.*, p.118.) La poésie allait être pour lui une manière d'avancer à sauts et à gambades (« Je procède par bonds. [...] Sans rien de préconçu. », *Ibid*, p.118.), une façon de réparer son premier saut en le rejouant de multiples fois sous une forme déviée dans l'écriture.

6- V. Nijinski, *Journal*, Paris, Gallimard, 1953, p.42.



V. Nijinski dans *L'Après-midi d'un faune* au Théâtre du Chatelet en 1912.

V. Nijinski chorégraphie une pièce de dix minutes créée pour huit danseurs le 29 mai 1912 : *L'Après-midi d'un faune* de S. Mallarmé, sur une musique de C. Debussy (1862-1918) et un décor de L. Bakst (1866-1924). Ce dernier est créé en aplats, « à l'image des déplacements latéraux des danseurs »¹, qui, stylisés, ne font qu'un avec le paysage sylvestre. Pour que la figure s'accorde avec le fond, le chorégraphe observe au préalable au musée du Louvre les représentations de figures sur les bas-reliefs de la Grèce ou de l'Égypte antiques. Dans l'argument, V. Nijinski incarne un faune ambigu qui tombe amoureux de la Grande Nymphé. En répétition, les danseuses « renâclent devant cette danse sans virtuosité, qui fait fi de leur formation technique »². À l'opposé de l'en-dehors classique

[u]ne nouvelle topographie corporelle se dessine, qui accompagne un jeu expressif des parties périphériques (tête et cou, épaules, mains, pieds), investies d'un rôle structurel et non simplement ornemental.³

Avant la modernité d'un M. Cunningham, dans *L'Après-midi d'un faune*, V. Nijinski révolutionne les codes du ballet, mais de l'intérieur. C'est son « premier grand scandale »⁴. Le 29 mai 1913, il donne *Jeux*, pièce impressionniste inspirée « du sport et de la rythmique d'Émile-Jaques Dalcroze »⁵ pour trois danseurs, qui interprètent des joueurs de tennis, accompagnée d'une musique de C. Debussy.

1- Emma Lavigne, Christine Macel, *Danser sa vie, op.cit.*, p.30.

2- *Ibid*, p.30.

3- *Ibid*, p.140.

4- Isabelle Ginot, Marcelle Michel, *La Danse au XX^e siècle, op.cit.*, p.30.

5- Emma Lavigne, Christine Macel, *Danser sa vie, op.cit.*, p.140.



Le Sacre du Printemps avec Julitska, Rambert, Jejerska, Boni, Boniecka, Faithful, dans les costumes de Nicholas Roerich
The Sketch, Londres, 1913.

La même année, *Le Sacre du printemps*, avec une musique de Stravinski, cause le scandale du Théâtre des Champs-Élysées. Nicolas Roerich (1874-1947) a conçu les décors et les costumes primitivistes du *Sacre*, d'après des tenues paysannes russes. Ethnologue, « spécialiste du paganisme tribal et très au fait des rites chamaniques »¹, il accentue l'ancrage de la pièce, créée par V. Nijinski et I. Stravinski, du côté de l'ancienne Russie. Ballet en deux actes, « L'Adoration de la terre » et « Le Sacrifice », *Le Sacre du printemps* décrit le rituel de sacrifice d'une jeune fille offerte au soleil, symbolisant la fin des privations de l'hiver. Pour inventer la chorégraphie, V. Nijinski s'appuie sur la méthode d'É. Dalcroze avec l'aide de Marie Rambert (1888-1982), danseuse dans la pièce, pour

décomposer la structure musicale et [...] faire intégrer aux danseuses, peu préparées, des mouvements incroyablement novateurs, les jambes marquant un rythme différent de celui des bustes et des bras²

Ainsi, *Le Sacre du printemps* est considérée comme la première pièce du XX^e siècle à révolutionner les codes de la danse. Aux cinq positions classiques, est préférée la sixième. Les mouvements sont « angulaires, cassés [...] renonçant à la qualité de lié qui faisait tout le brio des danseuses »³. L'en-dedans remplace l'en-dehors⁴, « les pointes de pied tournées vers l'intérieur, en une véritable mise en croix de la musculature et du système de pensée des danseurs classiques »⁵. Tant les interprètes, le compositeur que le public s'indigneront de l'esthétique audacieuse de V. Nijinski. Par ailleurs, ce dernier initie un nouveau traitement de la partition musicale. Avant G. Balanchine ou A.-T. De Keersmaeker, il

réalise ce qui est sans doute le premier ballet symphonique, travaillant la masse du corps de ballet comme Stravinski a travaillé sa syntaxe rythmique, c'est-à-dire en juxtaposant des mesures de durée inégales⁶

Le ballet sera vite abandonné du répertoire de la troupe pour être remonté en 1987 pour le Joffrey Ballet par la chercheuse américaine Millicent Hodson. *Le Sacre du printemps* demeure une pièce maîtresse de la modernité, « dont l'importance historique est égale à celle des premières pièces de Cunningham »⁷.

1- *Ibid*, p.140.

2- Isabelle Ginot, Marcelle Michel, *La Danse au XX^e siècle*, *op.cit.*, p.32-33.

3- *Ibid*, p.33.

4- P. Lartigue cite les corps en points d'interrogation des interprètes du *Sacre du printemps*. Chez V. Nijinski « le danseur est attiré par le centre de gravité. La beauté tient à l'effet de pesanteur. » P. Lartigue, *L'Art de la pointe*, *op.cit.*, p.83.

5- Isabelle Ginot, Marcelle Michel, *La Danse au XX^e siècle*, *op.cit.*, p.33.

6- *Ibid*, p.33.

7- *Ibid*, p.33.

Il restera également une référence pour les chorégraphes modernes ultérieurs, comme un « rite de passage » nécessaire, dans la mesure où il s'agit de la première pièce passée à la postérité comme ayant dynamité les codes classiques¹. Pour nombre de chorégraphes du XX^e siècle, la création de leur propre version du *Sacre du printemps* fera également figure de rite de passage. Pour Jacques Rivière (1886-1925), critique à la *Nouvelle Revue Française*, V. Nijinski « a fait rentrer l'expression dans sa danse. [...] Le corps n'est plus pour l'âme une voie d'évasion, au contraire, il se rassemble, il se ramasse autour d'elle. »²

La tension entre centre et périphérie – parmi les questions majeures de la danse moderne – est l'objet d'une investigation extrême dans le *Sacre*, où l'énergie centripète et centrifuge se déplace constamment entre le groupe et l'individu, sans cesse travaillée et redéployée par les ruptures et les discontinuités³

Par la suite, peu après son mariage, V. Nijinski est chassé des Ballets Russes par Serge de Diaghilev. Il écrit son journal « où s'exprime l'ambition d'un nouveau langage du mouvement, syncrétique, immédiat et universel »⁴. Il laisse aussi une trace de ses chorégraphies sous forme de notations inspirées de la notation Stepanov qu'il développe « afin de détailler les parties du corps qui n'étaient pas prises en compte jusqu'alors »⁵, avant de sombrer dans la folie dès 1920 et d'être interné dans la clinique psychiatrique de Bellevue en Suisse. Il crée également une œuvre au pastel, faite de « compositions abstraites » aux dominantes de rouge et de bleu qui « évoquent à la fois une matrice cosmique et biologique »⁶. Il mourra en 1950. Sa carrière aura duré peu de temps, entre 1908 et 1919. La particularité de ce danseur est d'être devenu « très tôt une icône dans les arts figuratifs [...] à travers les œuvres de Léon Bakst, Auguste Rodin, Antoine Bourdelle, Aristide Maillol, Jean Cocteau [...] »⁷ et en poésie.

En 1913, M. Fokine, évincé par V. Nijinski, était retourné en Russie. À V. Nijinski succède Léonid Massine, (1895-1979), prodige du Bolchoï et nouveau protégé de S. de Diaghilev, ayant quitté la Russie en 1914. En 1917, les Ballets Russes sont privés de leur vivier d'artistes⁸ du Théâtre Mariinski, qui deviendra en 1935 le Théâtre Kirov. Les créations perdent leur caractère national marqué et évoluent vers une esthétique contemporaine.

Artiste total, passionné « du jazz au cubisme, du cinéma au cirque »⁹, Jean Cocteau (1889-1963) partage un goût pour l'art syncrétique avec la troupe de S. de Diaghilev. L'écrivain ayant admiré le saut de V. Nijinski dans *Le Spectre de la rose*, avait assisté à la toute première représentation des Ballets Russes,

1- Pour le détail des dates auxquelles les principaux chorégraphes du XX^e siècle ont créé leur *Sacre du printemps*, voir *Ibid*, p.33.

2- Jacques Rivière, « *Le Sacre du printemps* », *La Nouvelle Revue Française*, novembre 1913, p.706-730.

3- Emma Lavigne, Christine Macel, *Danser sa vie, op.cit.*, p.140.

4- *Ibid*, p.140.

5- *Ibid*, p.140.

6- *Ibid*, p.140.

7- *Ibid*, p.140.

8- Les artistes des théâtres, pour fuir la Guerre Civile, émigrent ou se réfugient, dans un premier temps, dans les provinces frontalières de l'Empire devenues états indépendants, comme la Géorgie, avant de revenir à Saint-Petersbourg ou à Moscou quand ces pays indépendants auront été conquis par les bolchéviks et intégrés à l'URSS (après 1921). Cette dernière remarque est de R. Gayraud.

9- Isabelle Ginot, Marcelle Michel, *La Danse au XX^e siècle, op.cit.*, p.36.

qui fut pour lui une « révélation »¹. En 1912, Misia Sert avait incité S. de Diaghilev à le choisir comme auteur pour *Le Dieu bleu*, créé en collaboration avec Reynaldo Hahn (1874-1947), avec une chorégraphie de M. Fokine. Le ballet fut un échec. J. Cocteau prit sa revanche avec *Parade*, représenté le 18 mai 1917.

La pièce fut créée par J. Cocteau et ses amis du groupe des Six², en collaboration avec É. Satie, P. Picasso et L. Massine. Elle occasionne à sa création un scandale dont S. de Diaghilev ne peut que se réjouir après celui, quatre ans plus tôt, du *Sacre du printemps*. Surtout, *Parade* « marque un des grands moments des Ballets Russes dans leur mission de syncrétisme des arts »³. La pièce dépeint « un univers concassé où dérivent des éléments issus directement du quotidien, dans un climat nostalgique inspiré du cirque »⁴. Dans l'intrigue, conçue par J. Cocteau, les artistes persuadent le public d'assister au spectacle en leur offrant un échantillon de leurs performances. Des personnages divers évoluent avec une « juxtaposition d'éléments parfaitement quotidiens et stéréotypés »⁵. C'est P. Picasso qui conçoit les costumes cubistes des personnages des Managers, « blocs de plans de couleur assemblés »⁶. Ces derniers, inspirés du style de F. Depero, seront une source importante du scandale. Ils « offrent enfin la possibilité de juger dans l'espace les effets d'une déconstruction volumétrique à laquelle Picasso travaille depuis dix ans »⁷. *Parade*, selon I. Ginot et M. Michel, ne se démarque guère par « une quelconque innovation chorégraphique » ni par l'importance de la danse comme c'était le cas dans les créations précédentes, mais plutôt parce qu'elle est le fruit d'une collaboration interartistique de premier plan.

De plain-pied avec la vie, à l'intersection du sport et de l'art populaire, la danse annexe le cirque et la gymnastique. Ainsi, pour J. Cocteau, le « danseur de demain sera un acrobate »⁸. *Parade*, inspirée du théâtre de figures, s'organise autour d'un « mélange » et d'une déhiérarchisation des « genres »⁹ sans précédents – cirque, music-hall, ragtime, cinéma burlesque, jazz fait « d[e] bruits de machines à écrire et de sirènes »¹⁰. P. Picasso, concepteur des décors et des costumes, introduit un numéro de « cheval-jupon » inspiré du cirque¹¹ et crée les costumes cubistes des Managers. Le décor est cubiste tandis que le rideau de scène est réalisé dans un style néo-classique. Le Premier Manager, vêtu d'un costume cubiste de 3m de haut, danse sur des rythmes répétitifs, tandis que le Manager américain, costumé en gratte-ciel, frappe la cadence du pied. La musique d'É. Satie tenait compte des propositions sonores de J. Cocteau, et incluait machines à écrire, sirènes, hélices d'hélicoptère, roues de loterie. La réplique d'É.

1- Jacinthe Harbec, « Le ballet chez Cocteau : vers une manifestation avant-gardiste en compagnie du Groupe des Six et des Ballets suédois », *Canadian University Music Review*, volume 22, numéro 1, 2001, p.40-67, p.40.

2- Le groupe était constitué de : Darius Milhaud, Francis Poulenc, Georges Auric, Arthur Honegger, Germaine Tailleferre, Louis Durey.

3- Isabelle Ginot, Marcelle Michel, *La Danse au XX^e siècle, op.cit.*, p.36.

4- *Ibid*, p.36.

5- *Ibid*, p.36.

6- Emma Lavigne, Christine Macel, *Danser sa vie, op.cit.*, p.218.

7- *Ibid*, p.218.

8- Isabelle Ginot, Marcelle Michel, *La Danse au XX^e siècle, op.cit.*, p.36-37.

9- Emma Lavigne, Christine Macel, *Danser sa vie, op.cit.*, p.218.

10- *Ibid*, p.218.

11- Voir Béranger Hainaut et Inès Piovesan (dir.), *Picasso et la danse*, catalogue de l'exposition, Paris, BnF Éditions, exposition à la Bibliothèque-musée de l'Opéra Garnier du 19 juin au 16 septembre 2018, 2018.

Satie à un critique mécontent : « Vous n'êtes qu'un cul, mais un cul sans musique » lui valut une comparution au tribunal et un procès en appel¹. G. Apollinaire (1880-1918) déclarait à propos de *Parade* qu'il renfermait « une sorte de sur-réalisme où je vois le point de départ d'une série de manifestations de cet Esprit Nouveau. »²



Parade, photographie de Harry Lachman, Théâtre du Châtelet, 1917.

P. Picasso participe à l'Histoire des Ballets Russes entre 1917 et 1924 après sa rencontre avec S. de Diaghilev, favorisée par J. Cocteau, en 1916. Il épouse en 1918 une danseuse, Olga Kohklova (1891-1955), ce qui lui offre la possibilité d'

assister aux répétitions des danseurs et d'observer de près les métamorphoses de ces corps d'athlètes, extraordinairement flexibles, rompus à toutes les acrobaties.³

Si la danse devient dès lors déterminante, elle n'avait cessé d'être présente dans sa vie d'artiste et le motif pictural de la danseuse à cheval, qui intervient dans le rideau de scène de *Parade*, remonte aux années 1900 où le peintre assistait aux spectacles du cirque Medrano⁴. Cirques, acrobates et saltimbanques peuplaient ainsi ses toiles. P. Picasso qui aimait danser dans les bals populaires, fréquentait music-hall et café-concert, et la technique du tracé continu née dès la fin des années 1900 était inspiré des arts du mouvement. Dans le cadre des Ballets Russes, il collabore avec L. Massine pour deux pièces qui se distinguent de l'esthétique cubiste : *Le Tricorne* (1919), *Pulcinella* (1920).

Après s'être intéressé aux saltimbanques et aux écuyères, P. Picasso inclut l'univers de la corrida, culturellement voisin de la danse⁵, dans ses œuvres picturales et sa collaboration avec les Ballets Russes, notamment pour *Cuadro Flamenco* (1921). En 1917, il avait entrepris des voyages en Italie et en Espagne

1- Voir « Le Surréalisme », Roselee Goldberg, *La Performance : Du futurisme à nos jours*, *op.cit.*

2- Programme de *Parade*, mai 1917, G. Apollinaire, *Œuvres en prose complètes*, vol.2, Paris, Gallimard, 1991, p.865-867, p.865.

3- Emma Lavigne, Christine Macel, *Danser sa vie*, *op.cit.*, p.158.

4- Voir Bérenger Hainaut et Inès Piovesan (dir.), *Picasso et la danse*, *op.cit.*

5- « Dans la culture populaire espagnole, les affinités entre danse et tauromachie sont nombreuses : les paroles et les figures du flamenco font souvent référence à la corrida ; le paso doble évoque le tercio de muleta, combat final du matador contre le taureau. Réciproquement, un certain nombre de musiques de danse sont jouées tout au long de la corrida. Lorsque le matador choisit de poser lui-même les banderilles, il le fait au son d'une valse ou d'une jota issue du folklore espagnol, dansant et virevoltant devant le taureau pour provoquer sa charge. Puis, alors que l'orchestre interprète un paso doble, le matador exécute, avec une cape rouge, une série de passes parfois comparées à des mouvements de flamenco, avant l'estocade finale » *Ibid.*

à la rencontre des cultures traditionnelles. C'est en Italie, où il s'était rendu sur la proposition de S. de Diaghilev en février de la même année, et où il passe deux mois entre Rome et Naples, qu'il trouve l'inspiration pour *Parade*¹. Dans *Le Tricorne*, tiré du roman de Pedro de Alarcón, une arène de corrida est peinte sur le rideau de scène ; les protagonistes sont le picador et le toréador. Tandis que M. de Falla incorpore les éléments traditionnels du cante jondo et du fandango dans la partition, L. Massine, conseillé par Félix Fernandez, intègre les pas observés dans le vieux Séville. Les costumes du *Tricorne*, qui laissent transparaître les racines de P. Picasso, sont réalisés dans un style espagnol du XVIII^e siècle. V. Parnakh partage cette passion pour la culture espagnole, musique et danse. Dans *Jeu et théorie du duende*, le compatriote de P. Picasso, Federico Garcia Lorca associera, sans jamais le définir, le duende, l'esprit insaisissable de la culture flamenca, aux « sonorités noires » qui

sont le mystère, les racines qui s'enfoncent dans le limon que nous connaissons tous, que nous ignorons tous, mais d'où nous vient ce qui a de la substance en art.²



Pablo Picasso, Projets de costumes pour *Tricorne* : « Homme au chapeau », « Tricorne », « Femme à la cruche », 1919, aquarelle et crayon graphite sur papier découpé, Musée national Picasso-Paris. Hervé Lewandowski pour l'exposition « Picasso et les Ballets russes, entre Italie et Espagne » au Mucem.

Significativement, dans son *Histoire de la danse*, V. Parnakh associe l'art chorégraphique nouveau à P. Picasso, dans une perspective de représentation inversée : désormais, la vie imite les formes peintes. Ainsi les danseuses de la Revue Nègre, « Atalantes mulâtres, adolescentes agiles qui se démènent, [...] qui se réjouissent de leurs jambes et s'amuse à courir sur un rivage, dans l'air salé » ne sont pas sans rappeler la posture dynamique des « baigneuses » de P. Picasso³. Sur cette toile néo-classique rigoureusement construite, les trois silhouettes féminines font pendant à une structuration de l'espace, articulé autour de trois bandes horizontales, pour le ciel, la mer et le rivage. La tension est forte entre les silhouettes, saisies en mouvement, et le fond représenté de manière figée, de manière à produire une sensation de torpeur oppressante, propre à l'atmosphère estivale d'une plage. Les trois protagonistes

1- Voir le catalogue de l'exposition *Picasso et les Ballets Russes : entre Italie et Espagne*, Arles, Actes Sud, 2018. L'exposition s'est tenue au Mucem à Marseille du 16 février au 24 juin 2018.

2- « Estos sonidos negros son el misterio, las raíces que se clavan en el limo que todos concernos, que todos ignoramos, pero donde nos llega lo que es sustancial en el arte. » Federico García Lorca, *Juego y teoría del duende [Jeu et théorie du duende]*, 1933-1934, traduit de l'espagnol par Line Amselem, Paris, Allia, 2010, p.12-13.

3- V. Parnakh, *Histoire de la danse, op.cit.*, p.73.

sont représentées dans des poses variées, l'une assise, la deuxième allongée, la troisième debout. P. Picasso peint des corps féminins athlétiques aux membres déliés et musclés et aux longs bustes. Deux d'entre elles ont pour point commun de passer les mains dans leurs cheveux et toutes les trois ont le regard fuyant ce qui renforce le point de fuite du tableau, allant de l'angle supérieur droit à l'angle inférieur gauche. Selon les lois de la perspective, le personnage debout paraît écartelé. En fonction de la manière dont on regarde le tableau, sa jambe droite, la plus visible, semble, par rapport au buste, effectuer une torsion impossible. Il en va de même pour son bras gauche, qui présente à la fois le dessous et le dessus, et pour son cou excessivement long, renversé en arrière. En cumulant deux faces à la fois et en jouant sur l'illusion d'optique, P. Picasso donne l'impression d'une pose en mouvement, se transformant sous l'œil du spectateur, ce qui n'était certainement pas pour déplaire à V. Parnakh.



P. Picasso, *Les Baigneuses*, Biarritz, été 1918, huile sur toile, 26,3 x 21,7 cm, Musée Picasso, Paris.

Le portrait par P. Picasso de V. Parnakh figurant dans un recueil poétique datant de 1922¹ serait l'indice que le peintre connaissait bien le danseur-poète, avec qui il partageait une passion pour la culture espagnole et pour la danse, mais les circonstances exactes de leur rencontre demeurent inconnues².

Portrait de V. Parnakh par P. Picasso pour le recueil *Karabkaetsia akrobat* [*L'Acrobate cabriolé*]³, circa 1922.

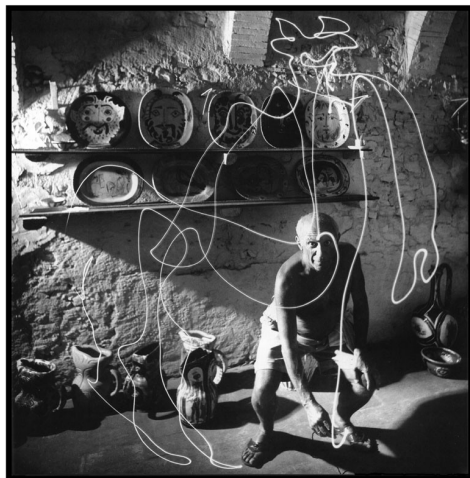
Ajoutons qu'en 1949, Gjon Mili (1904-1984) proposera à P. Picasso de réaliser des dessins dans un espace en trois dimensions à l'aide d'un crayon lumineux, une gestuelle qu'il saisira par son objectif grâce à une longue durée d'exposition. P. Picasso approfondit de la sorte la technique d'un tracé continu. Le corps du peintre se met en symbiose avec les silhouettes en mouvement issues de son

1- V. Parnakh, *Karabkaetsia akrobat* (avec un portrait de l'auteur par P. Picasso et un dessin de L. Goudiachvili), Pariž, « Franko-russkaja pečat' », 1922, in *Valentin Parnakh : Tri knigi*, sostavlenie, vstupitel'nyj očerk, postraničnye primečanija Vadima Perel'mutera, Moskva, Sam&Sam, 2012.

2- Parmi ses amis poètes, il a représenté Max Jacob, Guillaume Apollinaire, André Salmon, Pierre Reverdy, Jean Cocteau, L. Aragon, J. Prévert. P. Picasso croquait ses amis, ses femmes, ses enfants, voire les marchands d'art, mais il « ne fit presque jamais le portrait de modèles ou de clients qu'il ne connaissait pas auparavant. Il diffère ainsi d'Ingres ». Il dessinait souvent de mémoire à la plume et à l'encre de chine les « personnes [ayant] le plus compté dans sa vie ». Bernard Fraisse, « Picasso et le portrait », *Revue des deux mondes*, décembre 1996, p.164-170, p.164.

3- Je traduis.

imagination. La photographie l'acte de création. « Son geste devient, en quelque sorte et pour un bref instant, un geste de danseur, immortalisé par l'œuvre photographique, comme une esquisse de notation chorégraphique. »¹



P. Picasso réalisant un centaure photographié par Gjon Mili en 1957.

S. de Diaghilev, brouillé avec L. Massine, fait appel à la sœur de V. Nijnski, Bronislava Nijinska (1891-1972). Elle chorégraphie *Renard* en 1922 et *Noces* en 1923, sur une musique d'I. Stravinski qui génère le répertoire chorégraphique de la pièce². Avec la seconde pièce, elle travaille sur des masses chorégraphiques au sujet d'un mariage paysan russe traditionnel. À la même époque, M. Larionov et N. Gontcharova créent des décors et des costumes pour les Ballets Russes. Par la suite, L. Massine introduira auprès de S. de Diaghilev G. Balanchine (1904-1983), qui se fait connaître avec *La Chatte* (1927), sur une musique d'H. Sauguet, avec *Apollon Musagète* (1928), puis *Le Bal* (1929) accompagné de décors de G. de Chirico (1888-1978), et *Le Fils prodigue* la même année.

La collaboration entre le couple Larionov-Gontcharova et S. de Diaghilev commença au moment où, à l'arrivée du couple à Paris en 1915, ils devinrent des peintres-décorateurs permanents des Ballets Russes, jusqu'à la mort de leur directeur en 1929³. Après son décès, M. Larionov passa de longues années à élaborer son livre sur S. de Diaghilev⁴. Les deux hommes avaient fait connaissance au printemps 1904. En 1906, l'imprésario d'art invita M. Larionov à prendre part à l'exposition « Deux siècles de peinture et de sculpture russe » qu'il organisait la même année au Grand Palais, dans le cadre du Salon d'automne de Paris. Le deuxième séjour parisien du couple eut lieu en 1914, quand S. de Diaghilev commanda à N. Gontcharova les décors du *Coq d'or* sur une musique de N. Rimski-Korsakov, avec une chorégraphie de M. Fokine. À cette époque, les deux artistes étaient déjà des personnalités fameuses de l'avant-garde. La peintre trouva l'inspiration pour ses créations dans l'art paysan, les

1- Communiqué de presse de l'exposition « Picasso et la danse », exposition à la Bibliothèque-musée de l'Opéra Garnier du 19 juin au 16 septembre 2018, 2018.

2- Voir *La Danse au XX^e siècle*, op.cit., p.39.

3- Nous tirons notre synthèse de la présentation « Ларионов в балете » (« Larionov et le ballet ») sur le site Internet de la galerie Trétiakov à Moscou, <<https://bm.tretyakovgallery.ru/article/527696608456892692/larionov-v-balete>>, en ligne, consulté le 4 mai 2019.

4- Michel Larionov, *Diaghilev et les Ballets Russes*, Paris, La Bibliothèque des Arts, 1970.

louboks¹, les dessins d'enfant et les icônes. La collaboration se poursuit et afin de convaincre N. Gontcharova de continuer à travailler pour les Ballets Russes, S. de Diaghilev engagea aussi M. Larionov. En 1915, le duo quitta définitivement la Russie. Les années suivantes voient la création de *Contes russes* (1916) et d'*Arlequin* (1921), inspirés du cubisme et du futurisme. Les cahiers de Larionov datant de 1915–1916 reflètent l'effervescence des Ballets Russes sous forme de croquis des danseurs et des membres de la troupe.



N. Gontcharova, esquisse du décor du *Coq d'or*.

En 1915, M. Larionov fit ses débuts avec L. Massine pour *Soleil de nuit*, sur une musique de N. Rimsky-Korsakov. Il inventa les costumes et la scénographie de la fête du Soleil dans un village russe médiéval, et participa même à la chorégraphie. L'artiste tâche de simplifier les costumes pour faciliter les mouvements de la danse. Son ballet suivant est *Les contes russes* (1917), sur une musique d'Anatole Liadov. Diaghilev confie à M. Larionov les décors et les costumes, mais aussi la danse, la lumière et la chorégraphie. L'artiste introduit des éléments scénographiques en mouvement comme la cabane de Baba Yaga qui se met à danser avec les protagonistes. Il rejette les costumes compliqués : la plupart des danses et des rondes sont exécutées dans des vêtements simples. Les danseurs sont également transformés en masques dans l'esprit du rayonnisme, la théorie picturale mise au point par M. Larionov.

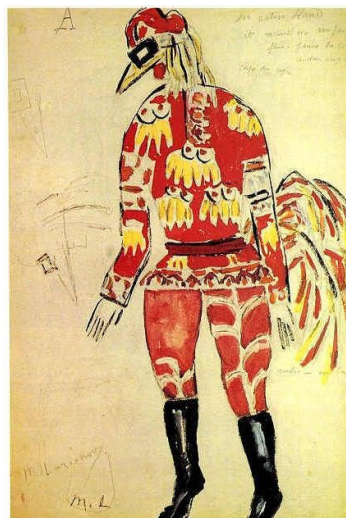
Arlequin, sur lequel il travaille en 1915-1916, est réalisé seulement en 1921. Le sujet en est à nouveau le conte russe. Il aide Tadeusz Slavinski (1901-1945), un jeune danseur polonais, à créer la chorégraphie, comme il l'avait fait pour L. Massine, à ses débuts. Le décor est conçu dans l'esprit du cubisme avec des tons rouges, jaunes et bleus. Des costumes spectaculaires, inspirés des estampes et des jouets populaires, sont fabriqués à partir de matériaux inattendus – tiges en osier, tissus aux textures différentes – peints à la main par M. Larionov. Les costumes des personnages principaux, le jeune bouffon et son épouse, sont faits pour faciliter le mouvement.

1- Le loubok est une estampe populaire russe gravée sur bois.



M. Larionov, costume pour la femme d'Arlequin.

M. Larionov participe à la création de *Renard*, ballet comique en un acte de Bronislava Nijinska, en 1922, avec une partition vocale d'Igor Stravinski, adapté d'une histoire du folklore russe. Les paysages et les costumes de M. Larionov deviennent de plus en plus minimalistes, monochromes. La nouvelle version de *Renard* avec une chorégraphie de S. Lifar est donnée à Venise, trois mois avant la mort de S. de Diaghilev. Il s'agit du dernier ballet réalisé par M. Larionov. La chorégraphie est enrichie par des éléments de cirque : un échafaudage avec une corde suspendue et un trapèze font leur entrée comme parties du décor. Les costumes sont de simples justaucorps ornés d'inscriptions extrêmement minimalistes. Les corps des artistes sont ornés par l'artiste à chaque représentation. Après la mort de l'impresario des Ballets Russes, M. Larionov crée les ballets *Sur le Borysthène* à l'Opéra de Paris (1932) et *Port Saïd* au Coliseum de Londres (1935).



M. Larionov, Dessin pour un costume de *Renard*.

À la même période, N. Gontcharova, la compagne de M. Larionov, décroïssonne le design et la peinture et connaît un succès immense auprès du public des Ballets Russes, conquis par le néo-primitivisme

typiquement russe de ses créations. Elle travaille en 1915 à Lausanne aux costumes d'un projet jamais accompli, *Liturgie*, avec la participation de M. Larionov et L. Massine. Pendant la Première Guerre Mondiale, quand la troupe des Ballets Russes se réfugie en Espagne, N. Gontcharova fait des Espagnoles en costume traditionnel son sujet pictural favori, au point que ses œuvres inspirent certains poèmes de son ami V. Parnakh, dont elle illustre avec M. Larionov les recueils. Elle élabore aussi des papiers peints, des tissus, des illustrations, des affiches, exerçant en outre son influence dans le domaine de la mode. Peintre proche l'École de Paris, elle réalisera après guerre les costumes et les décors de *Noces* (1923), *Une Nuit sur le Mont-Chaume* (1924), et de la reprise de *L'Oiseau de feu* (1926) avec un style plus abstrait qu'auparavant. Elle travailla pendant la Guerre pour les ballets de Kniassev (1900-1975) en Amérique du Sud, continuant à œuvrer dans les domaines du théâtre et du ballet.

Par la suite, le directeur des Ballets Russes confie à L. Massine la réalisation du *Pas d'acier* (1927), après avoir proposé la création des costumes et des décors à Georges Iakoulov (1884-1928), qui « y introduit l'esthétique du théâtre de Meyerhold »¹. Il s'agissait d'un « ballet constructiviste auquel aspirait sans jamais vraiment le réaliser toute l'avant-garde artistique russe animée par l'élan de la révolution d'Octobre »², sur une musique de S. Prokofiev (1891-1953). Le décorateur, confronté à la représentation d'une Russie révolutionnaire contemporaine, dut adapter ses outils au sujet traité. Ce « ballet industriel » en deux tableaux, qui remplace les « cygnes mourants », selon les mots de G. Iakoulov, n'est pas sans rappeler « les réflexions de Meyerhold et de Nikolai Foregger sur les danses mécanistes et les principes du constructivisme »³ à la même époque. Éloge de « la nouvelle Russie, [de] l'essor de l'industrie et [de] la foi en le socialisme »⁴, il connaît une plus grande fortune en U.R.S.S., où il est donné en 1928, qu'en France, « annonçant *La Punaise* (1929) de Maïakovski, avec les costumes et les décors d'Alexandre Rodtchenko, et sur une musique de Dmitri Chostakovitch »⁵. Le deuxième tableau intitulé « L'usine » déploie une chorégraphie constructiviste avec des mouvements inspirés des machines, dans un décor de G. Iakoulov constitué de plateformes, de poulies, de roues, de pistons, d'échelles⁶. Les danseurs incarnent des ouvriers collectivement à l'ouvrage, le chorégraphe ayant souhaité fusionner la scénographie et le mouvement dansé, tout en portant une attention aiguë aux groupes et aux ensembles, pour donner une impression de puissance⁷. Un critique ira jusqu'à dire : « Ce n'est peut-être plus de la danse mais, quel que soit le nom qu'on lui donne, c'est une forme artistique nouvelle très forte. »⁸ V. Parnakh, qui incruste dans ses soli des motifs mécanistes, ne peut s'empêcher de décrire dans son *Histoire de la danse* le constructivisme du *Pas d'acier*. La pièce, qu'il balaie en quelques mots, a

1- Emma Lavigne, Christine Macel, *Danser sa vie, op.cit.*, p.170.

2- *Ibid*, p.170.

3- *Ibid*, p.170.

4- *Ibid*, p.170.

5- *Ibid*, p.170.

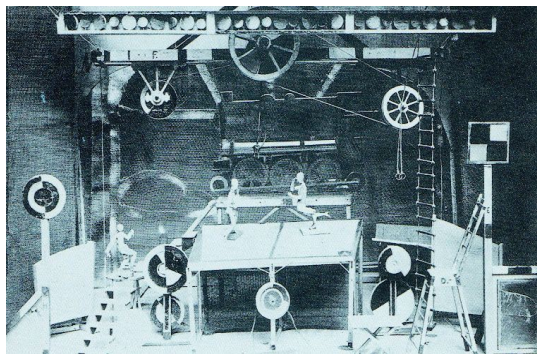
6- *Ibid*, p.170.

7- *Ibid*, p.170.

8- *Ibid*, p.170.

pour lui une allure de toc. Les Ballets Russes, c'est-à-dire ce qu'il y a de plus conservateur au plan politique et chorégraphique, faisant feu de tout bois, ont, avec opportunisme, tenté de s'emparer d'un thème en vogue, celui de la Révolution. Cependant, l'échec est patent ; le simulacre pseudo-bolchévique se révèle partout :

Lorsque, toujours à la recherche des choses nouvelles, Diaghilev veut s'adapter au monde créé par la Révolution, il fait monter *le Pas d'Acier* où déguisés en gardes-rouges, les danseurs glissent aux pas minuscules autour d'un échafaudage constructiviste. L'Incroyable veut parler le langage de Révolutionnaire. C'est un spectacle fatalement faux.¹



Décor du *Pas d'acier* (1927) par G. Iakoulov.

Remarquons que, par contraste avec *Le Pas d'Acier* et *L'Incroyable*, échecs esthétiques à ses yeux, V. Parnakh loue en quelques mots choisis, dans son *Histoire de la danse*, les pièces de G. Balanchine pour les Ballets Russes. L'analogie qu'il établit entre la chorégraphie et la littérature lui sert à valoriser les qualités de la danse, qui s'énonce et se déchiffre aussi clairement qu'un langage. Il est frappant que D. Fourcade et l'auteur de *L'Acrobate cabriole*, qui ont tous deux pu côtoyer G. Balanchine à des époques différentes de sa carrière, reconnaissent, à environ soixante ans d'intervalle, la teneur textuelle de sa chorégraphie, qu'ils identifient à la syllabe, au morphème, soit à la plus petite unité linguistique de son et de sens. La danse est décomposée jusqu'à son constituant minimal où se loge sa portée linguistique. Cette combinatoire des syllabes en danse ou en peinture, par analogie avec l'art du langage qu'est la poésie, nous le verrons, D. Fourcade l'appellera syntaxe. Ce n'est pas à l'exécution, au phrasé chorégraphique auquel les deux écrivains s'attachent, mais à la facture même de la composition, d'où se dégage une impression de netteté et de cohérence :

dans *Le Fils prodigue* et *Le Bal*, les deux dernières créations, les éléments classiques ont une signification attrayante. Combinés dans *Le Bal* avec des figures ingénieuses, ils possèdent la vigueur des syllabes latines, bombées et sonores.²

À la mort de S. de Diaghilev en 1929, la danse ne s'est jamais autant frottée aux autres arts : « L'existence des Ballets Russes a acclimaté à Paris une fiévreuse ambiance de création. »³ V. Parnakh note cependant le caractère éphémère de cet ambitieux projet :

1- V. Parnakh, *Histoire de la danse*, *op.cit.*, p.71.

2- V. Parnakh, *Histoire de la danse*, *op.cit.*, p.71.

3- Emma Lavigne, Christine Macel, *Danser sa vie*, *op.cit.*, p.40.

Après la mort de Diaghilew [sic], on se demande si les ballets de ce genre, qui étaient montés par des chorégraphes ingénieux, exécutés par de bons danseurs et organisés en grand, ne disparaîtront pas pour longtemps en Europe.¹

Dans les années 1920, les Ballets russes avaient fait école sous la forme des Ballets Suédois de Rolf de Maré, fondateur de la Revue Nègre. Jean Börlin (1883-1930), formé auprès de M. Fokine, crée pour les Ballets Suédois en 1921 *Les Mariés de la tour Eiffel*, un ballet dadaïste qui ressemble à une peinture animée, avec des masques de Jean Hugo (1894-1984) et des décors d'Irène Lagut (1893-1994). À la même époque, les Ballets Suédois se situent davantage à l'avant-garde que les Ballets Russes, qui leur a pourtant frayé la voie. Les pièces radicalement nouvelles qui avaient causé les scandales sont loin, et les Ballets Russes s'enlisent en répétant les recettes de création qui avaient fait leur nom. En outre, les membres des Ballets Suédois sont « moins professionnels et techniquement moins assurés »² que leurs confrères de chez S. de Diaghilev.

L'éclat de la troupe tiendra plus aux grands artistes peintres, écrivains, musiciens qui vont s'y rencontrer et faire du ballet leur nouveau champ d'action que d'une véritable remise en question du langage chorégraphique.³

Fernand Léger (1881-1955) élabore *La Création du Monde* (1923), pétrie d'art nègre, à partir du livret de Blaise Cendrars. *Relâche* (1924) de J. Börlin. J. Börlin, R. Clair, F. Picabia, É. Satie participent à sa création. La danse est certainement l'élément le moins saillant du ballet, puisque « la chorégraphie était subordonnée aux conceptions scéniques de Léger exigeant que le danseur disparaisse dans l'unité du décor »⁴. Par ailleurs, « il semble que les mouvements des danseurs aient été conçus indépendamment du rythme de la musique »⁵. I. Ginot et M. Michel y voient « un canular anarchique avec projection décousue d'images de danse »⁶. Or F. Léger constitue, selon M. Bassov, l'une des sources d'inspiration principales de V. Parnakh :

У современника Парнаха, художника Фернана Леже был фильм под названием «Механический балет», который мог бы стать иллюстрацией многих идей Парнаха. Идея «вечного возвращения» Ницше, конечно, тоже могла здесь сыграть свою роль.⁷

À cette période, malgré un climat d'effervescence réjouvénatrice, la danse reste rétive aux transformations de ses codes. Contrairement aux autres arts, elle demeure « confinée dans un vocabulaire académique »⁸. Le centre de la danse reste la silhouette humaine, alors que F. Picabia ou F.

1- V. Parnakh, *Histoire de la danse*, op.cit., p.71.

2- Emma Lavigne, Christine Macel, *Danser sa vie*, op.cit., p.41.

3- *Ibid*, p.41.

4- Marie-Noëlle Lavoie, « Chapitre 6. La réception de *La Création du monde* : un mélange des genres », *Musique et modernité en France*, Sylvain Caron, Michel Duchesneau, François de Medicis, *Musique et modernité en France (1900-1945)*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2006, p.171-192.

5- *Ibid*.

6- Emma Lavigne, Christine Macel, *Danser sa vie*, op.cit., p.42.

7- Propos cité in Н. Проценко, « Возвращение джаза », <<http://expert.ru/south/2011/50/vozvrashchenie-dzhaza/>>, en ligne, consulté le 6 novembre 2018. « L'artiste Fernand Léger, contemporain de Parnach [sic], a réalisé un film intitulé "Ballet mécanique", qui pourrait illustrer les nombreuses idées de Parnakh. L'idée d' "éternel retour" de Nietzsche pourrait bien sûr aussi jouer un rôle ici. » (Je traduis.)

8- Emma Lavigne, Christine Macel, *Danser sa vie*, op.cit., p.41.

Léger désirent mettre l'accent sur les objets avec « une chorégraphie mécanique » « où le décor jusque là immobile devient mobile »¹. De plus, les Ballets Suédois se rapportent plus au champ des arts plastiques, qu'à celui de la danse, « [o]u plus précisément, au sein d'une histoire de l'art moderne que la danse n'avait pas encore rejointe. »² Finalement, pour l'essentiel, dans les années 20 et 30, « la danse [...] n'aura été qu'un prétexte, un support à des expérimentations musicales et picturales »³ qui s'exercent sans elle, exception faite de la chorégraphe et danseuse Hélène Vanel (1898-1989) qui donne *L'Acte non consommé* lors de l'Exposition internationale du surréalisme à la Galerie des Beaux-Arts de Paris en 1938. La pérennité de l'ancrage culturel de la danse classique semble difficile à contester, comme en témoigna le rejet du *Sacre du printemps* en 1913. La « spécificité de la danse » ne fut pas vraiment reconnue comme telle, elle dont les peintres s'emparèrent pour l'annexer à leur terrain artistique. La fin des Ballets Russes⁴ et des Ballets Suédois marque le début de l'entre-deux guerres et par la suite, un retour en force de la danse classique dans son expression la plus académique. La formule des Ballets Russes sera ainsi copiée sous la forme des Ballets du marquis de Cuevas (1885-1961), puis des Ballets des Champs-Élysées. Ultérieurement, la danse française cherchera à se renouveler dans ses sources américaines.

2- Le futurisme italien et la mécanisation bruitiste des danses

La danse forme l'une des multiples activités du mouvement futuriste, fondé en janvier 1909 à Milan par Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944), pour

instaurer une nouvelle approche du monde en général et de l'art en particulier en repensant l'homme dans sa confrontation avec la machine, la vitesse et la technologie. Être futuriste signifie poursuivre la régénération continue de toute chose, c'est-à-dire rechercher la plus totale adéquation de la vie humaine à la logique du devenir.⁵

Le « Manifeste du Futurisme » de F. T. Marinetti, où est élaboré pour la première fois le terme « futurisme », est publié le 20 février 1909 dans *Le Figaro*. Le futurisme touche la poésie mais aussi la peinture, et essaime magistralement dans le domaine chorégraphique pendant les années 1910, en Italie, avant de se diffuser en France et en Russie.

Dans son « Manifeste des auteurs dramatiques futuristes » (1911), F. T. Marinetti affirme « qu'il faut introduire au théâtre la sensation du règne de la machine »⁶. De même, dans « La danse futuriste » (1917), il précise :

1- *Ibid*, p.41.

2- *Ibid*, p.42.

3- *Ibid*, p.42.

4- « Les Ballets Russes éclatent : une partie des danseurs se regroupent à Monte-Carlo, Serge Lifar entre à l'Opéra de Paris en 1930, Balanchine s'en va greffer la danse européenne à New York ; Massine, Nijinska et Fokine circulent à travers le monde. » *Ibid*, p.42.

5- Giovanni Lista, *Qu'est-ce que le futurisme ?* suivi de *Dictionnaire des futuristes*, Paris, Gallimard, 2015, extrait du résumé de la quatrième de couverture.

6- F. T. Marinetti, *Manifeste des auteurs dramatiques futuristes*, Version en français du 22 avril 1911. (Version originale publiée dans *Il Nuovo Teatro*, 1^{ère} année, n°5-6, 25 décembre 1910-5 janvier 1911.)

Il faut IMITER AVEC LE GESTE LE MOUVEMENT DES MOTEURS, faire une cour assidue aux volants, aux roues, aux pistons, préparer la fusion de l'homme et de la machine et arriver ainsi au métallisme de la danse futuriste.¹

Giacoma Balla (1871-1958), incité par S. de Diaghilev, et répondant à l'aspiration de F. T. Marinetti, met au point en 1914 une danse mécanique, *La Machine typographique*. Le ballet ne connaîtra qu'une représentation privée, donnée pour le fondateur des Ballets Russes dans son salon à Rome². Sur une toile de fond où évoluent les figurants, sans doute vêtus de noir, d'orange et de blanc d'après les esquisses préparatoires, apparaît le mot « Tipografica » (« Typographie »)³. Il s'agit d'une pièce pour douze danseurs qui « devaient se déplacer en rythme et répéter des onomatopées imitant les bruits de la machine (« lalala », « fttftt », « rioriorio »)⁴. Tandis que six figurants, les uns derrière les autres, expriment le mouvement des pistons, les six autres forment la roue actionnée par eux⁵. L'un des participants du spectacle, l'architecte Virgilio Marchi (1895-1960), précisa que les interprètes avaient été placés de façon géométrique de sorte que chacun « représente l'âme des différentes pièces d'une rotative »⁶. La pièce incarne le principe futuriste selon lequel, « Il faut dépasser la possibilité musculaire et viser, dans la danse, cet idéal du "*corps multiplié*" par le moteur, que nous avons rêvé. »⁷ Ce « moteur humain », selon l'expression de Felicia M. McCarren, « exprime l'énergie du labeur humain »⁸, dans une identification au sauvage et au primitif. Si le bruit est « un des éléments les plus dynamiques de la poésie futuriste » et « le langage de la nouvelle vie humaine-mécanique »⁹, le ballet mobilise à la fois le son onomatopéique et le geste. Un par un, les 12 figurants « répète [...] les onomatopées bruitistes »¹⁰ qui correspondent à leur ligne vocale, la notation du ballet indiquant dans la marge que le bruit progresse avec un « fortissimo ». L'une des esquisses par lesquelles le ballet, aujourd'hui disparu, nous est parvenu constitue

une étude du mouvement rigidement rythmé des douze personnages-machines avec des notes concernant la rotation de leurs bras exécutée par saccades mécaniques et gestes simultanés : "*lent*", "*rapide*", "*bras remontant lentement*"¹¹

Le ballet a pour objet la transformation du corps humain en machine. Le croquis

montre des silhouettes stylisées disposées selon un ordre géométrique, les bras de certaines d'entre elles tournoyant comme des roues dentées, pendant que d'autres, alignées au premier plan, imitent les mouvements

1- F. T. Marinetti, « La Danse futuriste », *L'Esprit nouveau*, n°3, décembre 1920 [dédié à la marquise Luisa Casati]. (Version italienne publiée dans *L'Italia futurista*, II^e année, n°21, 8 juillet 1917, Florence).

2- Roselee Goldberg, *La Performance : Du futurisme à nos jours*, Thames & Hudson, réédition 2001, p.21.

3- *Ibid*, p.21.

4- Emma Lavigne, Christine Macel, *Danser sa vie*, *op.cit.*, p.126.

5- Roselee Goldberg, *La Performance : Du futurisme à nos jours*, *op.cit.*, p.21.

6- *Ibid*, p.21.

7- F. T. Marinetti, « La Danse futuriste », *op.cit.*

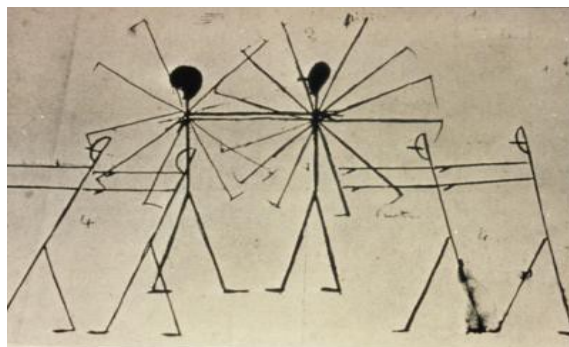
8- Felicia M. McCarren, *Dancing Machines: Choreographies of the Age of Mechanical Reproduction*, Stanford, Stanford University Press, 2003, p.102. (« human motor », « expresses the energy of human labor »).

9- F. T. Marinetti, « La Danse futuriste », *op.cit.*

10- Manuscrit daté de 1914 conservé aux archives Balla.

11- Giovanni Lista, *Théâtre futuriste italien : Anthologie critique*, t.II, traduction de Giovanni Lista et Claude Minot, La Cité L'Age d'homme, Lausanne, 1976, p.97.

des pistons, comme si elles actionnaient les roues.¹



G. Balla, étude du mouvement pour *Machine typographique* (1914)



G. Balla, projet de décor pour la scène de *Machine typographique* (1914)

S. de Diaghilev abandonne le projet « mais demande à Balla de créer une scénographie pour *Feu d'artifice* d'Igor Stravinski, qui doit être représenté le 12 avril 1917 au Teatro Costanzi de Rome. »² dans le cadre des Ballets Russes. La pièce dure cinq minutes.

Balla conçoit alors un ballet sans danseur, dont l'acteur principal est la lumière. L'artiste remplit la scène avec un agrandissement en trois dimensions de l'un de ses tableaux.³

L'esprit futuriste consiste à s'emparer de la danse pour en sonder les limites, avec des chorégraphies sans danseur ou remplacés par des silhouettes mécanisées. C'est que « [l]a conception futuriste de la danse relève précisément davantage du théâtre et de la scénographie que de la danse proprement dite. »⁴ L'influence de Loïe Fuller (1869-1928), citée dans « La Danse futuriste », et du symbolisme se fait sentir au niveau des costumes, des accessoires et des lumières. Dans les manifestes futuristes, le but est à la fusion du comédien et de la scénographie. La danse fait aussi son apparition au cinéma comme pour le film *Vita futurista* (1917), où les danseuses sont revêtues de pans d'aluminium. À la même époque, F. T. Marinetti développe ses conceptions dans « La Danse futuriste ». Ce dernier y prône le dépassement de la « possibilité musculaire », au profit du « "corps multiplié" du moteur »⁵. La dimension géométrique du mouvement, comme chez V. Parnakh, est mise en avant : « [s]es gestes sont anguleux et stylisés,

1- Emma Lavigne, Christine Macel, *Danser sa vie*, *op.cit.*, p.126.

2- *Ibid.*

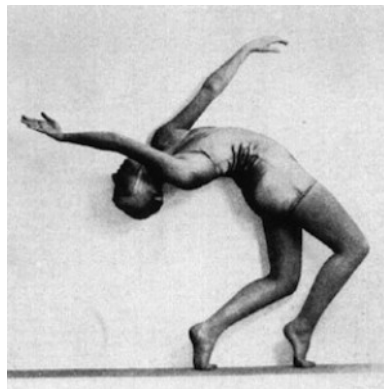
3- *Ibid.*

4- *Ibid.*

5- F. T. Marinetti, « La Danse futuriste », *op.cit.*

entrecoupés de bonds, de pirouettes et de sauts périlleux. »¹ Par ailleurs, les mondes des techniques, de l'aviation et de la guerre sont thématiques dans le titre des danses : *La Danse de l'aviateur*, *La Danse du shrapnell*, *La Danse de la mitrailleuse*.

Deux interprètes féminines majeures des danses du futurisme italien se détachent : Jia Ruskaja (1902-1970) et Giannina Censi (1913-1995). En Italie, la première « dirige une troupe de danseurs russes qui perpétuera la chorégraphie futuriste pendant plusieurs années »². Elle est aussi l'auteure d'un texte intitulé *La Danse comme manière d'être* (1927). Ses mouvements se caractérisent par leur « grâce », leur « fluidité » et leur « élégance géométrique »³. Elle deviendra dans les années 1930 une icône du fascisme, après que « toute trace de sensualité »⁴ de ses danses aura été éliminée. La seconde, Giannina Censi, a été formée auprès de Jia Ruskaja. Elle évolue vêtue d'un habit métallisé en 1931 à la galerie Pesaro de Milan sur des « aéro-poèmes » déclamés par Marinetti en coulisses, tandis qu'en fond sont projetés des tableaux de Fortunato Despero (1892-1960) et d'Enrico Prampolini (1894-1956).



Giannina Censi

Refusant la description, l'anecdote ou l'imitation, dédaignant toute recherche d'harmonie ou de grâce, Censi parvenait à interpréter une stupéfiante danse abstraite, où le corps et la machine étaient réunis dans une véritable fusion métallique.⁵

Au début des années 1910, le peintre futuriste Gino Severini (1883-1966) se passionna pour les rythmes de danse, qui constituaient, dans les lieux de sociabilité en vogue du Paris où il était installé depuis 1906, « un véritable emblème de la modernité »⁶.

La danse moderne sous les lumières étincelantes des projecteurs, la scène des cabarets nocturnes et son animation frénétique deviennent la métaphore de la « ville qui bouge » et le cœur d'une recherche artistique vouée à l'exploration de nouvelles modalités perceptives, dépassant l'implication totale du spectateur déjà recherchée par Henri de Toulouse-Lautrec.⁷

G. Severini structure ses compositions autour de la masse humaine. Pour cela, il décompose les

1- Emma Lavigne, Christine Macel, *Danser sa vie*, *op.cit.*, p.126.

2- *Ibid.*

3- *Ibid.*

4- *Ibid.*

5- *Ibid.*

6- *Ibid.*

7- *Ibid.*

mouvements de la foule des bals et des dancings – comme le Moulin de la Galette ou le Bal Tabarin –, en un prisme multi-facettes, évoquant le traitement de la silhouette dans le cubisme. Avec *La Danse du pan-pan au Monico* exécutée entre 1909 et 1911, la prolifération des plans sature la toile, produisant l'impression visuelle d'un ensemble simultané aux mouvements fluctuants. Ses œuvres outrepassent les préoccupations du futurisme, frôlant avec le cubisme ou l'orphisme. Vers 1913-1914, il met au point le texte *Les Analogies plastiques du dynamisme* où, dans l'esprit des synesthésies symbolistes et de la recherche de traduction intermédiaire de V. Kandinsky, il « tente d'établir une table de correspondances entre sensations, formes et couleurs »¹. Par ses créations ultérieures, il « reprend le thème omniprésent de la danse d'une manière abstraite et métaphorique [...] en éliminant toute référence trop directe à l'espace-environnement des futuristes »².



Gino Severini, *La Danse du pan-pan au "Monico"*, huile sur toile, 280 x 400 cm, réplique d'artiste (1959-1960) exécutée d'après le tableau original (1909-1911) disparu depuis 1926.

En 1914, la 1^{ère} *Déclamation dynamique et synoptique* proférée par F. T. Marinetti et F. Cangiullo apprenait à l'interprète une nouvelle technique de vocalisation, dynamique et guerrière, tout en enseignant « la valeur artistique des artistes onomatopéïques »³. F. T. Marinetti, avec son théâtre de mots en liberté (« parole in libertà »), promouvait l'idée d'une déclamation totale, avec l'usage d'instruments bruyants ainsi que des bras et des jambes. À Londres, la même année, à la galerie Doré, la danseuse « Mlle flicflic chapchap », déclama un passage du poème concret de Marinetti *Zang tumb tumb* publié dans des revues entre 1912 et 1914. Le futurisme élabore donc une véritable « artillerie onomatopéïque »⁴ reliant le son et le geste dans une action dynamique synchrétique. De même que *La Machine typographique*, *La Déclamation dynamique et synoptique* enjoignait à des mouvements corporels inspirés de ceux des machines, d'après un modèle plastique et géométrique⁵ :

Gesticulez géométriquement, d'une manière topologique, comme un dessinateur créant synthétiquement en

1- *Ibid.*

2- *Ibid.*

3- Voir le programme de la Déclamation reproduit dans Giovanni Lista, *Futurisme : Manifestes, documents, proclamations*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1976, p.364.

4- R. Goldberg, *La Performance : Du futurisme à nos jours, op.cit.*, p.20.

5- *Ibid.*, p.20.

plein ciel des cubes, des cônes, des spirales et des ellipses.¹



F. T. Marinetti, « Zang Tumb Tumb », Adrianopoli, Octobre 1912 (Milan, Edizioni Futuriste de « Poesia », 1914.)

Le futurisme faisait la part belle à une chorégraphie réinventée, accompagnée au lieu de la musique, par un concert de « "bruits organisés" » :

Le bruit, qui naît du frottement et du choc des corps solides, liquides, ou des gaz en vitesse, est devenu un des éléments les plus dynamiques de la poésie futuriste. Le bruit est le langage de la nouvelle vie humaine mécanique.²

Fortunato Depero se lance lui aussi dans des expérimentations scéniques pour appliquer les principes futuristes, notamment dans le domaine du théâtre de marionnettes, avec Gilbert Clavel (1883-1927), pour les *Ballets plastiques*³ (1918). Son Grand Sauvage est un personnage plus grand qu'un homme, pourvu d'une petite scène qui s'ouvre sur le ventre et montre des « sauvages » en train de réaliser une danse de marionnettes. Cette pièce méta-théâtrale eut un grand succès et fut jouée dix-huit fois⁴. Dans l'un de ses projets, jamais réalisés, de ballet, la figure humaine disparaît, « danseur-mime transformé par le costume en un "complexe plastique vivant" »⁵, comme dans les pièces chorégraphiques de Loïe Fuller. Le propos consiste à « remplac[er] les rythmes sinueux et organiques de l'Art nouveau par ceux rythmico-mécaniques de la scène futuriste »⁶. Le projet est celui d'un spectacle total « où chaque élément, depuis le geste des danseurs jusqu'aux lumières ou la musique, est partie intégrante d'une fantaisie conceptuelle unitaire »⁷.

Pour comprendre les principaux enjeux de la danse futuriste, il faut revenir à ses sources, le Manifeste de 1917. F. T. Marinetti, avec les danses arabes, persanes et sud-américaines, déplore que l'art de Terpsichore ne soit qu'une variation sur le thème de la parade nuptiale. Cultivant un exotisme de pacotille, l'Europe d'avant-guerre a coupé la danse de ses racines, de manière à produire un

1- *Ibid*, p.21.

2- F. T. Marinetti, « La Danse futuriste », *op.cit.*

3- R. Goldberg traduit l'expression par « danses plastiques ». *Ibid*, p.21.

4- *Ibid*, p.21.

5- Emma Lavigne, Christine Macel, *Danser sa vie*, *op.cit.*, p.130.

6- *Ibid*, p.130.

7- *Ibid*, p.130.

« anachronisme érotique pour étrangers »¹. Ses reproches s'adressent aussi à I. Duncan, « qui néglige les muscles et l'eurythmie, pour tout concéder à l'expression passionnelle »². Il rejette chez elle l'exaltation omniprésente du féminin, qui prend l'aspect d'une monotone sensualité³, elle chez qui, malgré ses efforts, la palette d'émotions n'est ni nuancée ni claire⁴. Le mouvement futuriste n'est pas en quête de beauté, comme l'était l'esthétisme, c'est pourquoi, au contraire de la danse classique et de la danse libre, « [l]a danse futuriste sera : Inharmonieuse – Disgracieuse – Asymétrique »⁵. Qui plus est, comme le fait V. de Saint-Point, l'auteur du Manifeste observe l'étrangeté des choix musicaux de l'Américaine, qui se portent « sur une ariette quelconque telle que : "Mariette, ma petite Mariette", tapotée sur un piano »⁶ S'il partage avec l'auteure du *Manifeste de la femme futuriste* son aversion pour la pionnière de la danse libre, la fondatrice de la métachorie attire elle aussi ses foudres.

F. T. Marinetti approuve chez V. de Saint-Point l'intention d' « une danse abstraite et métaphysique qui aurait dû traduire la pensée pure sans sentimentalisme ni ardeur sexuelle », mais il déplore d'un côté « la vieille sensibilité grecque et moyenâgeuse » de ses « poésies passéistes », de l'autre côté, la sécheresse de l'expression aboutissant à des « abstractions dansées statiques, arides, froides et sans émotion »⁷. Autrement dit, l'artiste fait l'erreur d'emprunter sa matière à un passé historique ou mythique coupé du présent, plutôt qu'à la réalité contemporaine. Dès son « Manifeste des auteurs dramatiques futuristes » (1911), F. T. Marinetti annonçait que le mouvement méprisait « toutes les reconstructions historiques », « soit qu'elles tirent leurs intérêts de héros illustres [...] soit qu'elles s'appuient sur la suggestion exercée par la somptuosité inutile des décors du passé »⁸. Bravant la difficulté, V. de Saint-Point a osé couper la danse de la musique comme le voulaient les futuristes⁹, mais ce faisant, elle s'est « priv[ée] de l'élément vivificateur »¹⁰. De même, elle a tenté un art « géométrique », une notion essentiellement positive pour F. T. Marinetti, mais il ne peut toucher le spectateur puisqu'il n'est pas réchauffé par « l'ivresse »¹¹ « dynamique, simultanée de la vie moderne »¹². Comme I. Duncan, l'artiste livre des apparitions

1- « l'Europe commença à styliser les danses sauvages, à élégantiser les danses exotiques et à moderniser les danses anciennes. Poivre rouge parisien + bouclier + lance + extase devant des idoles qui ne signifient rien + rien + ondulations de cuisses montmartroises = anachronisme érotique pour étrangers. » F. T. Marinetti, « La Danse futuriste », *op.cit.*

2- *Ibid.*

3- « au fond elle ne se propose que d'intensifier, enrichir, moduler de mille façons différentes le rythme d'un corps de femme qui langoureusement refuse, langoureusement invoque, langoureusement accepte et langoureusement regrette le mâle donneur de jouissances érotiques. » *Ibid.*

4- Elle « ne réussissait à donner que des émotions compliquées de nostalgie désespérée, de volupté spasmodique ou d'enjouement enfantin » *Ibid.*

5- *Ibid.*

6- *Ibid.*

7- *Ibid.*

8- F. T. Marinetti, *Manifeste des auteurs dramatiques futuristes*, *op.cit.*

9- « La musique est foncièrement nostalgique et pour cela rarement utilisable dans la danse futuriste. » F. T. Marinetti, « La Danse futuriste », *op.cit.*

10- *Ibid.*

11- F. T. Marinetti, *Manifeste des auteurs dramatiques futuristes*, *op.cit.*

12- *Ibid.*

« monotone[s] »¹ et s'enferme dans le solipsisme ennuyeux d'une danse qui ne concerne pas le spectateur. Sur ses versants ancien comme moderne que F. T. Marinetti renvoie dos à dos (« Pourquoi se couvrir la tête d'un casque mérovingien et se voiler les yeux ? »²), cette tentative isolée de rénover la danse au plus près des attentes futuristes lui apparaît infructueuse.

En revanche, il dresse un éloge de S. de Diaghilev, « qui a su moderniser et amplifier les danses populaires russes, en une merveilleuse fusion de la musique et de la danse ». Mais surtout, il voue son admiration à V. Nijinski, « Divinité de la musculature », qui, à l'opposé d'I. Duncan, a introduit « la géométrie pure de la danse, libérée de la mimique et sans excitation sexuelle »³. En effet, V. Nijinski est à I. Duncan ce que Cézanne à l'impressionnisme ; si tous deux ont révolutionné l'histoire des arts, le premier seulement appartient au temps présent⁴. F. T. Marinetti déclare en effet que « sous l'influence de Picasso » et du cubisme, la danse put conquérir son indépendance par rapport à la musique de sorte qu'elle « ne subissait plus la musique, elle la remplaçait. »⁵. Le futurisme italien n'utilisera pas, quant à lui, la géométrie par passion de la forme, mais pour transmettre une vision exaltant la vitesse d'un monde moderne mécanisé façonné par l'homme.

F. T. Marinetti écrivait : « Nous autres futuristes préférons Loïe Fuller et le *cake-walk* des nègres (utilisation de la lumière électrique et de la mécanique). »⁶ Si nous avons déjà mentionné la portée de l'influence de l'artiste américaine sur le futurisme, il y a à éclairer l'intérêt du *cake-walk* pour le mouvement. Le *cake-walk* était une danse exécutée sous la forme d'une marche syncopée, par laquelle les esclaves afro-américains du sud des États-Unis parodiaient les manières de leurs maîtres. Elle tire son nom (« marche du gâteau ») du fait que certains propriétaires récompensaient les meilleurs danseurs en leur offrant un gâteau. Proche du rag-time, la danse fut popularisée dans une forme codifiée entre les années 1890 et 1910 par Charles L. Johnson (1876-1950) dans une troupe de vaudeville. Elle devint une danse de salon en Europe vers 1902-1903⁷ et F. T. Marinetti eut l'occasion à Paris de découvrir l'engouement qu'elle suscitait au cinéma. Dans le film de George Méliès, *Le Cake Walk infernal* (1903), où Méphistophélès est joué par le réalisateur, avant que les danseurs ne soient dévorés par les flammes, les bras du Diable apparaissent désolidarisés du tronc⁸. C'est que, selon Przemyslaw Stozek, F. T. Marinetti a peut-être décelé dans le *cake-walk* « le processus potentiel de préparation pour la fusion de

1- F. T. Marinetti, « La Danse futuriste », *op.cit.*

2- *Ibid.*

3- *Ibid.*

4- « Il y a beaucoup de points de contact entre l'art d'Isadora Duncan et l'impressionnisme en peinture, comme il y en a entre l'art de Nijinski et la construction des formes et des volumes de Cézanne. » *Ibid.*

5- *Ibid.*

6- *Ibid.*

7- Przemyslaw Stozek, « Futurist Response to African American Culture », in Fionnghuala Sweeney, Kate Marsch (éd.), *Afromodernisms*, Edinburg, Edinburg University Press, 2013, p.43-61, p.46.

8- Voir *Ibid.*

l'humain et du non-humain, en d'autres mots, la machine »¹. Le rapprochement du cake-walk et de l'art de Loïe Fuller, dans le cadre du Manifeste, « produisait la combinaison de l'énergie perçue d'un corps africain avec les inventions mécaniques de la modernité »². Les musiques et les danses jazz incarnaient en effet la métaphore du « primitivisme technologique », appelé à revigorer l'Europe³.



Scène du film *Le Cake-Walk infernal*.

F. T. Marinetti donne à l'issue de son Manifeste la description verbale de trois danses guerrières à réaliser, contenant des illustrations sous forme de jeux typographiques. Pour Patrizia Veroli, ces danses s'apparentent à des mimes, dans la mesure où le geste de la danseuse légende ses actions « avec les panneaux de signalisation typiques du music-hall et des films muets du temps »⁴. La danse est mise au service d'une signification unique, elle qui débouche sur l'emploi d'un langage écrit visant à ôter toute ambiguïté possible au mouvement. C'est que

[L]es futuristes connaissaient la problématique cinétique de la danse comme des peintres et des lettrés, plutôt que comme des danseurs. Ils avaient donc tendance à considérer le corps de l'artiste comme une simple machine à produire un certain type de signaux sur la scène.⁵

De la même façon, le costume est redondant avec les décors. De la sorte, F. T. Marinetti entend rationaliser et contraindre l'abstraction géométrique dans le cadre de la communication d'un message univoque au public. La pantomime, genre ancien à vocation illustrative, est mise au service de la démonstration de la maîtrise conquérante du monde par l'homme.

En promouvant une certaine fusion entre le protagoniste et la scénographie, en défendant l'imitation par le corps humain des formes géométriques et des mécanismes machiniques, enfin, en associant au mouvement un langage onomatopéique, la danse synthétisait les conceptions du mouvement futuriste sur les différents arts.

1- « the potential process of preparation for the fusion of man and non-human, in other words, the machine ». *Ibid*, p.47. Je traduis.

2- « The bringing together of the cakewalk and Loie Fuller's dances [...] in this context produced a combination of the perceived energy of an African body with the mechanical inventions of modernity. » *Ibid*. Je traduis.

3- « technological primitivism » *Ibid*, p.48.

4- « The three war dances Marinetti theorized in his 1917 manifesto are for the most part mimes: the dancer mimics the trajectories of projectiles, sound waves, and the movement of airplanes, explaining her own actions with the signboards typical of the music hall and the silent films of the time. » « Les trois danses de guerre que théorise Marinetti dans son manifeste de 1917 sont pour la plupart des mimes : la danseuse imite les trajectoires de projectiles, les ondes sonores et le mouvement des avions, expliquant ses propres actions avec les panneaux de signalisation typiques du music-hall et des films muets du temps. » Patrizia Veroli in Walter Adamson, Emily Braun, Silvia Barisione, Emilio Gentile, Vivien Greene, *Futurism, 1909-1944: Reconstructing the Universe*, New York, Guggenheim Museum, 2014, p.228. Je traduis.

5- « The Futurists experienced the kinetic problematics of dance as the painters and literati they were, rather than as dancers, thus they tended to consider the performer's body merely a machine for producing certain type of signals on the stage. » *Ibid*. Je traduis.

3- La métachorie de Valentine de Saint-Point (1875-1953) : défiguration, principe géométrique, et autonomisation de la danse de la musique

Valentine de Saint-Point, femme de lettres provocatrice, muse et artiste de la Belle-Époque, se servit de l'étiquette « futuriste », pour faire valoir ses propres conceptions dans son *Manifeste de la femme futuriste* (1912). Ses théories en matière de danse, émancipées de celles de F. T. Marinetti, mettaient au jour un art chorégraphique précurseur, parent avec le symbolisme, qu'elle nommait « métachorie ». Celle-ci correspond à une nouvelle forme d'expression corporelle apparue après la danse, qui la dépasse, tout en l'incluant¹.

La destinée de Valentin Parnakh, pour sa prédilection vis-à-vis de diverses formes d'expression artistiques, dont la poésie et la danse, comme pour son rôle de satellite de l'avant-garde, et le relatif oubli dans lequel il est tenu aujourd'hui, peut être comparée à celle de Valentine de Saint-Point, « une des belles oubliées de l'Histoire, mais... un des maillons d'importance dans l'histoire de l'avant-garde au début du XX^e siècle »². Jean-Paul Morel juge que cette dernière « brille par son absence dans les derniers ouvrages censés réviser aujourd'hui le sujet »³. Or cette arrière-petite nièce de Lamartine du côté maternel⁴ a riposté en son temps aux déclarations misogynes d'un F. T. Marinetti, dans son *Manifeste de la femme futuriste*, édité en France et en Italie en mars 1912⁵. Il ne faut toutefois pas s'y tromper : « Valentine de Saint-Point n'est pas une femme futuriste ; elle se sert de la méthode marinettienne pour faire passer ses idées »⁶.

Auteure du *Manifeste de la Luxure*, publié dans les deux pays en janvier 1913, elle défend dans ses écrits « la libération de la femme par l'Éros »⁷, tout en s'opposant aux rangs des féministes, dont les « revendications sociales ou politiques lui semblent très insuffisantes, voire conformistes »⁸. Plus encore que chez V. Parnakh, sa poésie en vers, attachée à la rime et aux règles de versification, et héritière du symbolisme, paraît plus conservatrice que ses expérimentations chorégraphiques. À côté de poèmes baudelairiens sur la mort, comme la ritournelle sinistre en heptasyllabes « Les pantins dansent »⁹, on y

1- « Méta » est un élément formant tiré de *meta*, préposition et adverbe grec signifiant « au milieu (de), avec, après », qui désigne principalement la postériorité. Voir la définition de méta- sur le site du T. L.F.

2- Jean-Paul Morel, « Valentine, Eve future, Lilith ressuscitée », Valentine de Saint-Point, *Manifeste de la femme futuriste* [1912], Paris, Fayard, 2013, p.67.

3- *Ibid*, p.68. Le colloque international organisé, en partenariat avec le Thalim et l'Université de Nantes, par Paul-André Claudel et Élodie Gaden se tint à l'Université de Nantes les 11 et 12 mai 2017. Intitulé « Valentine de Saint-Point à la croisée des avant-gardes », il consacra sa redécouverte.

4- Elle est née Anna Jeanne Valentine Desglans de Cessiat-Vercell et adoptera dès ses premiers poèmes son pseudonyme, d'après le nom du château d'Alphonse de Lamartine.

5- Elle fit une lecture publique de ce texte à la salle Gaveau le 27 juin de la même année.

6- Jean-Paul Morel, « Valentine, Eve future, Lilith ressuscitée », *op.cit.*, p.71.

7- Voir *Ibid*, p.68.

8- *Ibid*, p.71.

9- Nous donnons la première strophe, reprise à la fin du poème :

« Je mourrai, un jour de fête,
Alors que les pantins dansent.
Je n'entre pas dans leur danse,
Je ne fête pas leur fête.
Je mourrai, un jour de fête,
Alors que les pantins dansent. »

trouve l'expression d'un naturisme littéraire, comme dans l'« Hymne au soleil ». La danse est présente comme motif explicite de sa poésie, ainsi que diverses formes de sensation corporelle¹.

La dimension martiale, « agressive »² du futurisme est absente des écrits de V. de Saint-Point. Plutôt que « la gifle et le coup de poing », elle privilégie dans ses poèmes une fusion avec le cosmos. Elle ne prétend pas dompter les « forces » brutes de la nature pour les soumettre à l'homme³, mais témoigne d'une vision panthéiste où l'âme et la vie sont à l'unisson. Si F. T. Marinetti mentionne la « vibration »⁴, il le fait pour glorifier l'énergie de l'ère industrielle, tandis que pour V. de Saint-Point, dans une harmonieuse union, c'est l'« âme » humaine qui « vibre » « [d']angoisse et de triomphe, ivre de célébrer/ La vie et le soleil, les forces autonomes »⁵. Quant à ses manifestes, ils forment une voie moyenne vis-à-vis du credo futuriste puisqu'ils ne mentionnent pas la nature, mais ne louent pas non plus la vitesse et la machine.

V. de Saint-Point s'exerça aux genres littéraires du roman⁶, de la poésie⁷, de la critique, et, dans les domaines de l'art, se réalisa au théâtre, en peinture, en gravure, et surtout en danse, rivalisant sur le plan stylistique avec Loïe Fuller (1862-1928) et Isadora Duncan (1877-1927) à la gloire finissante à cette période, ainsi qu'avec Ida Rubinstein (1883-1960), l'interprète prodige des Ballets Russes. La Française considérait les talents des deux Américaines comme « archaïque[s] »⁸, estimant qu'elles représentaient un âge chorégraphique en inadéquation avec l'époque moderne. Elle donna une première lecture de sa « Métachorie » à la Comédie des Champs-Élysées en décembre 1913, un texte où elle mettait au point une nouvelle conception de la danse, en ouverture à ses « drames idéistes ». À l'occasion de ces derniers, elle alliait poèmes d'amour et de guerre, danse et projections lumineuses colorées, sur des musiques de Maurice Droeghmans (1882-1939), Erik Satie (1866-1925) et Claude Debussy. Le 3 avril 1917, elle allait donner des représentations au Metropolitan Opera House de New York, ainsi qu'un cycle de conférences sur Rodin, après un passage par l'Espagne en 1916.

Dans « Mes débuts chorégraphiques », une lettre ouverte au *Figaro* publiée le 14 décembre 1914, V. de Saint-Point éclaire sa conception de la « métachorie ». En préambule, elle émet le constat que, par rapport à l'expansion moderne des arts comme la peinture ou la musique, le développement de la danse

1- Voir par exemple le vers : « le vent écrase ma poitrine / du poids de son être sans corps. » dans l'« Hymne au vent ».

2- Filippo Tommaso Marinetti, « Manifeste du Futurisme », *Le Figaro*, 20 février 1909.

3- Pour le futurisme : « La poésie doit être un assaut violent contre les forces inconnues, pour les sommer de se coucher devant l'homme. » *Ibid.*

4- « Nous chanterons [...] la vibration nocturne des arsenaux et des chantiers sous leurs violentes lunes électriques ». *Ibid.*

5- V. de Saint-Point, « Dédicace ».

6- Elle fait scandale avec son roman *Un inceste* [1907], issu d'une *Trilogie de l'amour et de la Mort* : I- *Un amour*, II- *Un inceste*, III- *Une mort*. Elle publiera encore *Une femme et le désir* [1910]. Son dernier roman, *Le Secret des inquiétudes*, est édité en 1924, avant son voyage pour l'Égypte, où elle s'installera, sa conversion à l'Islam remontant à un séjour au Maroc en 1918. Elle fera paraître une tragédie, *L'Âme impériale ou L'Agonie de Messaline* en 1929, puis son dernier grand texte « La Caravane des chimères » [1934], édité dans *La Semaine égyptienne*. Après s'être engagée pour le nationalisme arabe entre 1925 et 1929, puis s'être intéressée à l'ésotérisme, elle termine sa vie dans la pauvreté et meurt en 1953. Sa dépouille repose au Caire.

7- Son premier recueil de poèmes, *Poèmes de la mer et du soleil*, est publié en 1905. Son second recueil, *Les Poèmes d'Orgueil*, date de 1908.

8- Jean-Paul Morel, « Valentine, Eve future, Lilith ressuscitée », *op.cit.*, p.71.

est resté « stationnaire »¹, en grande partie parce que celle-ci se trouvait réduite à une annexion, un « simple détail » de la musique². Au contraire, son dessein est d'autonomiser la danse par rapport à cette dernière, pour lui permettre d'acquiescer, sur le plan des beaux-arts, le rang dont elle a été privée jusque-là. Par ailleurs, le projet de « résurrections grecques » venu des États-Unis contrevenait à la possibilité d'un renouveau chorégraphique, en calquant les outils de la danse sur ceux des arts visuels. L'auteure fustige sans la nommer I. Duncan, qui prétendait rénover l'art chorégraphique, tout en dansant sur des musiques classiques, « pas du tout d'ailleurs destinées à être dansées »³, précise V. de Saint-Point, enfonçant le clou d'une duncanphobie qu'elle partage avec V. Parnakh et les futuristes italiens.

Le propos de l'auteure n'est pas exempt d'anti-américanisme et de chauvinisme, elle qui met en avant l'universalisme de la France, précurseur en matière de modernité. Se déclarant française, elle souhaite « créer la danse digne de la musique moderne »⁴, projet auquel elle œuvre depuis plusieurs années. Contrairement à V. Parnakh, qui puise ses influences aux cultures juive, espagnole, afro-américaine, arabe, V. de Saint-Point, avec une fibre patriotique affirmée qui glorifie le « génie français »⁵, se garde de revendiquer des influences étrangères dans l'espace et le temps, nonobstant l'usage qu'elle fait des « costumes mérovingiens, francs ou médiévaux »⁶.

Contre la danse libre, abandon à la spontanéité de l'expression par l'improvisation, elle défend une danse « cérébrale »⁷ Par « cérébral », il faut entendre : *mental et abstrait*, autrement dit : *qui résulte d'une stricte conception de l'esprit, par opposition à un relâchement incontrôlé de l'instinct*. Le terme « cérébral » est proche du qualificatif « idéiste » qui sert à nommer les danses de V. de Saint-Point. L'adjectif « idéiste », cité dans *l'Enquête sur l'évolution littéraire* de Jules Huret, réfère, à la fin du XIX^e siècle, à une école de peinture rivale du naturalisme, et proche du symbolisme, qui vise à réaliser l'idée – ou les idées – par ses œuvres⁸. Celles-ci, en tant que « formes matérielles », ne représentent que les « lettres d'un mystérieux alphabet naturel servant à écrire les idées, seules importantes, puisque l'art n'est qu'une matérialisation spontanée et harmonieuse »⁹ de ces dernières. Dans la perspective de l'auteure, l'Esprit représente une synthèse entre intellect et entité spirituelle.

Ainsi, l'idéisme de V. de Saint-Point prend-il de toute évidence sa source dans une autonomisation de la danse comme médium, par rapport aux arts visuels et à la musique :

1- V. de Saint-Point, « Mes débuts chorégraphiques », *Ibid*, p.45.

2- *Ibid*, p.45.

3- Notons la contradiction, qui n'affaiblit pas la véhémence du propos. D'un côté, V. de Saint-Point défend une danse séparée de la musique, de l'autre côté, elle attaque la pionnière de la danse libre non pas sur l'utilisation de la musique, mais sur celle d'une musique non destinée à la danse.

4- V. de Saint-Point, « Mes débuts chorégraphiques », *op.cit.*, p.47. Voir aussi : « Notre danse moderne est à créer. » « La Métachorie », conférence lue le 29 décembre 1913 à la Comédie des Champs-Élysées par Georges Saillard en prélude à ses « drames idéistes », publiée in *Montjoie !* N°1/2, janvier 1914, p.5-7. Valentine de Saint Point, *La Métachorie*, *Ibid*, p.62.

5- V. de Saint-Point, « Mes débuts chorégraphiques », *op.cit.*, p.47.

6- *Ibid*, p.47.

7- *Ibid*, p.45. Le terme fait écho au « cérébrisme » de Ricciotto Canudo (1877-1923), son compagnon, qui publiera un manifeste « L'art cérébriste » dans *Le Figaro* du 9 février 1914. Voir *Ibid*, p.57.

8- Définition du terme « idéiste » sur le site du T. L. F. Par suite, l'idéiste désigne le peintre qui se rattache à cette école.

9- Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, Paris, Bibliothèque Charpentier, 1891, p.131.

Ma métachorie apporte les danses idéistes, la danse qui n'est pas seulement le rythme plastique sensuellement humain de la musique, mais la danse créée, dirigée cérébralement, la danse qui exprime une idée, arrêtée dans les lignes strictes comme la musique l'est dans le nombre du contrepoint.¹

Le terme de « danse plastique » a été forgé en français, en référence à la sculpture et aux bas-reliefs, par I. Duncan, qui s'attachait par son art « à imiter les poses des statues classiques et des figures sur les vases »². S'opposant à la danseuse américaine, V. de Saint-Point envisage le dépassement d'une danse fusionnant arts visuels et musique – c'est le sens, selon nous, de l'expression « rythme plastique », appliqué à l'art d'Euterpe –. Contre la prévalence ancienne de la musique sur la danse, l'auteure se positionne pour leur égalité, « toutes deux dépendantes de l'idée et soumises à une architecture stricte, celle de la ligne géométrique, celle du nombre »³. Ce credo ambitieux, qui répond à une aspiration de l'art au XX^e siècle, sera mis en forme par des créateurs comme M. Cunningham, ou A. T. de Keersmaeker. V. de Saint-Point, si elle n'est pas restée dans les annales de l'art chorégraphique et de la poésie du XX^e siècle, a joué un rôle précurseur pour le moderne en danse. À côté du désir d'autonomisation du médium chorégraphique, la conceptrice de la « Métachorie », en affirmant : « Les danses de la métachorie sont données dans un enveloppement de lumière et de parfum »⁴, s'inspirait du premier concert de parfums symboliste à la fin du siècle précédent⁵. Véronique Richard de la Fuente précise :

pour étayer les correspondances géométriques et métaphysiques qui existaient entre les différents tableaux, des équations mathématiques étaient projetées sur les murs tandis qu'une musique de Satie et des extraits de compositions de Debussy soulignaient à contre-temps la chorégraphie sophistiquée.⁶

Tout en prônant l'indépendance de la danse par rapport aux autres arts, la métachorie, au niveau de sa réalisation spectaculaire, a l'ambition d'un spectacle total superposant musique, danse, tableaux, poésie, éclairage, parfums.

En outre, V. de Saint-Point jette un éclairage stimulant sur l'histoire des rapports entre la poésie et la danse moderne, et sur la figure de V. Parnakh, en ce qu'elle a elle-même mis en danse ses propres poèmes. Outre l'information qu'elles fournissent au niveau des relations entre les deux médiums dans le Paris d'avant guerre, ses réflexions ont une valeur intemporelle, répondant à des interrogations que ne cessent de se poser les artistes au XX^e siècle sur le couple du texte et de la chorégraphie.

1- V. de Saint-Point, « Mes débuts chorégraphiques », *op.cit.*, p.46.

2- « imitating poses of classical statues and figures on vases ». Irina Sirotkina, « The Revolutionary Body or Was There Modern Dance in Russia ? », in Elisa Anzellotti, Donatella Gavrilovich and Elena Randi (ed.), *Body (R)evolution Dance between the end of the nineteenth century and the contemporary era*, Arti dello Spettacolo / Performing Arts, n°4, 2018, p.31-32. Voir aussi Jean-Philippe Manzano (ed.), *Isadora Duncan 1827-1927: Une sculpture vivante*, Paris, Musée Bourdelle, 2010. (Je traduis.)

3- V. de Saint-Point, « Mes débuts chorégraphiques », *op.cit.*, p.46.

4- *Ibid*, p.47.

5- « Le premier à avoir mis ce vers [le vers des « Correspondances » « Les parfums, les couleurs et les sons se répondent »] en application fut apparemment le poète marginal Paul-Napoléon Roinard (1856-1930), qui donna au Théâtre d'Art de Paul Fort, en décembre 1891, une adaptation du Cantique des cantiques, avec musique et [...] projection par lui-même de parfums pendant le spectacle, qui le fit traiter de fou. » Jean-Paul Morel, *Ibid*, p.48.

6- Valentine de Saint-Point : une poétesse dans l'avant-garde futuriste et méditerranéiste, Céret, Édition des Albères, 2003, p.147.

Conformément à bien d'autres chorégraphes au XX^e siècle, elle récuse de manière péremptoire la vocation illustrative de ses danses par rapport à ses poèmes, l'assujettissement de ces dernières à la sphère de l'écrit. C'est pourquoi, dans l'entreprise de traduction intersémiotique, elle plaide en faveur de l'esprit, plutôt que de la lettre, ce qui tend à exclure le mimétisme d'une transposition littérale de sa poésie :

J'ai pris pour thèmes de mes danses idéistes quelques-uns de mes poèmes ; or jamais je n'esquisse même un geste que le poème indique ; je trace, je danse, uniquement, dans son déroulement évolutif, l'esprit qui l'anime.¹

De même, dans son texte suivant, elle précisera qu'elle rend l'esprit « dans son déroulement évolutif »². Néanmoins, à l'opposé, le modèle graphique est convoqué en association avec la musique, comme dans les écrits théoriques de V. Parnakh : « J'écris ma danse graphiquement comme une partition d'orchestre. »³ La danse semble devenir avec ces deux créateurs « le texte mouvant d'un discours silencieux parlé par le corps, mais en lequel le corps s'abolit »⁴, selon l'idéal mallarméen.

Le corps, non content d'être un instrument visuel, animé par la musique, se dote d'une fonction de langage. [...] [L]e corps est un code, un langage à part entière et non un instrument au service de la musique⁵.

En réalité, V. de Saint-Point joue sur une expression métaphorique. Le modèle graphique et littéral – sourciste – entre quelque peu en contradiction avec le précédent – le modèle interprétatif –, qui mettait l'accent sur l'évocation du texte par le biais d'une interprétation produite par la danse. Le paradigme littéral indiqué par V. de Saint-Point semble finalement s'appliquer davantage à V. Parnakh, qui imite l'écriture jusque dans ses danses des hiéroglyphes, qu'à la créatrice de la Métachorie. Elle réitérera pourtant cette proposition, relevant qu'elle transcrit ses danses selon un procédé de notation graphique analogue à celui de la musique⁶.

En dépit de leurs différences, chez les deux créateurs, la « stylisation naturellement géométrique » est un moyen d'exprimer l'Idée car « la géométrie est la science des lignes, c'est-à-dire l'essence même de tous les arts plastiques »⁷. Le tracé, apanage du compas comme du stylo, embrasse les paradigmes de l'écriture et de la mathématique. L'abstraction passe par une pensée de la structure et un retour aux éléments matériels qui composent la danse, arêtes et formes, de même que les poètes Dadas et futuristes prônent à la même époque une décomposition matérielle de l'énoncé poétique, en exploitant les unités du mot,

1- V. de Saint-Point, « Mes débuts chorégraphiques », *op.cit.*, p.46.

2- V. de Saint-Point, « La Métachorie », *op.cit.*, p.57.

3- V. de Saint-Point, « Mes débuts chorégraphiques », *op.cit.*, p.46.

4- Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Paris, Gallimard, 2004, p.48.

5- Élodie Gaden, *Mutations des pratiques poétiques : 1878 – 1914, Maurice Rollinat, Marie Krzysinska, Valentine de Saint-Point*, mémoire de Master 2 recherche sous la direction de Jean-Pierre Bobillot, Université Stendhal Grenoble III, 2009, p.49.

6- « J'écris ma danse graphiquement, comme on écrit une partition d'orchestre, non pas d'une manière conventionnelle et arbitraire, mais d'une façon rationnelle. » V. de Saint-Point, « La Métachorie », *op.cit.*, p.57. La phrase est énigmatique et mérite d'être questionnée. V. de Saint-Point semble à première vue exclure le fait qu'elle emploie un système de codage symbolique de la danse, mais ce propos contredit le modèle de la partition dont elle se revendique. Souhaite-t-elle indiquer qu'elle élabore sa danse sous forme de poèmes écrits, qui en constitueraient une transcription ?

7- V. de Saint-Point, « Mes débuts chorégraphiques », *op.cit.*, p.46-47.

du son de la syllabe, de la lettre. Avec V. de Saint-Point, la fonction poétique se déploie en danse, à ceci près que pour la métachorie, la réalité visible de la danse tend, dans le spectacle, à la transmission d'un principe spirituel. C'est qu'elle initie dans le même temps un art synthétique : plutôt que de procéder, comme dans la tradition classique, à l'élaboration de la chorégraphie à partir du pas ou du type de mouvement utilisé, la source de sa composition est synthétique, correspondant à ce qu'elle appelle le « schème dramatique » du corps sur scène¹.

Au début de « La Métachorie », V. de Saint-Point introduit la nécessité du titre de son essai, en rappelant que, dans sa définition traditionnelle, la danse considérée comme la « cadence marquée », est assujettie à l'art musical². Elle convoque à ce sujet les propositions du texte précédent, en les développant. Le mot « Métachorie » « signifie « au-delà du chœur », du chœur grec s'entend – c'est-à-dire de la danse. »³ Par « Métachorie », V. de Saint-Point vise à faire accéder la danse au moderne⁴. Elle relève que si la musique a été conçue comme un propos articulé autour d'une idée, d'un thème porté par le titre de la pièce, la danse, elle, conserve une fonction « accessoire » d'enjolivement, d'« interprétat[ion] plastique », qui ne la rattache au chaînon de l'idée que par la dépendance à la ligne musicale. Contrairement à V. Parnakh qui ne conçoit pas la danse sans musique, elle aspire à les découpler.

Qui plus est, elle discrimine entre la « Pantomime » ou la « Mimique », qui est « la copie précise de la vie réelle » en des « attitudes convenues » sur de la musique⁵. Par sa dépendance mimétique, la Pantomime se situe, selon V. de Saint-Point, à un degré inférieur de l'art. Quant à la danse, elle a été une victime récente de l'adoration passionnée que lui ont vouée ses disciples :

la danse est restée très en arrière des autres arts parce qu'elle n'a eu que des dévots, qui lui offraient leurs corps et leurs rythmes charnels en holocauste, plutôt que de la dominer par leur esprit.⁶

Pour se régénérer, l'art chorégraphique doit éviter les recettes qui ont fait son succès par le passé, la facilité d'une expression spontanée, novatrice dans les années 1890, mais démodée, de même que la poésie doit se renouveler, débarrassée de ses poncifs⁷. Quand bien même un érotisme solaire transpire de ses poèmes, et bien que son manifeste de « La Femme futuriste » célèbre la liberté sexuelle de la femme, la danse apparaît, avec un certain puritanisme, corsetée dans ses « lignes »⁸. La composante

1- Voir : « Mes pas, mes attitudes n'ont pas une valeur individuelle. Ils ne sont que les moments de ce schème. » *Ibid*, p.46.

2- « La danse n'est donc qu'un art plastique, une matérialisation exotique, un rythme charnel, instinctif, ou conventionnel, de la musique. » V. de Saint-Point, « La Métachorie », *op.cit.*, p.51.

3- *Ibid*, p.52.

4- « j'espère faire franchir à la danse une étape sur le chemin de l'évolution, de l'évolution dans laquelle les autres arts l'ont précédée. » *Ibid*, p.52.

5- *Ibid*, p.52.

6- *Ibid*, p.53.

7- « On ne peut pas plus, aujourd'hui, jouer rythmiquement avec son corps au hasard de l'inspiration charnelle, qu'on ne peut encore rythmer poétiquement l'Aurore aux doigts de rose, les Hirondelles printanières, ou rythmer orchestralement les simples harmonies des anciens chants populaires ou des romances 1830. » *Ibid*, p.55.

8- V. de Saint-Point, « Mes débuts chorégraphiques », *op.cit.*, p.46.

charnelle de ce qui est « sensuellement humain »¹ est verrouillée. Sans doute est-ce qu'elle entend montrer que la femme, au-delà des poncifs misogynes qui la limitent à son existence charnelle et à sa proximité avec la nature, est capable, comme les hommes, de créer un art qui procède de la pensée. De la sorte, la métachorie pénètre « une dimension plus immatérielle, contemplative, moins axée sur l'exercice physique qu'intellectuel »². La silhouette de la danseuse apparaît en outre sur scène comme un corps de lumière de sorte qu'« [es]t éliminée toute note sensuelle »³, pour en révéler la « vénusté »⁴.

Pour accréditer son art, V. de Saint-Point tend à valoriser l'apollinien, le contrôle de la forme, par rapport au dionysiaque qui est un abandon aux énergies incontrôlées de la nature et à l'instinct. Assimilant précision du résultat et rigueur du travail, V. de Saint-Point réitère son désir « d'affirmer la danse idéiste, suggérée cérébralement par l'idée, la vision, le thème à interpréter [...] arrêtée dans les lignes strictes »⁵. Elle effectue une équivalence entre précision et netteté de l'idée, et sa réalisation en un contour géométrique, qui est relatif à la forme concrète du mouvement :

le thème fourni par l'idée poétique, je le renferme, je le synthétise dans une figure géométrique suscitée par mon esprit. Et c'est dans les limites de cette figure géométrique que mon corps, alors, peut obéir à son instinct de la cadence et multiplier la variation de ses rythmes.⁶

De manière intéressante, c'est la géométrie qui est vue comme le principe moderne par excellence. Baldo saura s'en souvenir avec ses dessins futuristes d'une silhouette anguleuse dans ses *Études d'après une figure métachorique* (1914). Sur la première étude, la partie centrale de la silhouette est structurée à l'intérieur d'un cercle, évoquant à la fois une armure de chevalier médiéval⁷, les recherches d'un O. Schlemmer sur l'espace au Bauhaus, et la représentation stylisée d'un corps découpé en losanges d'Arlequin dans le tableau *Les Danseuses* (1916) de T. Van Doesburg. Avec la deuxième étude, l'artiste représente les mouvements réalisés au sol de manière simultanée, par une multitude d'arcs de cercle enchevêtrés.

1- *Ibid*, p.46.

2- Véronique Richard de la Fuente, *Valentine de Saint-Point : une poétesse dans l'avant-garde futuriste et méditerranéiste*, *op.cit.*, p.147.

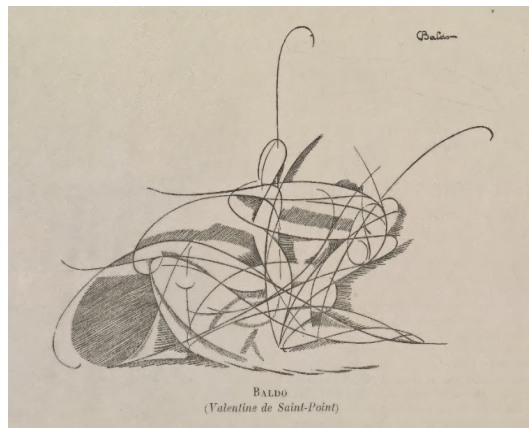
3- *Ibid*, p.147.

4- Roland Barthes, *Le Grain et la voix*, interview à Hector Bianciotti, Paris, Seuil, 1981, référence de page à identifier. Roland Barthes, « Les fantômes de l'Opéra », *Le Grain de la voix : Entretiens 1962-1980*, interview à Hector Bianciotti pour *Le Nouvel Observateur*, 17 décembre 1973, Paris, Seuil, 1981, p.202.

5- V. de Saint-Point, « La Métachorie », *Ibid*, p.53.

6- *Ibid*, p.54.

7- « les costumes de ma *Métachorie* ont la ligne longtemps traditionnelle des costumes mérovingiens, francs et médiévaux. » *Ibid*, p.62.



L'absence de visage sur l'illustration provient de la propension qu'avait V. de Saint-Point à recouvrir le sien entièrement car, comme elle l'explique :

pour atteindre à la stylisation qui, seule, est de l'art, je juge nécessaire de cacher les détails de la figure et du corps, de ne montrer que les lignes *essentiels* du mouvement et du rythme comme les bras et les jambes [...]¹

De surcroît, elle n'estime pas que le corps féminin dansant soit harmonieux quand il est visible, car seul lui convient, selon elle, l'immobilité, d'où la nécessité de « voiler toute partie du corps où la chair a la prépondérance sur le muscle »² Il existe toujours une discordance, un décalage entre le visage, « dont l'expression est, naturellement, sans cesse changeante »³, et les autres parties du corps. L'artiste a précocement compris que le visage exprime avant toute intention signifiante :

Il est aussi facile d'exprimer avec le visage, que tout le monde est habitué à déchiffrer, sans cesse, qu'il est difficile de synthétiser une idée abstraite dans un ensemble de mouvements rythmiques du corps. Le visage, avec ses multiples détails, *naturellement* expressif, doit donc être voilé, ne laissant deviner que sa forme, continuation de celle du corps, forme qui fait partie d'un tout, et qui n'a dans la ligne qu'une valeur collective.⁴

Pour parachever le parallèle avec notre poète-danseur, précisons que l'une des propositions énoncées par V. de Saint-Point aurait pu être formulée par V. Parnakh, bien que ce dernier ne témoigne pas dans

1- *Ibid*, p.60.

2- *Ibid*, p.60.

3- *Ibid*, p.60.

4- *Ibid*, p.60.

ses écrits du fait qu'il eût pu connaître le travail de sa contemporaine : celle d'un art synthétique « nerveux » :

notre art nerveux, ironique et concis, celui qui est l'art véritable, engendré par notre fiévreuse vie moderne, doit tuer toutes les grisailles atmosphériques, être neuf et net.¹

La particularité chez V. de Saint-Point est que l'inscription du corps dans un espace géométrique constitue un moyen d'évoquer l'idée et de susciter certains types d'émotion chez le spectateur, d'après la psychologie assignée à chaque forme.

Si l'idée initiale, directrice, synthétique, du poème, suggère la sérénité absolue, ma figure géométrique, fort simple, s'encadre dans un carré, figure qui ne peut susciter aucune angoisse, aucune violence. Je défie quiconque d'éprouver de l'inquiétude devant un carré, celui-ci ne pouvant suggérer qu'une idée ou une impression de définitif. Et le cercle, quelle course perpétuelle autour de soi-même il évoque ! Et pour un hymne au soleil, qui s'élève crescendo jusqu'à l'extase, quelle figure adopter autre que la ligne idéiste du cône, dans une élévation en spirale.²

C'est que V. de Saint-Point emprunte à A. Schopenhauer la distinction entre arts du temps et arts de l'espace, qu'elle transforme en distinction entre arts mobiles (poésie, musique et danse, au sens traditionnel) et arts immobiles (arts visuels). Pour elle, les premiers sont gouvernés par « le nombre », les seconds par « la géométrie ». Quant à la Métachorie, elle atteint au point d'équilibre dans la mesure où « elle est l'art le plus complet puisqu'il tient de l'*art immobile* par sa synthèse géométrique, et de l'*art mobile* par le nombre »³. L'équilibre avec l'instinct et la spontanéité est exigé pour « s'élever au niveau de l'art moderne que la vie si intensive a fait plus compliqué, plus multiple, plus pensif. »⁴ Le but est « de garder l'instinct, mais de le diriger, de le contrôler, de le rendre conscient au gré de la volonté de l'Esprit »⁵. V. de Saint-Point récapitule les propositions de son texte précédent en concluant que la métachorie réalise métaphoriquement une synthèse corporelle des arts et de l'idée : « On peut donc dire que la *Métachorie* forme un organisme vivant, dont l'idée est l'âme, la danse, le squelette, et la musique, la chair. »⁶

Avec sa Métachorie, qui promouvait une esthétique de la défiguration et une abstraction géométrique, V. de Saint-Point anticipait sur nombre des transformations qui allaient être opérées par la danse moderne au XX^e siècle. Pourtant, sans disciples pour développer ses intuitions en une théorie organisée, comme en eut en son temps I. Duncan en Russie, la Métachorie, qui se rattache à la danse moderne en vertu de son intention de séparer musique et danse, et de son ambition « cérébrale » ne fit pas école et périclita bientôt, après le retour en France de l'artiste des Etats-Unis en 1918.

En 2013, la chorégraphe grecque Maria Sideri revisite la métachorie dans une performance qui entend

1- *Ibid*, p.58.

2- *Ibid*, p.58.

3- *Ibid*, p.54.

4- *Ibid*, p.55.

5- *Ibid*, p.55.

6- *Ibid*, p.59.

dévoiler l'« érotique de la vibration » propre à V. de Saint-Point, par un certain nombre de postures dynamiques, comme celle où, allongée sur le dos, l'artiste contemporaine est animée d'un tremblement continu, ou celle où, la tête penchée en avant, elle secoue ses cheveux détachés, tressautant sur place. La dimension géométrique de la Métachorie est particulièrement accusée avec la silhouette couchée, formant un triangle, de la performeuse, au début de la pièce. Multi-formats, la performance donne aussi à voir une pâte blanche, malléable, sur un tour de potier électrique, d'où émergent des formes qui ressemblent à des silhouettes humaines miniatures en train de prendre vie. Influencée par le propos d'H. Bergson sur la mémoire de la matière¹, Maria Sideri révèle à travers un modelage qui est une métaphore de l'acte créateur, la formation de « [...] formes éphémères, / des larves, qu'en vain » l'auteure du *Manifeste de la femme futuriste* « poursui[vit] »². La tête couverte, tout de blanc vêtue comme l'était V. de Saint-Point, dans une tenue d'escrimeuse inspirée des croquis de Baldo, l'interprète anonymise ses traits pour raviver le souvenir de cette figure-clef, mais méconnue, de la danse moderne.

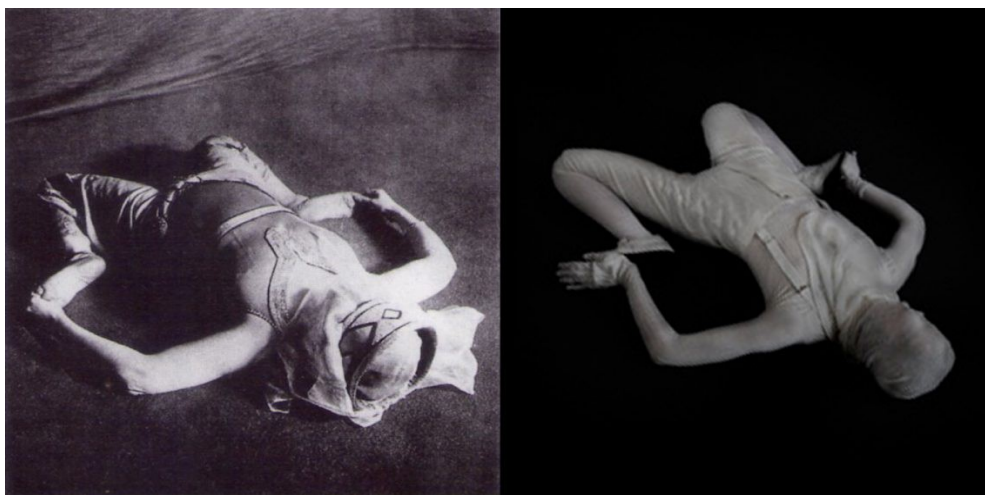


Image (à droite) par Ana Matos de la performance de Maria Sideri, *Vibrant Matter / La Métachorie*³.

4- La performance en Russie au début du XX^e siècle : l'attrait vers des formes spectaculaires populaires

1909 marque la publication à Paris et en Russie du Premier *Manifeste futuriste* de F. T. Marinetti, début de l'histoire de la performance, pour Roselee Goldberg⁴. Le futurisme fut importé dès ses débuts d'Italie et réinterprété dans un contexte russe comme une arme contre l'art du passé. Les tenants du futurisme russe adoptèrent rapidement les principes de F. T. Marinetti, à la différence près que le mouvement s'ancrait à gauche de l'échiquier politique. Par rapport au futurisme italien, le futurisme russe se manifestait davantage comme une conception littéraire que comme une théorie plastique. Nous

1- Voir Henri Bergson, *Matière et mémoire*, Paris, Félix Alcan, 1896.

2- V. de Saint-Point, « Hymne au vent ».

3- Source de l'image : site personnel de Maria Sideri, <<http://www.mariasideri.co/portfolio/vibrant-matter-la-metachorie/>>, en ligne, consulté le 26 avril 2019.

4- Roselee Goldberg, *La Performance, du futurisme à nos jours*, traduction de Christian-Martin Diebold et Lydie Echasseraud, nouvelle édition revue et augmentée, Thames and Hudson, 2012. Sauf exception signalée en note, notre propos tire sa source de cet ouvrage.

donnons ci-dessous quelques éléments historiques succincts pour présenter la performance en Russie.

En décembre 1912, les avant-gardistes David Bourliouk (1882-1967), Vladimir Maïakovski (1893-1930), Alekseï Kroutchenykh (1886-1968) et Vélimir Khlebnikov (1885-1922) firent paraître le manifeste *Une gifle au goût du public*. En mars de la même année, se tint l'exposition de la Queue d'âne, qui marque une rupture avec l'art moderne européen et aboutit, sous l'impulsion de Natalia Gontcharova (1881-1962) et de Mikhaïl Larionov (1881-1964), à la naissance du néo-primitivisme. En parallèle, dans ses discours et ses poèmes, V. Maïakovski proclame l'avènement d'un art du public. À cette période, le Cabaret du Chien errant (1911-1915), situé à Saint-Pétersbourg, constitue un lieu de diffusion important des idées futuristes.

Les artistes futuristes sortent le soir dans la rue, en arborant un visage peint, des tenues Bohème, des boucles d'oreille, un radis ou une cuillère à la boutonnière, la performance prenant la forme d'une déambulation urbaine. Cette expérience sera décrite dans « Pourquoi nous nous peinturlurons le visage ? »¹ de M. Larionov, publié dans *Argus* à Saint-Pétersbourg en 1913, selon lequel la synthèse de la décoration et de l'illustration est le principe de la peinture corporelle. À Saint-Pétersbourg, selon les propres mots de Boris Tomachevski (1890-1957), le théâtre du Luna Park devient une sorte de salon futuriste à succès. À partir de 1913, les avant-gardistes s'y installent, à l'époque où A. Kroutchenykh élabore le livret de l'opéra *Victoire sur le soleil*, avec des costumes de Kazimir Malévitch (1879-1935), également concepteur d'un décor d'inspiration cubiste, en forme de cônes et de spirales, réalisé à partir de rouages et de formes géométriques.

Si la presse n'est pas sensible à la portée de l'événement, les deux représentations de *Victoire sur le soleil*, œuvre à l'origine de la peinture suprématisme, en 1913, connaissent un large succès. C'est un bouleversement sans précédents de l'héritage traditionnel dans le domaine littéraire et musical, et dans celui des arts plastiques. Selon Mikhaïl Matiouchine (1861-1934), compositeur de la musique, le spectacle est le premier à rompre avec l'ordre rationnel du langage, les conventions du théâtre et les codes de l'harmonie musicale. K. Malévitch s'inspire des accents absurdes du livret pour créer des personnages semblables à des marionnettes, qui à leur tour influencent la mise en scène. Le jeu de lumières est également central parce qu'il décompose visuellement les parties du corps des personnages, préfigurant, pour R. Goldberg, les expérimentations d'un Alwin Nikolais (1910-1993).

La Première exposition futuriste eut lieu en février 1915 à Pétrograd autour de deux figures majeures de l'avant-garde russe, K. Malévitch et Vladimir Tatline (1885-1953). À la différence d'autres métropoles européennes où la guerre avait mis fin aux groupements artistiques, la vie culturelle de Moscou demeurait dynamique. La même année se tint la « Dernière exposition de peinture futuriste : 0, 10 » où fut montré le *Carré noir sur fond blanc* (1915) de K. Malévitch. À la même époque, Alexandre Tàïrov

1- Mikhaïl Larionov, *Manifestes*, traduit par Régis Gayraud, Paris, Allia, 1995. Nous donnons ici la traduction française du titre original russe par R. Gayraud.

(1885-1950), metteur en scène du Théâtre de Chambre de Moscou, passe commande à Alexandra Exter (1882-1949) des décors et des costumes de ses productions théâtrales syncrétiques, impliquant une participation accrue du spectateur et une intégration du music-hall. À cette période, les constructivistes cherchent à se débarrasser de l'académisme et renoncent provisoirement à la peinture pour se tourner vers des formes populaires comme le théâtre de variétés, le théâtre de marionnettes, ou des formes exotiques, comme le théâtre japonais, ou encore vers la rythmique d'Emile-Jaques Dalcroze (1865-1950) et l'eucinétique de Rudolf Von Laban (1879-1958).

Le chorégraphe et metteur en scène Nikolai Foregger (1892-1939) fait son apprentissage au Théâtre de Chambre en 1916, avant qu'il soit fermé en 1917. Il est le concepteur de la « biomécanique », méthode comprenant seize exercices aidant le comédien à maîtriser ses mouvements scéniques. Parmi eux, certains sont liés à l'espace, comme, par exemple, se déplacer à l'intérieur d'un cercle ou d'un triangle, qui ne sont pas sans évoquer la méthode d'O. Schlemmer (1888-1943) au Bauhaus. C'est ce que N. Foregger appelle son « tafiatrânement », une méthode qui ne fut jamais définie formellement, qui est à la fois une technique d'entraînement et une forme spectaculaire en tant que telle. *Les Danses mécaniques* (1923) de N. Foregger déclenchent les foudres des critiques car elles sont accusées d'être pornographiques et anti-soviétiques, sans lien aucun avec l'idéologie réaliste socialiste.

V. Meyerhold (1874-1940), ayant collaboré avec N. Foregger, s'est intéressé à la mécanisation et à l'abstraction du théâtre de l'époque, au point d'inclure la danse au sein de ses recherches, afin d'analyser des éléments du jeu théâtral. N. Foregger ouvre ensuite un atelier dans un studio-théâtre de Petrograd, le studio Mastfor (1920-1924), où il s'inspire de la tradition médiévale et de la commedia dell'arte. Le public se lassera bientôt de la mentalité « réactionnaire », selon le vocabulaire de l'époque, de ses mises en scène. Il invente avec L. Massine (1896-1979), une nouvelle forme de théâtre populaire, puis met au point en 1921 un théâtre de masques, dont les personnages sont des archétypes du communisme (le Mystique Intellectuel, la Communiste militante, le Poète imagiste). Il emploie des techniques novatrices, ainsi Sergueï Ioutkévitch (1904-1985), son collaborateur, utilisera-t-il des décors rotatifs. S. Eisenstein (1888-1948) collabore avec V. Meyerhold à la même époque. Lors d'une conférence en février 1919 à l'Union des artistes de cirque internationaux, ce dernier expose sa foi dans le cirque, qui est pour lui le frère siamois du théâtre élisabéthain, un modèle pour lui, avec l'Espagne du XVIII^e siècle. 1921 amorce les débuts de la collaboration entre V. Meyerhold et la décoratrice Lioubov Popova (1889-1924). Celle-ci met en scène en 1922 *Le Cocu magnifique* de Fernand Crommelynck (1886-1970), composé l'année précédente. Le spectacle est une application idéale des théories biomécaniques, avec ses ailes de moulins à vent, ses plans inclinés et ses roues.

S'opère à l'époque en Russie une taylorisation du théâtre, qui a pour fonction d'opérer une concentration de l'action dramatique. Cette méthode de rationalisation du travail industriel venue des États-Unis est transférée dans le domaine artistique par les constructivistes. À cette période, les artistes

circulent d'un atelier à un autre : S. Eiseinstein, par exemple, collabore avec N. Foregger puis avec V. Meyerhold. Ce dernier travaille étroitement avec le groupe de la Blouse Bleue, fondé en octobre 1923, qui utilise les techniques d'agit-prop – le néologisme est formé par Ossip Brik (1888-1945) en 1922 – pour toucher un public de masse. Le studio Mastfor exerce une large influence sur le style des spectacles de la Blouse Bleue, qui monte des mises en scène industrielles à grande échelle. La Fabrique de l'acteur excentrique (FEKS) réalise dans ses mises en scène les principes des futuristes italiens, à l'instar de ceux de Fortunato Depero (1892-1960) aspirant à un théâtre où tout se transforme et se brise.

1930 marque l'anniversaire du « Кровавое Воскресенье » (le « Dimanche Rouge »), répression meurtrière par l'armée du tsar d'une manifestation populaire qui avait eu lieu à Saint-Petersbourg le 9 janvier 1905, et qui marque le début de la Révolution russe. V. Maïakovski prépare la commémoration de cet événement, intitulée *Moscou brûle*. Il s'agit d'une pantomime de cirque, une satire politique au style cinématographique se démarquant par son gigantisme, dont la première a lieu le 21 avril 1930 au premier cirque d'État de Moscou, une semaine après le suicide de son créateur. L'année 1934 marque pour R. Goldberg un tournant dans l'histoire de la performance en Russie, en ce qu'elle referme cette période d'intense effervescence par un Festival annuel de théâtre soviétique, qui se tient pendant dix jours, et qui inclut la reprise d'œuvres datant du début des années 1920 comme *Le Cocu magnifique* (1922).

Le futurisme possédait aussi des liens privilégiés avec la linguistique. Victor Chklovski (1893-1984) donna une conférence le 23 décembre 1913 au Cabaret du Chien Errant intitulée « Место футуризма в истории языка » (« La Place du futurisme dans l'histoire de la langue »), où il identifiait dans les principes futuristes une intention de revivifier le monde. Il développa ses théories dans l'article « Воскрешение слова » (« La Renaissance du mot ») (1914). Avec « Искусство как прием » (« L'Art comme procédé ») (1917), il élaborait le concept d'« остранение » (« étrangéisation »). Il mit en outre en relief les liens avec l'univers du cirque, notamment dans son article « Искусство цирка » (« L'Histoire du cirque ») (1919). Si, ordinairement, dans les arts, le matériau est transformé en expérience artistique pour recevoir une forme, au moyen de différents procédés de composition, tels que le rythme, la syntaxe, la phonétique, le sujet, il n'en va pas de même dans le cirque. Ce dernier peut exister sans sujet et sans rythme, et il se situe au sommet de la hiérarchie des arts, selon V. Chklovski. Or le cirque, au contraire des autres arts, ne requiert pas la beauté. Il repose sur le procédé de complexification (« затруднение ») puisque contrairement au théâtre, il n'implique pas l'illusion théâtrale : le spectateur serait indigné, affirme V. Chklovski, si les poids soulevés par l'homme de foire ne pesait pas le poids annoncé sur l'affiche¹.

1- В. Шкловский, *Гамбургский счет*, статьи — воспоминания — эссе (1914–1933), Москва, 1990, С. 107.

Поэтому понимание сущности циркового искусства в целом созвучно у Шкловского антимиметическому имманентному подходу футуристов к искусству: исполнитель трюка и сам трюк, лишённые страховки, представлены в нём в некоей абсолютной художественной полноте, вне канонической эстетической функции (например, вне красоты, как пишет Шкловский) [...]¹.

En outre, Olga Bourenina-Petrova observe que la poétique des futuristes attribue une place majeure au son, mais aussi au mouvement, à l'«équilibre du mot dans l'espace»². Ainsi Marina Tsvétaïeva (1892-1941) a-t-elle relevé que, pour V. Maïakovski, «слово было тело» («le mot était le corps»)³, lui pour qui, dans le poème lyrique *La Flûte en colonne vertébrale* (1915), l'âme est transformée en filin, et «le mot poétique en une matière sujette à manipulation mécanique»⁴. Dans la même perspective, B. Lopatinskiï démontrait que les ressources de jeu de l'acteur biomécanique relevaient avant tout du corps : il «ne survit pas au rôle, il le joue. Il doit posséder tous les moyens artistiques de son métier : mouvement, geste, rythme, mimique»⁵.

Каждый цирковой номер, в сущности, представляет собой театр одного актёра, главным средством выразительности которого является его тело. По этим же принципам строился театр одного актёра Маяковского (то есть перформативные выступления поэта, чтения им собственных стихов).⁶

Poètes et peintres collaborèrent autour de productions théâtrales, tandis que de nombreux poètes s'essayaient à la peinture et que les membres du groupe «Гилея»⁷ (Hylée)

trouvèrent une signification dans la forme des lettres, dans l'agencement du texte sur la page, dans les détails de la typographie. Ils estimèrent qu'il n'y avait pas de différence substantielle entre les mots et les éléments matériels et donc que le poète devait organiser des mots dans ses poèmes comme l'artiste agence les couleurs et les lignes sur sa toile.⁸

L'art de la performance chez les futuristes et les constructivistes russes laissait une large place à la mécanisation de l'art, tout en ayant recours à des formes populaires inspirées du cirque et du music-hall, et à des techniques biomécaniques concernant le jeu d'acteur.

1- «C'est pourquoi la compréhension de l'essence de l'art du cirque dans son ensemble est conforme chez Chklovski à l'approche immanente anti-mimétique des futuristes vis-à-vis de l'art : celui qui exécute les trucs, et les trucs eux-mêmes, dépourvus d'assurance, y sont présentés avec une plénitude artistique absolue, en dehors de la fonction esthétique canonique (par exemple, en dehors de la beauté, comme l'écrit Chklovski) [...]» Ольга Буренина-Петрова (Цюрих), «Футуризм и "фактура" трюка», 1913: *Слово как таковое : к юбилейному году русского футуризма*, Материалы международной научной конференции (Женева, 10-12 апреля 2013 г.), Составление и научная редакция Жан-Филиппа Жаккара и Анник Морар, p.355-367, p.360. Je traduis.

2- «эквилибру слова в пространстве» *Ibid.*, p.364. Je traduis.

3- Марина Цветаева, «Эпос и лирика современной России (Владимир Маяковский и Борис Пастернак)», *Об искусстве*, Москва, 1991, С. 294–318, С. 313.

4- «Не случайно лирический герой поэмы Маяковского «Флейта-позвоночник» может превратить душу в канат, а поэтическое слово — в предмет механического манипулирования.» Ольга Буренина-Петрова (Цюрих), «Футуризм и "фактура" трюка», *op.cit.*, p.364. Je traduis.

5- Он «не переживает роль, он ее играет. Он должен владеть всеми средствами изобразительности своего ремесла: движением, жестом, ритмом, мимикой». Б. Лопатинский, «Театр в Москве за годы революции», *Русское искусство*, 1923. № 1, С. 55–62, С. 59. Je traduis.

6- «Chaque numéro de cirque se présente dans le fond comme un théâtre à un seul acteur dont le principal moyen d'expression est le corps. Selon ces mêmes principes, le théâtre d'un seul acteur de Maïakovski s'est élaboré (c'est-à-dire les performances performatives du poète, ses lectures de ses propres vers).» Ольга Буренина-Петрова (Цюрих), «Футуризм и "фактура" трюка», *op.cit.*, p.362. Je traduis.

7- C'est le nom d'un groupe de peintres et d'écrivains russes cubo-futuristes, situé très à gauche, dans les années 1910.

8- «Le Futurisme en Russie», <<http://www.futurisme.net/russie.html>>, en ligne, consulté le 31 décembre 2018.

5- La constellation Dada : la danse comme foyer d'expérimentation synchrétique

Le Cabaret Voltaire fut pour les avant-gardes un formidable centre d'« effervescence », un lieu d'« inventivité créatrice permanente qui a consisté à repenser intégralement les pratiques artistiques, est devenue mythique, et a pris l'ampleur d'une légende. »¹ La production plastique du mouvement reste bien connue. Néanmoins, Marc Dachy observe que « [l]a danse, [...] fugace reste la face cachée des soirées endiablées de Dada [...] à quelques témoignages et photographes près »². Un pan essentiel de son activité était constitué de performances chorégraphiques, qui préfiguraient le happening, et dont la portée éphémère fut parfois mise en scène par le biais de photographies et de films³. La danse, en tant que

passage à l'acte, dut constituer une force d'entraînement, le vrai moteur du Cabaret comme une réponse à l'invitation de Nietzsche appelant dans *Ainsi parlait Zarathoustra* (1883-1885) l'homme « supérieur » à se sauver de la mêlée grâce au rire et à la danse.⁴

De ce point de vue, le fait que dans le *Manifeste Dada* de 1918, les deux seules occurrences du paradigme morphologique du mot « danse » soient relatives aux tenants d'un ordre rationaliste désuet⁵, n'est pas symptomatique de l'attitude largement favorable de Dada envers l'art chorégraphique.

Lors des soirées Dada, à Zurich, à partir de l'automne 1916, Sophie Taeuber-Arp (1889-1943) donne des performances laissant la place à une « reconfiguration de l'image corporelle » à l'aide de masques et de costumes « abstraits ou primitivistes »⁶, mis au point par Hans Arp (1886-1966) et Marcel Janco (1895-1984).

Associées à des poésies sonores et à des rythmes de gongs, ses danses unissent une approche abstraite de la symétrie et de la décomposition du corps à une forte capacité évocatrice.⁷

En avril 1919, elle présente *Schwartzzer Cacadou*, « avec cinq danseurs de l'école de Laban, pour la dernière soirée dada donnée à Zurich. »⁸ dont Käthe Wulff (1890-1992), formée au Monte Verità en 1916-1917. Cette dernière interprète à la même période des poèmes de Richard Huelsenbeck (1892-1974) et V. Kandinsky (1866-1944). Le groupe Dada est alors fréquenté par des danseuses de R. Laban qui prennent part aux soirées du cabaret Voltaire⁹. Les décors, de grands « concombres noirs », comme l'indique le programme, ont été peints par H. Arp et H. Richter (1886-1976) sur des lés de papier de

1- Marc Dachy, « Dada danse : à l'origine de la performance », in *Danser sa vie, op.cit.*, p.197-204, p.197.

2- *Ibid*, p.197.

3- *Ibid*, p.197.

4- *Ibid*, p.197.

5- « Les écrivains qui enseignent la morale et discutent ou améliorent la base psychologique ont, à part un désir caché de gagner, une connaissance ridicule de la vie, qu'ils ont classifiée, partagée, canalisée; ils s'entêtent à voir *danser* les catégories lorsqu'ils battent la mesure. » ; « abolition de la logique, *danse* des impuissants de la création » « Manifeste Dada 1918 » lu à Zürich au « Zunfthaus zur Meise », le 23 Mars 1918, publié dans *Dada* N° 3, décembre 1918. (Je souligne.)

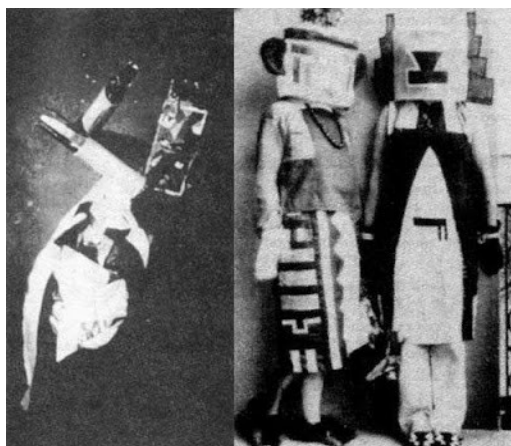
6- Emma Lavigne, Christine Macel, *Danser sa vie, op.cit.*, p.142.

7- *Ibid*, p.142.

8- *Ibid*, p.142.

9- « Le célèbre chorégraphe Laban fréquente le groupe Dada, sans qu'on puisse pour autant parler d'une éventuelle complicité artistique si ce n'est avec ses danseuses qui participent activement aux soirées dadas. » *Ibid*, p.142.

deux mètres de haut ; on représente aussi des danses de Suzanne Perrottet (1889-1983) qui « fait chanter les pauses d'une infinie et sage sensibilité »¹. Sans qu'ils partagent les mêmes vues artistiques, ces personnalités sont « tou[te]s lié[e]s provisoirement ou définitivement par des liens plus ou moins tendres »². T. Tzara loue la séparation de la danse de la musique chez Mary Wigmann, « créatrice d'abstraites notions » dont il loue la « finesse »³. À cette époque, les chorégraphies de Käthe Wulff, qui incarne le « Calme fiévreux du blanc le plus intérieur »⁴, et de Sophie Taeuber sont transcrites en notation Laban⁵. Dans ses pièces, sous l'influence du pédagogue et théoricien hongrois, cette dernière se montre « attenti[ve] à la qualité motrice, à l'énergie et à la densité du mouvement »⁶. Mais bien que ses vues « partage[nt] avec le constructivisme un aspect structurel, traversant et mobile », elles « s'en distingue[nt] par son point de départ organique : la configuration libre du tout et des parties dans le corps en mouvement »⁷.



Danse masquée exécutée par S. Taeuber à la Galerie Dada, mars 1917, masque par M. Janco. E. Schlegel et S. Taeuber revêtues de costumes inspirés des Kachinas Hopi, par S. Taeuber. Photographies : Clamart, Fondation Arp.

Sophie Taeuber⁸ danse de 1916 à 1920 à Zurich, exécutant notamment sur une « complainte onomatopéique » d'Hugo Ball (1886-1927), la pièce « Hippocampes et poissons volants », qui consiste uniquement de « sons abstraits »⁹. Ce dernier a laissé un témoignage éclairant à la postérité, qui n'a conservé les danses de S. Taeuber que sous forme de photographies ou de traces écrites, sur le style gestuel de sa partenaire, « pleine d'invention, de caprice et de bizarrerie » :

1- Tristan Tzara, « L'École de danse Laban », *Dada*, n°1, Paris, juillet 1917.

2- Hans Richter, cité in Marc Dachy, *op.cit.*, p.197.

3- Tristan Tzara, « L'École de danse Laban », *op.cit.*

4- *Ibid.*

5- Voir Marc Dachy, « Dada danse : à l'origine de la performance », *op.cit.*, p.197.

6- Emma Lavigne, Christine Macel, *Danser sa vie, op.cit.*, p.142.

7- *Ibid.*, p.142.

8- Artiste multi-facettes, S. Taeuber crée des marionnettes en 1918, puis des costumes dans les années 1920. Ses recherches ultérieures l'orienteront vers une « intégration de l'art dans la vie », notamment dans un projet de tapisserie, ainsi que vers une « synthèse de l'art, de l'environnement et du comportement », avec la décoration intérieure du restaurant-dancing de l'Aubette à Strasbourg, projet auquel elle participera en 1927-1928. Emma Lavigne, Christine Macel, *Danser sa vie, op.cit.*, p.202.

9- *Ibid.*, p.142.

Ce fut une danse pleine d'éclats et d'arêtes, pleine de papillotements de lumière, d'une intensité pénétrante. Les lignes de son corps se brisent, chaque geste se décompose en cent mouvements précis, anguleux, incisifs. La bouffonnerie de la perspective, de l'éclairage, de l'atmosphère est le prétexte de son système nerveux hypersensible à une drôlerie spirituelle et ironique. Les figures de sa danse sont à la fois mystérieuses, grotesques et extatiques...¹

Tristan Tzara (1896-1963) parle à son sujet d'une « bizarrerie délirante dans l'araignée de la main », la danseuse étant sujette au « paroxysme d'une démente goguenarde capricieuse belle »². Une esthétique du mélange est à l'œuvre dans la pièce de S. Tauerber-Arp, qui incorpore une large palette de registres d'expression. Le commentaire de T. Tzara insiste sur l'emploi en danse du principe dadaïste de désintégration. L'accent est mis sur la matérialité du médium, support à l'exacerbation de la fonction poétique. De même qu'à l'époque les lignes du poème s'éparpillent à la surface de la page, se fragmentent en syllabes ou tracent des calligrammes, « les lignes du corps se brisent ». Les danses Dada sont souvent nourries par un principe inspiré du cubisme. De même, dans « L'École de danse Laban », T. Tzara valorise la « ligne ». Celle-ci correspond dans cet article à l'aspect géométrique des costumes des interprètes, réalisés par Mlle Chrusecz, mais aussi à un type de réalisation du mouvement, distinct du dessin corporel visé, comme dans le passage : « K, Wulff, H. Langwara montrent de l'entendement pour la ligne large puissante. »³)

G. Ribemont-Dessaignes (1884-1974), qui s'était rapproché de M. Duchamp et de F. Picabia dès 1910 et prit parti pour T. Tzara contre A. Breton en 1922, exécute une « Danse-frontière », « enfoui dans un immense entonnoir de carton oscillant sur sa pointe »⁴, le 26 mai 1920 au Festival Dada de la salle Gaveau⁵. Le danseur devient la salve des « projectiles [...] lancés avec force [...] dans l'évasement de l'entonnoir »⁶. La pièce littéralise par l'élément scénographique la métaphore, commentée par W. Benjamin, d'une œuvre devenue « projectile »⁷ Dada. Dans la performance, l'interprète devient la cible des missiles, de même que le « récepteur » doit être « frappé » par la création artistique. G. Ribemont-Dessaignes rédige aussi un projet de ballet⁸, où douze tubes évoluent autour d'une femme nue. Si l'œuvre nous est parvenue sous la forme de ce texte d'intention, pour les dadaïstes, le résultat artistique importe moins que le processus d'élaboration. Selon J. Vaché (1895-1919), ami de G. Apollinaire, il n'est pas sûr « que la nature du produit fini soit plus importante que le choix entre un gâteau ou des cerises pour le dessert »⁹. Ainsi l'art chorégraphique a-t-il valeur en tant que dynamique expérimentale, plutôt que comme production d'œuvres achevées, ce qui explique que bon nombre de pièces ne nous soient

1- Hugo Ball, *Occultisme et autres choses belles et rares*, cité in Marc Dachy, *op.cit.*, p.198.

2- Tristan Tzara, « L'école de danse Laban », *op.cit.*

3- *Ibid.*

4- Georges Ribemont-Dessaignes, *Déjà Jadis*, Paris, Julliard, 1958, p.74-75.

5- Durant le Festival, Paul Éluard y arbore un tutu de ballerine. Les numéros, ponctués par des temps morts et des huées, n'avaient pas été répétés en amont. Il occasionne un nouveau scandale. Voir M. Dachy, *op.cit.*, p.199.

6- Georges Ribemont-Dessaignes, *Déjà Jadis*, *op.cit.*

7- Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'heure de sa reproductibilité technique*, *op.cit.*1936, traduction de Maurice de Gandillac, revue par Reiner Rochlitz, Paris, éditions Allia, 2010, p.66.

8- Georges Ribemont-Dessaignes, « Projet de ballet », *Dada*, Paris, Champ Libre, 1974, p.128.

9- Emma Lavigne, Christine Macel, *Danser sa vie*, *op.cit.*, p.202.

pas parvenues. Pourtant, « [l]e fait est que les danses et les bals ponctuèrent la saga dada, tant à New York qu'à Zurich, Genève ou Tokyo. »¹, ce dès la première soirée dada, le 14 juillet 1916, écrit Marc Dachy.

Avec Dada, la danse comme la poésie s'éloignent de la production du sens au profit de l'expression elle-même, dans sa matérialité visuelle ou sonore, un pré-langage en somme, débarrassé des scories de la pensée rationnelle. T. Tzara, en 1951, explicitera de manière centrale l'attrait de Dada pour les cultures situées aux confins du monde connu, par une exaltation de la fonction poétique :

Dada a essayé de mettre en pratique cette théorie reliant l'art nègre, africain, océanien à la vie mentale et à son expression immédiate au niveau de l'homme contemporain, en organisant des soirées nègres de danse et de musique improvisées. Il s'agissait [...] de retrouver, dans les profondeurs de la conscience, les sources exaltantes de la fonction poétique.²

Le jazz connaît à l'époque un grand engouement, sous l'influence notamment de J. Cocteau.

L'orientation primitiviste de Dada passe par des recherches ethnographiques et une découverte des coutumes des peuples d'Asie et d'Afrique. Sophie Taeuber et sa sœur cousent « des tuniques inspirées des kachinas des indiens Hopis », tandis que T. Tzara « recopie à la bibliothèque centrale de Zurich des poèmes d'origine africaine, malgache et océanienne »³ Des « vers nègres [...] sont interprétés collectivement, Hugo Ball étant à la batterie. »⁴ Le 14 avril 1917, le spectacle « comprend des musiques et des danses nègres »⁵, les visages des danseuses sont parés de masques abstraits issus de l'imagination de M. Janco. Marc Dachy, chez qui nous puisons ces abondantes informations sur la vie artistique du groupe Dada, commente :

Comme la plupart des créations nouvelles mises en œuvre au Cabaret, la danse est génératrice d'une autre relation à la langue, à la profération, et s'ouvre au champ d'autres cultures et coutumes.⁶

Le jazz-band fait d'autant plus bon ménage avec Dada, qu'il est associé à l'ailleurs. En mars 1920, Walter Serner (1889-1942) donne à Genève un bal, dont l'orchestre « du type jazz band Dada », est annoncé comme suit dans le programme :

L'orchestre (un xylophone à coulisses), deux tambours à cordes, un orgue – également à cordes –, un piano à queue, mais sans touches, et un dit sans queue mais à touches, un violon à tuyau, avec un assortiment de casseroles⁷

Quant aux titres des danses Dada, elles renvoient souvent au thème du bestiaire – sardines, araignées, ornithorynques, et bien d'autres – et à une panoplie d'objets incongrus – tels que des chaussettes ou

1- *Ibid*, p.202.

2- T. Tzara, *Œuvres complètes*, Paris, Flammarion, 1975, t.1, p.401.

3- *Ibid*, p.202.

4- *Ibid*, p.202.

5- *Ibid*, p.202.

6- M. Dachy, « Dada danse : à l'origine de la performance », *op.cit.*, p.198 .

7- Programme cité in *Ibid*, p.199.

une mandoline –, assemblés de la manière la plus fantaisiste qui soit¹. À Amsterdam, durant les soirées Dada de 1923, les « marches funèbres pour un moineau et un autre pour un crocodile » préfigurent l'usage des mouvements des animaux chez M. Cunningham, relève M. Dachy².

À Berlin, Raoul Hausmann (1886-1971), artiste total³, se met en scène dans des performances où il « danse ses poèmes », avec les mimiques de son visage éclairé par en-dessous à l'aide d'une lampe, le reste du corps immobile. Pour lui, « "Tout commence par la danse, les mouvements viennent bien avant l'expression verbale ou la musique car la danse possède sa propre musique." »⁴ Par la danse, R. Hausmann entend lier l'ordre du langage et celui de l'irrationnel, en mettant l'accent sur la similitude entre le mouvement et le son. En outre, le geste se travaille comme une police de caractère.

La genèse de sa danse remonte au poème-affiche, aux poèmes visuels typographiques qu'il a composés en caractères de corps différents, avec tout le relief de la sonorité et du rythme mis en évidence, poèmes abstraits qui lancent un défi à celui qui veut les proférer et abandonnent, c'est peu dire, l'ordre du discours. "Dans un poème, dit-il, ce ne sont pas le sens et la rhétorique des mots mais les voyelles et les consonnes, et même les caractères de l'alphabet qui doivent être porteurs d'un rythme."⁵



« Les danses Oberdada les Sacs d'Oxford », photographie de Raoul Hausmann tirée de *Neue Berliner Zeitung*, 26 novembre 1926, Berlin, Berlinische Galerie.

La soirée du Cœur à Barbe le 6 juillet 1923 marque une étape importante du mouvement Dada, nous y reviendrons. Nous nous contenterons par provision d'indiquer qu'elle

fut sabotée par les surréalistes, mécontents de la présence de Cocteau. Breton cassa même le bras du poète de Massot d'un coup de canne. Une jeune danseuse, Lísica Codréano, devait interpréter chorégraphiquement un poème en zaoum dit par Iliazd qui, "sensible à l'influx de certains phonèmes, ponctuait son déchaînement inspiré de puissants coups de canne assésés sur Je plancher...". Cette prestation du "poète du Mont Caucase" déchaîna l'hilarité et s'acheva dans le tohu-bohu général.⁶

1- *Ibid*, p.199.

2- *Ibid*, p.199.

3- « peintre, dessinateur, photographe, photomonteur, poète visuel et sonore, théoricien, prosateur, pamphlétaire grinçant, historien de l'architecture, directeur de revue, danseur, *performer* » *Ibid*, p.199.

4- Raoul Hausmann cité in *Ibid*, p.199.

5- *Ibid*, p.199.

6- H. Ménelgado, « La Jeune génération des avant-gardistes russes à Paris (1921-1930) », *Slavica Occitania*, n° 11, Toulouse, 2000, p.249-260, p.257.

Représentée picturalement, la danse « est à la fois un moyen de traduire sur la toile une perception synesthésique du mouvement, filtrée par la mémoire, et un prétexte à la provocation dadaïste »¹. Ainsi la toile orphique *Udnie* (1913) de Francis Picabia, organisée autour d'une structure spiralaire pour former un tourbillon géométrique coloré, recompose-t-elle le souvenir de la danse hindoue de Stacia Napierkowska (1891-1945), aperçue à bord du bateau qui emmena le peintre à New York pour l'Armory Show.



Francis Picabia, *Udnie (Jeune fille américaine, Danse)*, 1913, huile sur toile, 290 x 300 cm, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris

F. Picabia élaborera aussi l'inclassable *Relâche* (1924) « ballet qui n'est pas un ballet, ni un anti-ballet » selon son sous-titre, créé avec les Ballets Suédois. *Relâche* se donne pour un « ballet instantanéiste en deux actes », tandis que le film en est l'« entr'acte cinématographique ». *Relâche* brise, selon R. Goldberg, la cloison entre le ballet et le music-hall pour atteindre à l'effet total. La représentation est ajournée une première fois, J. Börlin malade, puis est donnée le 4 décembre 1924 au Théâtre des Champs-Élysées. Au cours du spectacle, est projeté *Entr'acte* mêlant « des séquences narratives et absurdes avec des images expérimentales tirant vers l'abstraction »². Un corbillard attelé à un chameau y effectue le tour de la tour Eiffel, un monument dont s'empare les tenants de l'art moderne, et que l'on retrouvera dans les danses de V. Parnakh.

Forme d'art total, *Relâche* est pour Picabia l'occasion de subvertir toutes les règles : "Le ballet permet une entière liberté d'invention, d'irréalisme." L'artiste désacralise l'art et le théâtre, prônant l'invention, l'improvisation et la vie.³

1- Emma Lavigne, Christine Macel, *Danser sa vie, op.cit.*, p.154.

2- *Ibid*, p.154.

3- *Ibid*, p.154.



En marge du dadaïsme, les époux Sonia (1885-1979) et Robert Delaunay (1885-1941) sont les artisans du mouvement orphique en 1912, à la même période où V. Kandinsky élabore sa théorie. L'orphisme est

[f]ondé sur l'observation de la lumière, sur sa capacité à libérer la couleur qui devient sujet et sur le principe de simultanéité qui dynamise les formes¹

Le mouvement est « révélé » à Berlin, en 1913, « au premier Salon d'automne allemand piloté par la galerie Der Sturm » qui expose les cubo-futuristes. L'heure est à la synesthésie, aux passerelles interdisciplinaires et à la quête d'un art total où la peinture, par ses rythmes visuels, apparaît comme une musique. Le thème de la danse, récurrent chez S. Delaunay, fonctionne dans la toile *Mouvement, Couleur, Profondeur, Danse* (1913) comme la quatrième dimension. L'œuvre représente le Bal Bullier, un dancing de Montparnasse où avaient coutume de se retrouver Arthur Cravan (1887-1918), Blaise Cendrars (1887-1961) et les Delaunay, « pour danser le tango, habillés de vêtements simultanés, faisant ainsi concurrence aux costumes-manifestes des futuristes italiens »². La toile révèle un tourbillon de « formes-couleurs dans une mise en scène kaléidoscopique » reflétant la modernité.



Le Bal Bullier (*Tango au Bal Bullier ; Mouvement, couleur, profondeur, danse Bullier* [titre donné à Berlin, 1913]), 1913, huile sur toile à matelas, 97 x 390 cm, Paris, Centre Pompidou.

S. Delaunay « concentre ses propres recherches sur toutes les possibilités d'intégration du corps au dispositif simultanéiste »³, notamment par la collaboration pour la scène et le cinéma. Elle conçoit en 1923 un costume coloré aux formes géométriques pour la danseuse roumaine Lizica Codreano (1901-

1- *Ibid*, p.132.

2- *Ibid*, p.132.

3- *Ibid*, p.132.

1993), *La Danseuse aux disques*,

pour un numéro improvisé sur des vers du poète futuriste russe Iliadz et une musique de Francis Poulenc, et présenté lors d'une soirée à la galerie de la Licorne à Paris. Composé de plusieurs disques de carton tendus de tissus colorés qui s'attachent autour du visage et recouvrent le corps, ce costume impose par sa rigidité une danse frontale, dont chaque déplacement modifie les correspondances visuelles entre figure et rideau de fond.¹

S. Delaunay décrit cette expérience comme un « essai » afin d'enrichir les possibilités visuelles de son « langage de la couleur » par le mouvement, elle qui est soucieuse de les « assouplir et diversifier », notamment en empruntant les ressources de nouvelles techniques comme « la mécanique » ou « l'électricité »². La prestation de l'interprète des « danses futuristes »³ la satisfait pleinement, qui exalte par son « pouvoir de suggestion » l'« imagination » du spectateur : « Avec une grande sensibilité, Codreano, en modifiant la position des plans, créait et transformait perpétuellement les rapports des couleurs. »⁴ La collaboration, fructueuse, se poursuit bientôt autour de « Pierrot Éclair » pour le film de René Somptier (1884-1950), *Le P'tit Parigot* (1927). Le numéro de danse est

interprété par Codreano, gainée dans une combinaison zébrée, le visage engoncé dans un carcan de disques, qui fend l'espace et le galvanise par son énergie de projectile mettant en branle couleurs, formes et lumières, dans le prolongement de l'idéal orphique des Delaunay.⁵

S. Delaunay manie une poésie de la couleur qui agit comme constituant fondamental de son expression, comme peut l'être l'exigence de justesse du choix du mot et de son placement pour S. Mallarmé (« chaque élément dosé à son juste poids d'une rigueur absolue »⁶). Elle cite d'ailleurs ce dernier en exemple de l'abstraction qu'elle aspire à créer par les ressources plastiques, en usant d'un « art de la suggestion » (« Le théâtre de la couleur devrait se composer comme un vers de Mallarmé, comme une page de Joyce »⁷).

La Roumaine Lizica Codreano était arrivée à Paris en 1919 pour approfondir sa formation en danse. Constantin Brancusi (1876-1957), roumain également, et féru de danse⁸, l'accueillit dans son atelier et lui permit de se familiariser avec les sphères d'avant-garde. Elle puise son vocabulaire gestuel « à la gymnastique et au cirque », et « grâce à son art de l'improvisation, ses apparitions constituent de vraies performances »⁹. Doïna Lemny, auteure d'un livre sur Lizica Codreano¹⁰, rappelle qu'en dépit de la

1- Emma Lavigne, Christine Macel, *Danser sa vie, op.cit.*, p.132.

2- *Ibid.*, p.132.

3- « En juillet [1921], Poplavski note dans son journal : « "Au Gatarapak. J'ai lu un exposé. Il y a eu ensuite des danses futuristes." » H. Ménégado, « La jeune génération des artistes russes à Paris », *op.cit.*, p.251.

4- S. Delaunay, « La couleur dansée », *Aujourd'hui*, Art et architecture, n°17, mai 1958, p.43.

5- Emma Lavigne, Christine Macel, *Danser sa vie, op.cit.*, p.132.

6- S. Delaunay, « La couleur dansée », *op.cit.*, p.43.

7- *Ibid.*

8- Il « introduit dans toutes ses œuvres une allusion subtile et implicite à l'art de la danse qu'il admire, [et] filme des jeunes femmes en mouvement dans son atelier, parmi ses sculptures. » *Danser sa vie, op.cit.*, p.222. Vers 1931, il créa *Léda*, une sculpture en bronze, cuivre, nickel et zinc, animée par un jeu de reflets. « Actionné par un mécanisme de roulement à billes placé sous le disque, Léda paraît glisser et s'adonner à une danse fluide, impalpable et hors du temps, d'ailleurs filmée par le sculpteur. » *Ibid.*, p.222.

9- *Ibid.*, p.222.

10- Doïna Lemny, *Lizica Codreano: une danseuse roumaine dans l'avant-garde parisienne*, Lyon, Fage, 2011.

connivence entre L. Codreano et C. Brancusi, ce dernier ne l'a jamais choisie pour modèle de ses sculptures.¹ Il lui fabriqua un costume « à l'aide de morceaux de tissus rayés assemblés par des épingles à nourrice, créant un ensemble rythmé de jeux de lignes. »² Possiblement influencé par la danseuse, le sculpteur se tourna vers des formes géométriques anguleuses, lui qui préférait les arrondis³. Pour Doïna Lemny, de toutes ses sculptures,

[s]eule *La Sorcière* pourrait évoquer Lizica dansant dans un costume à l'atelier. Cette œuvre, très peu commentée, ne peut être reliée à aucun thème connu, et le choix du titre n'est pas explicité par son auteur. Or, dans la tradition populaire roumaine, la sorcière est aussi une Tzigane, et c'est aussi le petit nom que donne Brancusi à Lizica.⁴

Avec *La Sorcière*, l'artiste aurait rendu un hommage artistique et amical indirect à sa compatriote.



Lizica Codreano dans un costume de S. Delaunay (première image) et de Man Ray (deuxième image).

La danse possède un rôle de premier plan pour le groupe Dada, à travers des performances synthétiques menées avec une grande liberté expérimentale. Le fait que la plupart des danses soient tombées dans l'oubli aujourd'hui n'est sûrement pas une contingence. D'après W. Benjamin, les Dadas « détruisirent impitoyablement toute aura de leurs produits auxquels, au moyen de la production, ils infligèrent le stigmate de la reproduction »⁵.

1- Voir Emma Lavigne, Christine Macel, *Danser sa vie*, *op.cit.*, p.222.

2- *Ibid*, p.222.

3- Voir *Ibid*, p.223.

4- *Ibid*, p.223.

5- W. Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'heure de sa reproductibilité technique*, *op.cit.*, p.66.

6- L'esprit pan-jazz dans le Paris des années 1920 : entre culture populaire et musique savante

Le jazz devient, dès la fin de la Première Guerre Mondiale, puis dans le Paris des années 1920, l'avatar d'une modernité qui s'étend à tous les arts. Il féconde l'époque d'un vent de renouveau, à un moment où « la culture noire américaine [es]t perçue en partie comme une extension de la culture noire africaine »¹. Mais il suscite aussi bien des débats et des incompréhensions car ses codes bouleversent ceux de la musique savante. En effet, « pour être moderne, il est aussi américain et issu de milieux populaires, ce qui n'est pas sans déranger plus d'un critique »². Ainsi incarne-t-il, aux yeux de certains, une « menace de détérioration sociale », au point que se déclenche entre partisans et opposants d'une américanisation de la musique une véritable « querelle du jazz »³. À cette période, le jazz, est avec le cinéma, l'importation culturelle venu des États-Unis qui suscite le plus de questionnements sur la modernité, et à travers elle, sur « la place de l'Autre (l'Afro-américain) [...] dans la reconstruction d'une identité et d'un esprit français modernes »⁴.

Absorbé durant les Années Folles par le monde du cabaret et du music-hall, le jazz est le symbole d'un renouveau esthétique et marque le rejet des valeurs ayant conduit à la Première Guerre Mondiale. Une véritable culture jazz se propage dans un contexte où cette forme artistique grand public « apparaît comme l'essence du rythme, et [...] s'entend au music-hall et dans les dancings »⁵. Cette solidarité de la danse et de la musique jazz, portée par la notion de rythme, est mise en évidence par J. Cocteau, « l'un des premiers défenseurs du jazz »⁶, dans *Le Coq et l'Arlequin* (1918), où il décrit la performance des danseurs américains Harry Pilcer (1885-1961) et Gaby Deslys (1881-1920) au Casino de Paris, comme « une sorte de catastrophe apprivoisée » sur « un ouragan de rythmes et de tambour »⁷. Pour lui, ce spectacle revigorant est un remède à l'impressionnisme d'un C. Debussy. La musique est comparée à un « cocktail » inédit de saveurs encore inconnues, pour souligner sa nouveauté, l'analogie qu'emploie J. Cocteau entre la forme des instruments et celle de récipients culinaires, dévoilant une synesthésie entre le son et le goût :

Le band américain [...] accompagnait [cette danse] sur les banjos et dans de grosses pipes de nickel. À droite de la petite troupe en habit noir il y avait un barman de bruits sous une pergola dorée, chargée de grelots, de tringles, de planches, de trompes de motocyclette. Il en fabriquait des cocktails, mettant parfois un zeste de cymbale, se levant, se dandinant et souriant aux anges.⁸

1- Marie-Noëlle Lavoie, « Chapitre 6. La réception de *La Création du monde* : un mélange des genres », *Musique et modernité en France*, Sylvain Caron, Michel Duchesneau, François de Medicis, *Musique et modernité en France (1900-1945)*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2006, p.171-192.

2- Isabelle Perreault, « De l'américanisme en France : le statut paradoxal de la musique jazz (1920-1930) », *Babel*, 28, 2013, mis en ligne le 01 décembre 2014, <<http://journals.openedition.org/babel/3513>>, en ligne, consulté le 16 mai 2019.

3- *Ibid.*

4- *Ibid.*

5- *Ibid.*

6- *Ibid.*

7- J. Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin : Notes autour de la musique*, avec un portrait de l'auteur et deux monogrammes par P. Picasso, Paris, éditions de la Sirène, 1918, p.21.

8- *Ibid.*



Harry Pilcer et Gaby Delys

Le jazz, joué dans des cabarets où les spectateurs ont loisir de s'adonner à la boisson, acquiert les qualités du lieu et devient par synecdoque un spiritueux. La synesthésie dénote un climat de fête joyeuse et de plaisir pour les sens où l'ivresse confine à l'enthousiasme. En creux, J. Cocteau esquisse aussi l'image d'une musique décadente, qui n'est pas sans rappeler la façon dont Jean Des Esseintes, l'esthète raffiné du roman fin-de-siècle de J.-K. Huysmans, *À rebours* (1884), manie l'« orgue à bouches » pour produire, à l'inverse, la plus délicate des « symphonies intérieures »¹ de saveurs. Au contraire de l'orchestre croqué par J. Cocteau, qui transforme la musique en solution buvable, le personnage distille des philtres en vue d'obtenir sur ses papilles « des sensations analogues à celles que la musique verse à l'oreille »². Ailleurs, le primitivisme du jazz s'associe chez l'auteur de *Le Coq et l'Arlequin* à un imaginaire galvanisateur, de « [c]ontacts sauvages » et de « désordre [...] brutal », où « [l']art se virilise »³. En écho aux mots de J. Cocteau, le passage de *À rebours* préfigure sans doute les tumultes sonores du jazz-band, comme le montre la déclinaison d'une palette gustative correspondant au son caractéristique d'un instrument parmi les bois, cuivres et percussions de l'orchestre :

Le curaçao sec, par exemple, [correspondait]à la clarinette dont le chant est aigrelet et velouté ; le kummel au hautbois dont le timbre sonore nasille ; [...] tandis que, pour compléter l'orchestre, le kirsch sonne furieusement de la trompette ; le gin et le whisky emportent le palais avec leurs stridents éclats de pistons et de trombones, l'eau-de-vie de marc fulmine avec les assourdissants vacarmes des tubas, pendant que roulent les coups de tonnerre de la cymbale et de la caisse frappés à tour de bras, dans la peau de la bouche, par les rakis de Chio et les mastics !⁴

Pour les détracteurs du jazz, l'étiquette de musique décadente sera infléchie à des fins accusatoires. Ainsi G. Duhamel verra-t-il en lui le « [t]riomphe de la sottise barbare » et un genre musical à bout de forces⁵, fustigeant une bestialité que J. Cocteau encense⁶. Influencé par G. Duhamel, Paul Claudel, pour qui « la

1- Joris-Karl Huysmans, *À rebours*, Paris, Charpentier, 1884, Chapitre 4.

2- *Ibid.*

3- J. Cocteau, « Carte blanche », *Le rappel à l'ordre* [1926], Paris, Stock, 1930, p.141.

4- Joris-Karl Huysmans, chapitre 4, *À rebours*, *op.cit.*

5- Georges Duhamel, *Scènes de la vie future*, Paris, Mercure de France, 1930, p.146-147.

6- « Les nègres en l'air, une sorte de cage, se démènent, se dandinent, jettent à la foule des morceaux de viande crue à coups de trompette et de crécelle. [...] » J. Cocteau, « Carte blanche », *op.cit.*

musique américaine se révèle l'expression suprême de l'ère de la machine »¹, comparera « la musique du jazz-band à celle des hommes de la production de masse »², du fait de « ses pulsations rythmiques et l'uniformité de sa dynamique cyclique et rugissante »³.

Dans le contexte de la fin des années 1910 et le début des années 1920, où le mot « jazz » désigne à la fois le genre musical, le jazz-band, et la batterie, une sorte de totalisation pan-jazz s'opère du côté de la danse et du spectacle de music-hall⁴. Le jazz est loin d'être alors un concept seulement musical.

L'image d'un Paris habité par la trompette de Louis Armstrong et la clarinette de Sydney Bechet est donc largement une reconstruction de l'esprit des années folles, le jazz étant alors encore dominé par les cordes (bano et contrebasse) et la batterie, et caractérisé par un caractère dit frénétique.⁵

En outre, selon Isabelle Perreault, le jazz parisien des années 1920 relève de trois catégories: d'abord, le jazz primitif, ou *early jazz*, qui tire sa source du cake-walk et du rag-time, par la suite réutilisé dans le music-hall⁶, qui est celle à laquelle réfère V. Parnakh ; ensuite, le jazz de la Revue Nègre, « musique de divertissement », marquée par une « profusion d'exotisme et de recherche du spectaculaire »⁷ ; enfin, le jazz symphonique, musique écrite qui se caractérise d'abord par la reprise des « effets jazzistiques », dont *Rhapsody in Blue* (1924) de G. Gershwin est l'archétype, puis qui devient le jazz hot au début des années 1920, avec le développement des principes de l'improvisation et du swing. Toutefois, la première et la dernière catégorie ne sont pas étanches, des glissements sont nombreux.

Dans les années 1920, se fait sentir la popularité sensationnelle du jazz, et son extension à tous les domaines. Pour J. Cocteau et le groupe des Six, la pratique de cette forme musicale s'avère un « véritable agent de renaissance rythmique »⁸, cependant, elle doit être instrumentalisée comme « un tremplin vers la création, [...] une invitation au renouveau »⁹, plutôt que d'être exploitée comme une formule éculée¹⁰. En outre, la structure qu'impose la composition musicale ne doit pas être confondue avec l'improvisation, procédé emprunté au jazz : « Ne pas confondre une toile de Picasso avec un arrangement décoratif. Ne pas confondre PARADE avec une improvisation. »¹¹. Selon J. Cocteau, il convient que les compositeurs de musique savante trouvent leur spécificité en-dehors du jazz, qui a un simple rôle d'électrochoc. « Ce bruit nous douche, nous réveille POUR QUE NOUS EN FASSIONS UN AUTRE.

1- Voir Paul Claudel, « L'élasticité américaine », 1936, dans Paul Claudel, *Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, 1965, p.1205.

2- *Ibid.*

3- *Ibid.*

4- Déjà, pendant la Guerre, « [l]es "Nuits africaines" du Cabaret Voltaire comportent des "musiques nègres" (séances du 26 février et du 14 juillet 1916), des "musiques et danses nègres" (14 et 28 avril 1917) ou encore une lecture de "poèmes nègres" (12 mai 1917). » Isabelle Krzywkowski, « Le primitivisme dans la poésie des avant-gardes historiques », *Le Temps et l'Espace sont morts hier : Les Années 1910-1920. Poésie et poétique de la première avant-garde*, Paris, Éditions L'Improviste, p.193-214, 2006, p.212.

5- Isabelle Perreault, « De l'américanisme en France : le statut paradoxal de la musique jazz (1920-1930) », *op.cit.*

6- *Ibid.*

7- *Ibid.*

8- *Ibid.*

9- *Ibid.*

10- *Ibid.*

11- J. Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin : Notes autour de la musique*, avec un portrait de l'auteur et deux monogrammes par P. Picasso, Paris, éditions de la Sirène, 1918, p.50.

[...] »¹, autrement dit, il y a à résister à la tentation de le copier et de l'absorber, pour en extraire « une leçon de rythme, de dépouillement »². J. Cocteau s'éloigne du jazz là où V. Parnakh s'en rapproche le plus. On croirait lire dans les lignes suivantes une mise en garde envers le poète-danseur russe, qui exécutait ses danses excentriques sur des musiques de shimmys et de fox-trots :

Inutile de pasticher mal des fox-trot. La leçon de rythme nous met le nez dans nos molleses. Mais si nous nous laissons enlever par ce cyclone, c'est une autre forme de mollesse. Ne faisons jamais ce que les spécialistes peuvent faire mieux. Cherchons notre spécialité.³

Concernant le décloisonnement progressif entre jazz et musique savante, une création marque une étape décisive, celle de *La Création du monde*, présentée pour la première fois au Théâtre des Champs-Élysées en octobre 1923. Celle-ci se donne pour un genre nouveau, celui du « ballet nègre »⁴. L'argument, d'après un conte cosmologique africain intitulé « La légende des origines », est tiré de l'*Anthologie nègre*⁵ (1921) de B. Cendrars. Avec l'apparition de la vie sur Terre, l'Homme et la Femme réalisent une danse du désir, avant de se donner un baiser incarnant, pour B. Cendrars, le printemps. La musique de Darius Milhaud, une partition en six parties et un seul mouvement, est fortement irriguée par des apports jazz

La musique de *La Création du monde* offre une synthèse de deux styles apparemment opposés : le jazz et le néoclassicisme. L'œuvre est écrite pour dix-sept instruments solistes et s'articule en cinq parties précédées d'un prélude. La partition contient de nombreux emprunts au jazz : progressions harmoniques et gammes blues, formules mélodiques, patrons rythmiques, instrumentation typique des orchestres de théâtre musical noir et techniques de jeu ne sont que quelques exemples [...]⁶

La pièce, sévèrement critiquée lors de sa sortie, symbolisait l'aboutissement de la collusion entre le jazz et la musique savante et était tenue, dix ans plus tard, pour l'œuvre la plus réussie du compositeur⁷. D. Milhaud s'était intéressé au jazz à Londres en 1920. Il composa ensuite diverses pièces, *Caramel mou* (*Shimmy*, 1921) pour jazz-band, la *Sonatine pour flûte et piano* (1922), la *Cinquième Symphonie de chambre* (1922), *Trois Rag Caprices* (1922) et la *Sixième Symphonie de chambre* (1923), « dans lesquels on retrouve, à divers degrés, la trace de l'influence du jazz »⁸. À la fin 1922, il se confronte à nouveau au jazz à Harlem, avant d'en louer les mérites dans son article « L'évolution du jazz-band et la musique des nègres d'Amérique du Nord »⁹. *La Création du monde* « lui offre enfin l'opportunité de tirer parti de ce répertoire dans une œuvre d'envergure »¹⁰, même si l'œuvre est relativement peu appréciée. Pierre de

1- J. Cocteau, « Carte blanche », *op.cit.*, p.141.

2- *Ibid*, p.138.

3- *Ibid*, p.141.

4- Fernand Léger à Rolf de Maré, lettre du 12 septembre 1922.

5- Blaise Cendrars, *Anthologie nègre*, Paris, Éditions de la Sirène, 1921.

6- Marie-Noëlle Lavoie, « Chapitre 6. La réception de *La Création du monde* : un mélange des genres », *op.cit.*

7- *Ibid*.

8- *Ibid*.

9- D. Milhaud, « L'évolution du jazz-band et la musique des Nègres d'Amérique du Nord », *Le Courrier musical*, 1^{er} mai 1923, p.163-164.

10- Marie-Noëlle Lavoie, « Chapitre 6. La réception de *La Création du monde* : un mélange des genres », *op.cit.*

Lapommeraye la qualifie dans un article aux accents fortement colonialistes de « musique d'arrière-garde » en raison de son primitivisme et de son « jazz le plus dissonant, le plus sauvage »¹.

Le fait que *La Création du monde* emprunte son sujet et ses formes à l'art afro-américain était intolérable aux yeux des adversaires de la pièce. Pour de plus tièdes opposants, la musique ne suscite qu'indifférence². Enfin, pour d'autres, la pièce peinait à s'affirmer comme avant-gardiste. Quant à ses partisans, ils ne louaient ni plus ni moins que l'intégration réussie de la musique jazz³. Il reste que la comparaison, que ne manquait pas de soulever la pièce avec le scandaleux *Sacre du printemps* créé par les Ballets Russes dix ans plus tôt, était généralement défavorable à *La Création du monde*, qui n'était pas vraiment jugée originale. Déjà, dans *Rag-Time*, petite pièce pour onze instruments composée en 1917-1918, I. Stravinski avait tenté l'intégration du jazz dans la musique savante grâce à un « langage musical révélant ostensiblement sa source nègre »⁴ pour

tracer un portrait-type de cette nouvelle musique de danse, et [...] lui donner l'importance d'un morceau de concert, comme autrefois les contemporains l'avaient fait pour le menuet, la valse, la mazurka⁵.

Mais la musique et la danse jazz se diffuse aussi par le biais du music-hall avec l'épisode de la Revue Nègre. Au milieu des années 1920, à Paris, Joséphine Baker (1906-1975) connaît un succès retentissant, devenant l'égérie du public et de nombreux artistes, notamment d'Alexandre Calder (1898-1976), Ernest Hemingway (1899-1961), et des futuristes italiens. Elle contribue dans l'univers populaire du music-hall⁶, à la mode du charleston, qui connaît à la même période un essor en Russie.

Она [...] стала исполнять гротескный и динамичный танец под музыку чарльстона, с его остро акцентированными синкопами и бешеным темпом. В чарльстоне стопы делают резкие повороты носками внутрь и обратно, а бедра чрезвычайно подвижны. Движения стройных бедер танцовщицы прекрасно подчеркивала юбка из бананов, которая иногда была ее единственным костюмом (на выступлениях Жозефина надевала бюстгальтер, а на фото позировала без — в одной только связке бананов).⁷

1- Pierre de Lapommeraye, « Théâtre des Champs-Élysées – *La Création du monde* », *Le Ménestrel* (2 novembre 1924), p.453.

2- Marie-Noëlle Lavoie, « Chapitre 6. La réception de *La Création du monde* : un mélange des genres », *op.cit.*

3- *Ibid.*

4- I. Stravinski, programme du Festival d'Automne à Paris, 1980.

5- *Ibid.*

6- Olivier Roueff, « Politiques d'une "culture nègre". La Revue Nègre (1925) comme événement public », *Anthropologie et Sociétés*, vol. 30, n° 2, 2006, p. 65-85, p.74.

7- Irina Sirotkina, *op.cit.* « Elle [...] commença à interpréter une danse grotesque et dynamique sur une musique de charleston, avec ses syncopes fortement accentuées et son rythme effréné. Dans le charleston, les pieds font des virages serrés avec les orteils tournés vers l'intérieur et l'arrière et les hanches sont extrêmement mobiles. Les mouvements des hanches effilées de la danseuse soulignaient parfaitement la jupe en bananes, qui était parfois son seul costume (Joséphine portait un soutien-gorge pendant les représentations et posait sans, vêtue seulement du régime de bananes). » Je traduis.



Joséphine Baker dans *Un Vent de folie* (1927) aux Folies Bergères

La danseuse afro-américaine avait fait ses débuts à Philadelphie puis à Broadway, dans la revue *Shuffle along*¹ (1922) et dans *Chocolate Dandies* (1924), où elle « joue une danseuse qui louche et se trompe de pas »². Elle avait ensuite été découverte par « la femme de l'attachée culturel de l'ambassade américaine à Paris, qui s'institue par cette opération productrice de spectacle »³, Caroline Dudley Reagan. Cette dernière lui permit de rejoindre sa Revue nègre en 1925 au Théâtre des Champs-Élysées, où elle deviendra la coqueluche de Paris, en particulier auprès des artistes⁴. Une « spécialité d'exotisme [était] attachée au théâtre » des Champs-Élysées depuis le scandale du *Sacre du printemps* en 1913, la *Fête Nègre* du marchand d'art Paul Guillaume en 1919, le *Bœuf sur le toit* en 1920 et la *Création du monde* des Ballets en 1923⁵. Selon Olivier Roueff, la Revue Nègre

semble relever d'un double exotisme, à la fois américain et noir, et témoignerait ainsi soit de l'« américanisation » de la culture française, soit d'une « crise nègre » des arts modernes (français métropolitain) provoquée par les productions esthétiques des peuples colonisés.⁶

La troupe avait été formée à l'été 1925 à New York, mais elle dut être remaniée par Rolf de Maré (1888-1964) et André Daven (1899-1981), le directeur artistique du théâtre, pour convenir aux standards parisiens du music-hall parisien, plus provocateur et plus axé sur la danse que le music-hall américain. C'est ainsi que la danseuse J. Baker plut davantage au public français que la chanteuse Maud de Forest, à la peau plus foncée⁷, choisie au départ comme tête d'affiche. J. Baker avait pour autre partenaire Louis Douglas (1889-1939), « danseur et chorégraphe afro-américain qui se produi[sai]t à

1- « il s'agissait du premier spectacle conçu, produit et réalisé par des Afro-Américains à être joué à Broadway et non à Harlem. » Olivier Roueff, « Politiques d'une "culture nègre". La Revue Nègre (1925) comme événement public », *op.cit.*, p.66.

2- Christine Macel, Emma Lavigne, *Danser sa vie*, Paris, éditions du Centre Pompidou, 2011, p.166.

3- Olivier Roueff, « Politiques d'une "culture nègre". La Revue Nègre (1925) comme événement public », *op.cit.*, p.66.

4- Christine Macel, Emma Lavigne, *Danser sa vie*, *op.cit.*, p.166.

5- Olivier Roueff, *op.cit.*, p.66-67.

6- *Ibid*, p.65. Son intérêt tient à « son inscription dans des lignées esthétiques jusque-là sans rapports directs, qu'il fait converger (celle de la revue à grand spectacle, au music-hall, et celle du ballet moderne, dans le secteur avant-gardiste). » *Ibid*, p.66.

7- Voir *Ibid*, p.67.

Paris depuis 1903 »¹. J. Baker innove en remplaçant le collier de coquillages avec lequel le charleston se dansait, par des « bananes ou par des plumes »². « Il s'agit de danser avec les hanches, de l'une sur l'autre, d'un pied sur l'autre, et de sortir les fesses et de secouer les mains... »³ Son numéro s'intitule la « Danse sauvage » et repose sur un imaginaire colonial. V. Parnakh réfère en ces mots à L. Douglas dans son *Histoire de la danse* :

ce danseur noir qui, au Théâtre des Champs-Élysées, avançait d'un pas de somnambule, la tête renversée, espèce d'inspiré qui comptait des étoiles invisibles⁴

Relevant « les trésors d'expression théâtrale qui sont perdus dans quelque pauvre quartier de New York »⁵, il déprécie J. Baker pour sa couleur de peau claire, lui conférant un exotisme de pacotille :

L'Amérique ne doit pas manquer de girls noires qui ont autant et plus de talent que Joséphine Baker qui demeure la demi-blanche des cités modernes.⁶

Il préfère au numéro de la star une danse d'« imagination », l'univers tribal évoqué dans le roman de René Maran, *Batouala*⁷ (1921), à J. Baker, une « danseuse noire qui saurait apparaître, telle une présidente des orgies africaines »⁸. Incarnant un ailleurs primitif fantasmé, issu d'un imaginaire colonial dont elle pastiche les codes, J. Baker joue un rôle déterminant pour l'histoire du jazz. Elle montre, dans le contexte des années Folles, que la danse est indissociable de la musique. C'est aussi ce que manifeste V. Parnakh malgré son peu d'engouement pour l'« étoile noire » de la Revue Nègre.

Selon le réalisateur Mikhaïl Bassov (né en 1977), pour V. Parnakh, le jazz était l'un des lieux de la synthèse des arts.

Джаз был лишь одним из элементов системы Парнаха, где соединялись музыка, танец и поэзия — это было искусство синкретического плана, воплощавшее древнюю мысль о жреце-поэте. У Парнаха ритмический принцип синкопы, свойственный древним языкам, танцам, музыке, объединял разные виды искусств, а также древность и современность. Для Парнаха авангардистское движение в будущее есть парадоксальное возвращение в прошлое; в индустриальной цивилизации, в «шарнирообразных» движениях разных машин и механизмов, которые перешли в такие танцы, как шимми и фокстрот, и вообще в движения человека XX века, по мнению Парнаха, открываются древние синкопы.⁹

Son *Histoire de la danse*, abondamment illustrée pour sa deuxième partie, constitue ainsi une archéologie

1- *Ibid*, p.67.

2- J. Baker, *Les Mémoires de Joséphine Baker* [1949], recueillis par Marcel Sauvage, Paris, Dilecta, 2006, p.62.

3- *Ibid*, p.62.

4- V. Parnakh, *Histoire de la danse, op.cit.*, p.73.

5- *Ibid*, p.73.

6- *Ibid*, p.73.

7- Le roman avait paru chez Albin Michel et reçut le prix Goncourt la même année. Il est le premier ouvrage écrit en français par un auteur noir à obtenir un prix littéraire.

8- V. Parnakh, *Histoire de la danse, op.cit.*, p.73.

9- « Le jazz était seulement l'un des éléments du système de Parnakh où se réunissaient la musique, la danse et la poésie -- c'était l'art d'un plan syncrétique, qui incarnait l'ancienne pensée du poète-martyr. Chez Parnakh, le principe rythmique de la syncope, propre aux langues anciennes, aux danses, à la musique, réunissait différents aspects des arts, mais aussi l'ancien et le nouveau. Pour Parnakh le mouvement avant-gardiste du futur est un retour paradoxal dans le passé ; dans la civilisation industrielle, dans les mouvements « en forme de charnières » de différents machines et mécanismes, qui passaient dans des danses comme le shimmy et le fox-trot, et en général dans le mouvement de l'homme du XX^e siècle, d'après Parnakh, se découvrent d'anciennes syncofes. » Propos de Михаил Басов in Николай Проценко, « Возвращение джаза », *Эксперт Юг*, №50, 189.

souterraine de l'excentrisme, retraçant les parentés secrètes du jazz avec les formes chorégraphiques les plus anciennes à diverses époques et dans différentes cultures. Ainsi les jalons que nous avons donnés visent-ils à éclairer la proximité de la danse et de la musique durant l'étape parisienne du parcours de V. Parnakh dans les années 1910-1920.

7- Le succès des danses jazz et la querelle du fox-trot en Union Soviétique (1922-1928)

Après avoir évoqué le succès du jazz parisien, il convient de présenter l'aventure des danses et des musiques jazz en Russie dans les années 1920, dans laquelle V. Parnakh joua un rôle notable. Nombre d'écrits de l'époque attestent de la ferveur suscitée par le fox-trot dans un contexte où la musique était inséparable de la danse. Nous nous appuyerons largement dans cette section sur les travaux d'Irina Sirotkina.

Rappelons pour commencer que la dansomanie en Europe datait d'avant-guerre et venait des États-Unis, d'où avaient essaimé les musiques jazz noires-américaines¹. Les danses syncopées sur une musique de rag-time autorisaient une plus grande liberté d'improvisation que les anciennes danses de bal². Il était plus simple de danser les nouvelles danses : cake-walk, one-step, two-step, black bottom, mais elles n'étaient pas moins sensuelles que le tango, qui, introduit en Europe au début du XX^e siècle, déclinerait bientôt dans les années 1930. C'est la raison pour laquelle, en 1914, le Vatican interdit le tango³ et le « turkey-trot », pas devenu à la mode. Les nouvelles danses venaient s'adjoindre à un répertoire déjà abondant de danses latino-américaines comprenant le tango et le matchiche (ou tango brésilien), que pratiquait le poète V. Maïakovski (1893-1930)⁴.

L'Europe d'alors se familiarisait avec les danses dites « animales » comme le « pas de la dinde », le « grizzly » (the « grizzly-bear »), le balancement de l'aigle (« eagle-rock »), l'étreinte du lapin (« bunny's hug »), la « polka du marabout », le « fox-trot » ou « pas de renard », inspiré du one-step et du two-step⁵. Néanmoins, les nouvelles danses connurent un frein à leur essor, du fait de la fermeture des cabarets et des cafés pendant la Guerre, et de leur interdiction⁶. V. Parnakh relate dans *La Pension Maubert* et dans

1- « Ces danses adaptées au goût des salons de la haute-société parisienne, notamment par l'intermédiaire du célèbre couple Irène et Vernon Castle, se voient introduites avant 1914 ainsi qu'en témoigne la partition de Fish Walk (également appelé Castle Walk) publiée en 1913, décrivant cette danse comme "la danse qui fait fureur à Londres" et "qui a supplanté le tango à Deauville, à Biarritz, à Venise et à Nice" » Susy Chetteau, Claire Delcroix, Laurence Leibreich, Julliette Riandey, « Reflets de la danse dans les années 14-18 », Médiathèque du Centre national de la danse, Présentation de documents des collections, octobre-décembre 2014.

2- Ирина Сироткина, « Фокстрот и мода в Советской России », *Теория моды*, № 29.

3- « Au moment de la déclaration de guerre, la pratique de la danse passionne les foules mondaines et moins mondaines, friandes des bals parisiens. Le succès sans partage du tango, dont les adaptations les plus populaires s'affranchissent des codes du bon ton, a provoqué en février 1914 son interdiction par le Pape Pie X qui exhorte les bons catholiques à lui préférer la forlane. » Susy Chetteau, Claire Delcroix, Laurence Leibreich, Julliette Riandey, « Reflets de la danse dans les années 14-18 », *op.cit.*

4- *Ibid.*

5- Ирина Сироткина, « Фокстрот и мода в Советской России », *op.cit.*

6- « L'entrée de la France dans le conflit entraînera dans son sillage une interdiction plus catégorique : celle de toute pratique sociale de la danse en vertu d'une "nécessaire compassion avec les souffrances du front", défense qui ne sera levée qu'au printemps 1919. En dépit de cette interdiction, l'intérêt pour la pratique de la danse (particulièrement celle des danses de couple – pratique qui deviendra le modèle unique après-guerre – et parmi elles surtout celles d'origine américaine), bien que forcément fragilisée, semble subsister durant le conflit comme en attestent les dates de publications de partitions de musiques à danser éditées entre 1915 et 1918 [...] ». Susy Chetteau, Claire Delcroix, Laurence Leibreich, Julliette Riandey, « Reflets de la danse dans les années 14-18 », *op.cit.*

son *Histoire de la danse*, la détente qui succéda à Paris au climat morose de la guerre, lui qui s'était languï, de longues années durant, de la fin de la fête. Le blues brise soudain la chape de plomb du silence, ranimant les corps à la vie¹. Il reprend l'épisode dans son *Histoire de la danse* :

Immédiatement, après la guerre, dans le silence lugubre qui pesait sur les villes, voici que le jazz éclate furieux. Autrefois condamnés à souffrir, dans les tranchées, dans l'immobilité forcée, les survivants se mettent à danser.²

Les danses connurent bientôt un extraordinaire renouveau dans l'Europe de l'après-guerre, et, en 1922, à Berlin, Paris, Petrograd, le fox-trot était roi :

L'Europe sera en proie à la manie de la danse. Fox-trot, one-step, two-step, shimmy se précipitent en hordes sur tous les pays. Syncopes et saccades agitent le monde. Ces danses ont une précision de machine.³

À Paris, selon V. Parnakh, l'énergie endiablée de la musique jazz se stabilise dans une forme plus apaisée, qui marque un retour à l'« ordre », toute impulsion étant suivie, dans la nature comme dans l'histoire des arts, d'une contre-impulsion. Le blues succède au fox-trot :

Peu à peu, le calme classique l'emporte : la première ardeur des orchestres s'apaise dans la mélancolie des saxophones et l'ordre s'impose aux éléments déchaînés de la musique.⁴

Si notre auteur russe prise tant le jazz, c'est que cette musique englobe les contradictions sans les résorber : « l'amour [y] longe la mort, comme l'aiguille longe le bord du disque. »⁵ Le jazz est le limon du bizarre, de l'hétéroclite, du bigarré. Bien qu'il soit actuel, V. Parnakh y décèle aussi la marque de l'« universel » : « le jazz n'est pas du folklore. Il est universel et humain. S'il sied à notre époque, il est aussi familier à l'antiquité. »⁶ Pour le montrer, l'auteur emploie une analogie entre le dispositif moderne de la musique jazz gravée sur disque et l'inscription funéraire qui, par définition, se situe hors du temps. L'image révèle la représentation spatiale d'un temps s'écoulant inexorablement, ce que suggèrent aussi l'aiguille et la forme du cadran solaire : « L'aiguille qui fait le tour du disque semble graver des hiéroglyphes dans une stèle de granit »⁷. Le dispositif d'inscription de la musique remédie à sa

1- « Когда после войны, после четырех лет гробового молчания, в Париже впервые грянул джаз, в негритянском, казалось, небывалом, оркестре воскресли древние синкопы. [...] Первоначальное неистовство фокстротов сменила прекрасная медлительность блюзов. В глубинах саксофона затихают смертельные сожаления. В этой музыке трудная нежность, наконец, спасенная от жестокостей нашей юности. Глухой возглас, зов саксофонався меланхолия нашего века, облагороженная этой трубой. Какой матовый, сдержанный звук в этой металлической раковине! Ее стон - продлил мое существование. » « Quand, après la guerre, après quatre ans de silence sépulcral, le jazz éclata pour la première fois à Paris, dans un orchestre nègre, semblait-il, sans précédents, d'anciennes syncopes ressuscitèrent. [...] La fureur initiale des fox-trots fut remplacée par la merveilleuse lenteur du blues. Les regrets meurtriers s'éteignent dans les profondeurs du saxophone. Dans cette musique, une tendresse difficile, enfin, sauvée des cruautés de notre jeunesse. Une sourde clameur, l'appel saxophonant de la mélancolie de notre siècle, anoblie par cette trompette. Quel son mat, contenu dans ce pavillon métallique ! Son gémissement prolongea mon existence. » В. Парнах, *Пансион Мобер*, Воспоминания, Диаспора : Новые материалы, том 7, Санкт-Петербург, Феникс – Атенеум, 2005, p.63. Je traduis.

2- V. Parnakh, *Histoire de la danse*, Paris, Rieder, 1932, p.72.

3- *Ibid*, p.71.

4- *Ibid*, p.71.

5- *Ibid*, p.71.

6- *Ibid*, p.73.

7- *Ibid*, p.71.

disparition¹ en produisant des archives. Comme souvent chez l'auteur de *l'Histoire de la danse*, la fête joyeuse se trouve investie d'une dimension funèbre. Ainsi, en soulevant la question de l'inscription, V. Parnakh rapproche le jazz de la textualité et confère une profondeur à l'histoire de cette musique nouvellement apparue en la liant à des éléments immémoriaux des cultures humaines².

V. Parnakh, à son arrivée à Moscou à l'été 1922, fit beaucoup pour le développement des musiques et des danses jazz en Russie. Quant au poète symboliste Andreï Biély (1880-1934), à la même époque, selon Marina Tsvétaïéva (1892-1941), il excellait à Berlin dans un fox-trot à l'allure excentrique³. Pour la soirée du Nouvel An de 1922, se tint à la Maison de l'imprimerie la première du spectacle de théâtre de variétés, *Хорошее отношение к лошадям* (*Une bonne relation aux chevaux*), mis en scène par Nikolai Foregger⁴ (1892-1939), le fondateur du théâtre « Mastfor » (« Atelier-Foregger »), d'après un poème éponyme de V. Maïakovski datant de 1918. Les époux Lili (1891-1978) et Ossip Brik (1888-1945), férus de danse⁵, assistèrent à l'une des répétitions du spectacle et offrirent à N. Foregger un recueil rapporté de l'étranger présentant les pas des nouvelles danses, exécutées sur de la musique jazz⁶, transcrite pour piano. C'est dans *Une bonne relation aux chevaux*, appartenant au genre du « театр малых форм »⁷ (« théâtre de petites formes ») et pastichant le music-hall occidental, jouée dans une salle de deux cents places⁸, que V. Parnakh fit entendre pour la première fois son jazz-band, qu'il baptisa « оркестр-переполох » (« Orchestre-remue-ménage »). Celui-ci comprenait « un piano, un trombone, une batterie avec des klaxons, des hochets, des cloches et des plaques de cuivre, un banjo et un xylophone à claquettes »⁹, instruments qu'il avait rapportés d'Allemagne la même année.

Le spectacle reçut un accueil favorable, notamment grâce à ses danses, mais quelques critiques lui reprochèrent sa facture bourgeoise à cause de la coloration ironique de la phrase : « pour les prolétaires de tous les pays, nous instituons le café chantant »¹⁰ qui faillit lui valoir une interdiction. Outre le

1- Voir aussi la fin du passage : « La musique du jazz, c'est une nuit, une stèle funéraire où soudain apparaissent tracés les signes d'après lesquels nous déchiffrons la vie de notre temps. » *Ibid.*, p.71.

2- Nous verrons en effet dans notre troisième partie que la question de la notation de la danse concerne de près notre poète.

3- Марина Цветаева, *Собрание Сочинений в 7 томах*, т.4, *Воспоминания о современниках. Дневниковая проза*, Москва, Эллис Лак, 1997, p.234.

4- Nikolai Foregger (1892-1939) est un metteur en scène et chorégraphe russe qui donna des spectacles dans des ateliers et des théâtres de variétés de Moscou, et dirigea de 1920 à 1924 le théâtre Mastfor (Atelier-Foregger). Il a été rendu célèbre pour ses *Danses des machines* (1922), « dans lesquelles les danseurs imitent des mécanismes ». Ces danses « prennent en compte l'irruption de l'automobile, la réalité du machinisme, la vitesse de la foule ou la majesté des gratte-ciels. » *Dictionnaire de la Danse*, sous la direction de Philippe Le Moal, Paris, Larousse, 1999, p.44-45.

5- Les époux Brik aimaient passionnément cet art et organisaient régulièrement chez eux des soirées dansantes. En 1923, les étudiants des ateliers de V. Meyerhold avaient imaginé un projet de société de danse, dont le président aurait été O. Brik. Le concept, finalement, ne vit pas le jour. Adulte, Lili, férue de ballet, prit aussi des leçons de ballet.

6- Irina Sirotkina, « Фокстрот и мода в Советской России », *op.cit.*

7- Voir Irina Sirotkina, « Brik-dance : фокстрот », *Брикковский сборник 2 : Методология и практика русского формализма*, Москва, МГУ, 2014, p.387-392, p.387.

8- Irina Sirotkina, « Brik-dance : фокстрот », *op.cit.*, p.387.

9- «Валентин Парнах собрал свой джаз-банд из рояля, тромбона, барабанов с гудками, погремушками, звонками и медными тарелками, банджо и ксилофона с трещотками, назвав его "оркестр-переполох" » « Valentin Parnakh a réuni son jazz-band comprenant un piano, un trombone, une batterie avec des klaxons, des hochets, des cloches et des plaques de cuivre, un banjo et un xylophone à claquettes, l'appelant "l'orchestre remue-ménage" ». Irina Sirotkina, « Фокстрот и мода в Советской России », *op.cit.* Je traduis.

10- « "для пролетариев всех стран мы учредим кафешантан". » *Ibid.* Je traduis.

« tango des apaches », mis en scène « avec des portés compliqués et une danse plastique raffinée »¹ sur des morceaux à la mode par N. Foregger, on y trouvait des « danses des machines », qui devinrent la coqueluche de Mastfor, et autres danses excentriques : «Прогулка», «№6», «Пастораль» (« Marche », « №6 », « Pastorale »), à la sensibilité voisine des chorégraphies de V. Parnakh.



Affiche de l'Atelier Foregger. Fox-trot n°1, « Harry au bar », Danses excentriques.

À l'automne 1922, la nouvelle saison de « Mastfor » s'ouvrit par le spectacle *Улучшенное отношение к лошадям* (*Une meilleure relation aux chevaux*). Dans le foyer du théâtre, après la représentation, des soirées privées appelées « gares » furent organisées, qui étaient fréquentées par les personnalités artistiques et littéraires de l'époque comme V. Maïakovski ou les époux Brik. C'est là que le premier « orchestre de bruits » interprétés par des casseroles, des crécelles, des klaxons, de V. Parnakh eut l'occasion de jouer². On y dansait également le fox-trot et le shimmy.



Dessin de K. Rotov tiré du journal *Смена* [L'Équipe], №15, 1927 год.

L'excentrisme chorégraphique connaît son heure de gloire avec N. Foregger, K. Goleïzovsky et V. Parnakh. En mars 1923, l'ancien Théâtre de Chambre Moscovite de K. Goleïzovsky, donne des pièces

1- « со сложными поддержками и изысканной пластикой » *Ibid*, p.387. Je traduis.

2- *Ibid*, p.389.

de danse excentrique sur la scène du Théâtre de la Chauve-Souris¹. 1923 marque aussi, précise I. Sirotkina, la fondation de la première maison de couture soviétique, « L'Atelier de mode ». Dans ce contexte, la peintre Alexandra Exter (1882-1949) créa deux modèles de « robes de podium pour des danses excentriques » au style constructiviste, considérant que :

Одежда для танца, «построенная на динамическом движении тела, должна быть подвижна в своих составных частях». Напротив, считала Экстер, «более веский материал связан с более спокойной формой (квадрат, треугольник и т.д.) и служит для более медленного движения (ход, бег)».²



Orchestre de V. Parnakh (à gauche), vers 1922.

Par la suite, deux metteurs en scène invitèrent V. Parnakh à enseigner ses danses excentriques à Moscou : Hippolyte Sokolov (1902-1974), dans son Laboratoire-théâtre d'expressionnisme, et Sergueï Eisenstein (1898-1948) dans son Studio Théâtral du Proletkult³. Ce dernier reçut également de V. Parnakh des leçons de danse libre, où il put acquérir, selon le témoignage du réalisateur, une aisance de mouvement ainsi qu'un sens du rythme et de l'improvisation dansée⁴. V. Parnakh prit également part, avec son orchestre et ses danses, à une parodie de music-hall, *Donne-nous l'Europe!* (1924) de V. Meyerhold (1874-1940). La première partie dévoilait des héros soviétiques exemplaires : acrobates, sportifs, marins, au moyen de démonstrations biomécaniques⁵. La deuxième partie parodiait la décadence de l'Occident, avec des fox-trots et des shimmys mis en scène par le chorégraphe Kassian Goleïzovsky (1892-1970). Elle incluait en outre deux numéros de danse de V. Parnakh, « Hiéroglyphes » et « Idole-Girafe »⁶. Face aux accusations dont le spectacle fut la cible, O. Brik le défendit en mettant en

1- *Ibid*, p.389. Nous reviendrons en détails dans la deuxième partie sur le succès du « Théâtre de Chauve-Souris », à l'occasion de l'analyse d'un poème de W. C. Williams consacré à l'une des pièces de Nikita Baliev (1877-1936), le fondateur du théâtre.

2- Voir Ирина Сироткина, « Фокстрот и мода в Советской России », *op.cit.*. « Les vêtements de danse, "construits sur le mouvement dynamique du corps, devraient pouvoir être mobiles dans leurs parties constitutives". Au contraire, considérait Exter, "un matériau plus lourd est associé à une forme plus tranquille (carré, triangle, etc.) et sert à un mouvement plus lent (la marche, la course)". » Je traduis.

3- *Ibid*.

4- Christopher Gilman, «The Fox-Trot and the New Economic Policy. A Case Study in "thingification" and cultural imports», *Experiment : A Journal of Russian Culture*, 1996, vol.2, p.443-475, p.465.

5- Irina Sirotkina, « Фокстрот и мода в Советской России », *op.cit.*

6- Christopher Gilman, «The Fox-Trot and the New Economic Policy. A Case Study in "thingification" and cultural imports», *op.cit.*, p.466-468.

avant la dimension sportive de la danse relevant d'une hygiène du corps pour l'ouvrier¹. Il n'acceptait pas non plus que les danses de K. Goleïzovsky soient taxées de décadentes :

"Почему балет приличен, а фокстрот не приличен? Чем голизна Дункан приличнее голизны Голейзовского? Пора бросить этот стародавический подход к театру"²

L'atmosphère des « roaring twenties », âge d'or du fox-trot, correspond en Union Soviétique à l'essor du cabaret et du music-hall pendant la période de la Nouvelle Politique Économique (NEP). I. Sirotkina souligne le fait qu'il s'opère à cette époque un rapprochement entre chorégraphie professionnelle et danses sociales, de même que s'estompe dans l'univers de la mode la frontière entre le costume de scène et la mode prêt à porter³. La danse, passant de la scène à la salle, se démocratise. Tandis que les chorégraphes créent des pièces intégrant les nouvelles danses en vogue, le public imite sur la piste les danseurs professionnels occupant l'estrade⁴. Au début de la NEP, des dizaines d'établissements de danse ouvrent leurs portes dans les deux capitales russes où l'on joue les airs de fox-trots venus d'Europe⁵. Dans la plupart des bars et des restaurants, un podium de danse est aménagé.

Cependant, cette période est éphémère et la culture dansante des cafés tombe rapidement sous la coupe des interdictions. Dès 1928, en Russie soviétique, les jupes commencent à rallonger. Dix ans plus tard, elles atteignent le dessous du genou⁶. En parallèle, le fox-trot et les danses excentriques deviennent les cibles de la censure soviétique. Malgré la bienveillance dont ils jouissaient auprès des artistes et du public, ils furent bientôt condamnés pour leurs origines occidentales. Qui plus est, on lui reprochait sa dimension sexuelle exacerbée et son caractère décadent. Ses défenseurs, comme N. Foregger, le défendirent au nom d'une civilisation du sport et de la culture physique, parlant d'une forme d'expression dynamique en accord avec l'esprit moderne⁷. En 1924, eut lieu un débat public sur les « danses contemporaines américaines », à l'instigation de la Commission de Danse sous la tutelle du Conseil de Toutes les Russies pour la Culture Physique. N. Foregger, V. Parnakh et les collaborateurs du Laboratoire de Choréologie de l'Académie d'État des Sciences Sociales devaient y prendre part comme partisans des nouvelles danses, arguant de ses bienfaits physiques. Pour eux, la danse était en outre une pratique exempte d'idéologie⁸. Lors de ce débat, la question de la création d'un fox-trot « de classe » ou d'un fox-trot « national » fut envisagée pour contrer l'influence américaine⁹. La même année, la tenue de bals dans des lieux publics fut interdite, mais l'on continua à danser le fox-trot dans des soirées privées,

1- Осип Брик, « Судьба танца », *Зрелища*, 6-12 февраля 1923, №23.

2- « "Pourquoi le ballet est-il convenable et le fox-trot n'est-il pas convenable ? En quoi le nudisme de Duncan est-il plus convenable que le nudisme de Goleïzovski ? Il est temps de se débarrasser de cette attitude de vieille fille envers le théâtre" » O. Brik cité in Елизавета Уварова *Эстрадный театр: Миниатюры, обзоры, мюзик-холлы (1917-1945)*, Москва, Искусство, 1983, p.67. Je traduis.

3- *Ibid.*

4- *Ibid.*

5- *Ibid.*

6- Ирина Сироткина, « Фокстрот и мода в Советской России », *op.cit.*

7- *Ibid.*

8- I. Sirotkina, « Brik-dance », *op.cit.*, p.390.

9- *Ibid.*

dans des cabarets, mais aussi sur des places publiques¹.

Deux ans plus tard, le débat se prolongeait. En 1926, le professeur de danse et metteur en scène du théâtre de la jeunesse à Moscou, Iassé Andronikov (1893-1937), démontra lors d'une conférence le caractère constructiviste des danses américaines et leur correspondance avec les mouvements de la vie contemporaine ; toutefois, le fox-trot, bien que plébiscité du public et des critiques, fut interdit par la Commission. Dès le milieu des années 1920, l'on craint en effet l'influence de la petite bourgeoisie urbaine sur la jeunesse campagnarde par les divertissements populaires et l'on observe que le capitalisme et la culture occidentale se diffusent par les danses². En 1928, Maxime Gorki (1868-1936) publia dans *La Pravda* son article « Sur la musique des Gros », où il vilipendait le jazz avec des accents racistes.

Это — эволюция от красоты менуэта и живой страстности вальса к цинизму фокстрота с судорогами чарльстона, от Моцарта и Бетховена к джаз-банду негров, которые, наверное, тайно смеются, видя, как белые их владыки эволюционируют к дикарям, от которых негры Америки ушли и уходят всё дальше.³

Un contrôle de l'État Soviétique s'exerçait sur les corps, ce dès les premiers moments de son existence⁴. Dès mars 1918, la culture physique se trouvait sous sa juridiction, avec la création du jour de la culture physique et l'organisation de parades⁵. La danse populaire, préférée à la danse d'origine aristocratique, était devenue au milieu des années 1920 un outil de contrôle étatique. En ce sens fut créée une Section de danse populaire comme moyen d'éducation physique⁶. Les enseignants de gymnastique et de danse créèrent de nouvelles formes chorégraphiques : « la marche en figure », « la danse en colonnes », « la danse-collectif »⁷. Les danses en groupes étaient préférées aux danses en couples pour affermir le sentiment de la masse. Après la fermeture de nombreux studios de danse, les chorégraphes étaient contraints d'adapter leur activité aux principes idéologiques communistes, notamment en donnant un caractère plus sportif aux danses, exécutées collectivement sur des motifs de chansons populaires ou soviétiques⁸. Le répertoire était strictement réglementé et la plupart des mouvements des danses étaient écrits. Toute coloration érotique était soigneusement censurée. À cette

1- *Ibid.*

2- «Если пять лет тому назад далеко не каждая деревенская девушка умела танцевать краковяк, польку, то в 1924 году в деревне уже танцуют танго, падекатр, этранж и пр. Это даже не танцы, это механически заученные движения ногами: лишь бы выходило сколько-нибудь похоже на танец — и ладно!» « Si il y a cinq ans, toutes les jeunes filles de la campagne étaient loin de savoir danser le krakoviak, la polka, en 1924, à la campagne tous dansent déjà le tango, le pas de quatre, l'étrange, etc. Ce n'est même pas une danse, ce sont des mouvements mémorisés mécaniquement avec les pieds: si encore il en sort quelque chose qui ressemble à de la danse — ça va bien ! » В. А. Мурин, *Быт и нравы деревенской молодежи*, Москва, Новая Москва, 1926. Je traduis.

3- « Voilà l'évolution de la beauté du menuet et du vif caractère passionné de la valse, vers le cynisme du fox-trot et les spasmes de Charleston, de Mozart et Beethoven vers le jazz-band des nègres, qui, sans doute, s'esclaffent en secret, en voyant comment leurs maîtres blancs évoluent en sauvages, stade qu'ont laissé les nègres d'Amérique et qu'ils laissent de plus en plus loin. » Максим Горький, « О музыке толстых », *Правда*, 1928, n°90, 18 апреля. Je traduis.

4- Ирина Сироткина, «Пляска по инструкции: создание советского массового танца" в 1920х годы», *Вестник Пермского Университета*, 2019, 1, 44, p.154.

5- *Ibid.*, p.155.

6- Voir *Ibid.*, p.155.

7- *Ibid.*, p.155.

8- *Ibid.*, p.155.

époque, beaucoup de cafés et de cabarets fermèrent leurs portes et furent remplacés par les « Blouses Bleues », initiées par O. Brik. N. Foregger, à leur tête, créa les numéros « Les danses des machines » et « Les pyramides de la culture physique ». Les artistes arboraient un uniforme composé d'une chemise bleue et d'un pantalon noir ou d'une jupe noire couvrant le genou.



Danse des machines de N. Foregger, (1926).

Dans la deuxième moitié des années 1920, de nombreux cafés et restaurants mirent la clef sous la porte, mettant fin à l'âge d'or du fox-trot et des nouvelles danses. De même, les tenues étaient plus conservatrices : un décolleté occulté par un col, des jupes longues, des chaussures rigides. De nouvelles danses correspondant aux standards officiels furent élaborées par la Section d'éducation artistique. L'enseignement et la pratique chorégraphique étaient contrôlés par l'État. La Russie soviétique cherchait, comme l'Allemagne nazie, à annexer « les pratiques chorégraphiques à [son] projet idéologique »¹.

Ainsi l'URSS, après un temps d'ouverture aux expérimentations avant-gardistes, entre-t-elle avec Joseph Staline dans une phase de création dirigée : les innovations de la danse libre et l'abstraction virtuose de l'ancien ballet impérial sont censurées au profit du Drambalet, nouveau genre "réaliste-socialiste" mêlant pantomime dansée et folklore dans des "actions" qui chantent la lutte des classes et le conflit des forces historiques.²

8- La danse d'expression allemande et le Bauhaus : le développement d'une réflexion sur l'intégration du danseur dans l'espace

La danse moderne allemande, qui voisine avec celle des Dadas, se structure principalement dans les années 1920 autour des fondateurs que sont R. Laban (1879-1958) et M. Wigman (1886-1973). Du fait de sa position « institutionnelle »³, elle subira des pressions, obligeant ses membres à choisir entre le camp du nazisme et la voie de l'exil. Bien que le terme de danse « expressionniste » soit largement répandu aujourd'hui pour caractériser la danse moderne allemande des années 1920, les auteures de *La Danse au XX^e siècle* font remarquer qu'il est « abusif »⁴. En effet, ce dernier masque derrière une

1- Laure Guibert, « Les "corps volants" du nazisme », in *Danser sa vie, op.cit.*, p.33-35, p.35.

2- *Ibid*, p.35.

3- Isabelle Ginot, Marcelle Michel, *La Danse au XX^e siècle*, Paris, Bordas, 1995, p.97.

4- *Ibid*, p.96.

étiquette univoque l'éclectisme des styles chorégraphiques qui fleurissent à cette époque. Qui plus est, cette formule représente « une approximation du nom qui circule véritablement parmi les danseurs de cette époque : danse d'expression »¹. Le style chorégraphique inclassable de V. Parnakh, représentatif de l'esprit Dada, n'est pas sans présenter des similitudes avec la danse allemande d'expression, qui marque une étape fondamentale du développement chorégraphique au XX^e siècle, aussi jugeons-nous utile d'en synthétiser quelques-uns des principes et des réalisations.

La première caractéristique de la danse d'expression, relevée par I. Ginot et M. Michel est « la pratique du solo, forme d'élection pour la recherche d'un vocabulaire gestuel nouveau »². La plupart des chorégraphes de cette période façonnent des pièces pour leur propre corps, mobilisant un geste destiné à exprimer ce qui incombe d'ordinaire au langage. D'un autre côté, comme « contrepoint » au genre répandu du solo, la danse allemande n'hésite pas à employer une forme chorique initiée par R. Laban et M. Wigman, où le « groupe » intervient « comme masse à sculpter »³. La deuxième caractéristique relève de l'inscription de ces danses au sein du contexte social d'où elles sont issues : ainsi, par exemple, « l'œuvre de Valeska Gert est une dénonciation acide et virulente de la société bourgeoise »⁴. La première catégorie, surtout, concerne V. Parnakh, puisqu'il élabore des soli dont il est l'interprète. La dernière caractéristique, enfin, se rapporte à l'élargissement de la professionnalisation du monde chorégraphique dans l'Allemagne de cette époque, trait qui touche d'une certaine manière notre auteur russe, reconnu en son temps comme un spécialiste de la danse, auteur d'articles chorégraphiques, d'une *Histoire de la danse* et pédagogue ayant enseigné le fox-trot dans les années 1920 à Moscou⁵. Le poète avait séjourné quatre mois à Berlin à partir de janvier 1922⁶, avant de revenir en Russie, et il n'est pas exclu de penser qu'il avait assisté sur place à des spectacles de danse.

Mary Wigman, à laquelle D. Fourcade réfère dans *MW*, citant une photographie de la chorégraphe par Hugo Erfurth⁷ (1874-1948) est l'une des figures essentielles de la danse moderne. Elle se forme à l'Institut Émile-Jaques Dalcroze à Hellerau, où elle étudie la rythmique. Elle devient à partir de 1913 l'élève et l'assistante de R. Laban au Monte Verità, près d'Ascona jusqu'en 1919, concevant en 1913-1914 ses propres pièces, *Lento* et *Hexentanz*. Elle accompagne R. Laban à Zürich jusqu'en 1918, où elle fréquente les dadaïstes du Cabaret Voltaire⁸. Dans la Galerie Coray, elle donne une performance « qui

1- *Ibid*, p.96.

2- *Ibid*, p.96.

3- *Ibid*, p.96.

4- *Ibid*, p.96.

5- « Парнах преподавал "эксцентрический танец" в студии Исполита Соколова, Мастерской Фореггера и, по приглашению Эйзенштейна, в Центральной студии Пролеткульта. » Elena Galstova, « Человек-оркестр », article communiqué par l'auteur. « Parnakh enseignait la "danse excentrique" dans l'atelier d'Hippolyte Sokolov, dans l'atelier de Foregger et, à l'invitation d'Eisenstein, dans le studio central du Proletkult. » Je traduis.

6- Voir Olga Kouptsouva, « Валентин Парнах в театре Мейерхольда: к истории театральных контактов Советской России и Запада 1920х годов », Marie-Christine Autant-Mathieu, Ada Ackerman, Marina Arias-Vikhil, Tamara Balachova, Ekaterina Dmitrieva Ekaterina, et al., *Le Rapport à l'étranger dans la littérature et les arts soviétiques*, actes de la journée d'étude du 10 novembre 2012, p.34-44, p.36.

7- D. Fourcade, *MW*, Paris, P.O.L., 2001, p.55.

8- Emma Lavigne, Christine Macel, *Danser sa vie : art et danse de 1900 à nos jours*, Paris, éditions du Centre Pompidou, 2011, *Danser sa vie, op.cit.*, « Mary Wigman », p.76.

s'apparente à un poème dansé »¹, accompagnée d'extraits de *Ainsi parlait Zarathoustra* de F. Nietzsche. Ses danses inspirent les peintres Emil Nolde (1867-1956) et Ernst Kirchner (1880-1938). En effet, « [s]es chorégraphies de l'époque – souvent des danses de groupe qualifiées de *Tanz Drama* –, représentent l'acmé d'un expressionnisme teinté de messianisme. »² M. Wigman fut très liée avec Emil Nolde, qui l'encouragea à se tourner vers la danse et représenta fréquemment des danseuses dans ses peintures et gravures. Leurs styles respectifs sont imprégnés d'une même obscurité, d'un même sens macabre. Vers la fin des années 1920, le style de M. Wigman se distingue de plus en plus de celui de R. Laban. Elle utilise régulièrement des masques pour dissimuler les visages dans *Hexentanç* (1913-1914) ou *Totenmal* (1930) par exemple. Au début des années 1930, elle connaît un grand succès lors de sa tournée aux États-Unis. Elle vouera son destin à son art jusqu'à ses dernières années. Elle le transmettra à de grandes figures de la danse moderne comme Hanya Holm (1893-1992), Harald Kreutzberg (1902-1968), Gret Palucca (1902-1993) ou Kurt Jooss (1901-1979).



Mary Wigman dans *Hexentanç* photographiée par Hugo Erfurth en 1926.

L'œuvre de M. Wigman se répartit en solos dont elle est l'interprète, et en chorégraphies de groupes. La mort est un leitmotiv de ses pièces à la tonalité très sombre, qui rappellent une « danse macabre »³, comme le solo *Danse de la sorcière* (1926) où, revêtue d'un masque, elle « exprime la détresse d'une possédée envoûtée par le rythme »⁴, ou la chorégraphie de groupe *Danse de mort* (1928). Dans ses pièces, le corps dessine souvent des « formes ramassées »⁵. Les plis fluides du costume ne sont pas sans évoquer l'art de la statuaire, en même temps qu'ils dramatisent la danse, amplifiant la force du geste et participant à la solennité d'un rituel funèbre, avec un « mouvement qui tend à se refermer sur lui-même »⁶. M. Graham saura s'inspirer de cet usage du costume, ainsi que de la valorisation de la danse au

1- *Ibid*, p.76.

2- *Ibid*, p.76.

3- Isabelle Ginot, Marcelle Michel, *La Danse au XX^e siècle*, *op.cit.*, p.97.

4- Emma Lavigne, Christine Macel, *Danser sa vie : art et danse de 1900 à nos jours*, *op.cit.*, p.76.

5- *Ibid*, p.76.

6- *Ibid*, p.76.

moyen de la photographie. Dans les solos de M. Wigman qui nous sont parvenus par des films et des images, comme le *Chant du destin* (1925) photographié par Charlotte Rudolph, la chorégraphe met son corps, incluant les mimiques de son visage, au service d'une expressivité rentrée, dans l'esprit de la pantomime ou du cinéma muet expressionniste – on songe au *Nosferatu* (1922) de F. W. Murnau –. Elle lègue également à la postérité de nombreux écrits sur la danse.

Comme R. Laban, M. Wigman considère l'espace comme une donnée première, créée par le danseur¹. L'intéressent la dimension spirituelle du mouvement et une vaste palette de changements d'états intérieurs que ses danses introspectives expriment². Son corps est un instrument³ qui répercute le climat de peur au moment de la montée au pouvoir du nazisme dans l'Allemagne de l'entre-deux guerres. Sans représenter directement l'Histoire, elle en est le véhicule, à travers les émotions qu'elle capte puis dépose en elle, avant de les libérer dans l'instant dansé. En effet, le « danseur est un médium »⁴ et l'art chorégraphique renoue avec « la fonction cathartique qu'[il] occupait dans les sociétés archaïques »⁵. Les danses de M. Wigman furent mal reçues en Allemagne, alors qu'elle connut le succès à l'étranger. Elle prit part en 1936 aux cérémonies des Jeux Olympiques avec une pièce intitulée *Totenklage*, « pour quatre vingt femmes évoquant les soldats morts durant la Première Guerre Mondiale »⁶ et ne s'opposa pas directement au régime d'A. Hitler. Son art sera finalement estampillé « dégénéré » par les autorités nazies, et elle verra « son école de Dresde fermée et ses danses interdites à la scène »⁷. Après un passage par Leipzig, elle fondera une école à Berlin à la fin de la guerre.

Dans ses écrits, M. Wigman dégage trois phases de l'apprentissage du danseur, qui doit faire montre de patience pour transformer son corps en instrument⁸. Ces étapes correspondent à un développement dialectique de l'individu selon un mouvement de thèse, d'antithèse et de synthèse. Sur ce triptyque, l'artiste a fondé son enseignement et son travail de danseuse. La première phase correspond à une « expérience inconsciente totale », qui passe par un « désir d'expression tâtonnant, sans souci du contenu ni de la forme », une « absence de contrôle »⁹, enfin, une pure expression, dénuée d'intention. La deuxième phase, « [e]xpérience de la divergence et de la dépendance »¹⁰ est celle où le danseur commence à découvrir le potentiel de la forme et où surgit un tiraillement conflictuel avec l'expression :

L'élément significatif de cette phase de développement, c'est la manifestation d'une discorde intérieure, d'une oscillation entre l'expression pour l'expression et la forme pour la forme. Le corps qui n'est plus un simple corps, et qui n'est pas encore un instrument, devient la scène de combats intérieurs et extérieurs.¹¹

1- *Ibid*, p.76.

2- *Ibid*, p.99.

3- *Ibid*, p.98.

4- *Ibid*, p.98.

5- *Ibid*, p.98.

6- Emma Lavigne, Christine Macel, *Danser sa vie : art et danse de 1900 à nos jours, op.cit.*, p.76.

7- Isabelle Ginot, Marcelle Michel, *La Danse au XX^e siècle, op.cit.*, p.100.

8- *Ibid*, p.98.

9- *Ibid*, p.98.

10- *Ibid*, p.98.

11- *Ibid*, p.98

La dernière phase institue un « état de clarification » où naît le « mouvement dansé » proprement dit, par un équilibre trouvé entre l'expression et la recherche de forme, du fait de l'acquisition de la « maîtrise des moyens et des matériaux »¹.

Hanya Holm (1893-1992), l'élève et l'assistante de M. Wigman, ouvrira une école aux États-Unis en 1931, pour diffuser les enseignements de cette dernière. Dans ses écrits, H. Holm parle d'un « homme intérieur » miniature que chaque danseur recèle en lui, et qui « est ce point très fin où tout votre être se rejoint », « pas plus gros que la tête d'une épingle » ou d'un « atome », si tant est qu'il soit « possible de l'extérioriser »². C'est ce point qui doit maintenir un calme extrême, quand le reste du corps se meut. C'est aussi de ce centre vide que toute expression émane, à l'image de la tête d'un cyclone.

Cet homme intérieur est comme le centre d'un cyclone. Le secret du cyclone est son œil. L'œil est calme. Si vous détruisez cet œil, vous détruisez aussi le cyclone. Si vous ne pouvez pas être aussi calme que cet œil, qui contient toutes les réponses à la violence dévastatrice de l'extérieur, vous ne pourrez pas résister à ce monde de dilemme et de bataille. Il n'existe aucune force qui ne vienne d'un calme absolu. La sensibilité, ce pouvoir d'absorber et d'enregistrer, est le calme de l'œil qui est à l'origine des vibrations et des passions extérieures.³

L'émotion ne doit pas dépasser ce que le mouvement, son réceptacle, est capable d'accueillir.

Lorsque cette surenchère se produit, c'est que vous êtes allés trop loin. L'émotion est un stimulus, non un résultat final. C'est un aboutissement mais non une exagération.⁴

La danse représente donc la possibilité de s'adonner à la maîtrise de l'émotion. Par ailleurs, il doit exister une unité expressive entre le corps et le visage. Ce dernier n'est supposé trancher ni par son atonie, ni par son excès d'émotion, auquel cas, il dénature ce qui est transmis au public, ce qui rappelle les déclarations de V. de Saint-Point.

Il [Le visage] ne devrait pas être plus saillant qu'on en a l'intention, et il ne devrait pas prendre la place de tout ce qui ne se passe pas dans le corps. [...] Si le visage est trop actif, cela devient agressif. Le visage devient une chose en lui-même. Le visage en rajoute lorsque le corps ne comprend pas ce qu'il doit faire : le visage se substitue au corps. Le visage devrait être en relation avec l'attitude générale. [...] Le visage d'un danseur n'est pas un masque.⁵

Il y a encore à citer parmi les grandes figures de la danse moderne allemande, celle de Valeska Gert (1892-1978), danseuse allemande de music-hall, de cabaret, de danse théâtrale et actrice de cinéma, qui « a inventé la danse grotesque satirique »⁶ et qui est parfois catégorisée comme dadaïste. Elle a inventé des pièces comme *Charleston*, *Boxe*, *Nervosité* (1917), *Grotesque japonais* (1917), *Canaille* (1919), *Danse orange*, *Berlin Underground* (1934)⁷. Il peut être intéressant de mentionner V. Gert par rapport à V.

1- *Ibid*, p.98.

2- H. Holm citée in Sorell Walter, *Hanya Holm : the Biography of an Artist*, Middletown, Connecticut, Wesleyan University Press, 1969, cité in *Ibid*, p.107.

3- *Ibid*, p.107.

4- *Ibid*, p.107.

5- *Ibid*, p.107.

6- *Ibid*, p.101.

7- Emma Lavigne, Christine Macel, *Danser sa vie : art et danse de 1900 à nos jours, op.cit.*, p.200.

Parnakh, dans la mesure où elle donne une tournée en U.R.S.S. en 1929 « sur l'invitation du cinéaste Eisenstein ». Elle crée le scandale, interprétant face à un public bourgeois des personnages de marginaux. L'artiste « rejetait l'abstraction expressive de Wigman au profit d'une objectivité inédite »¹ faite de mouvements quotidiens. « La mimique y jouait un rôle aussi important que les mouvements du corps et ses sketches étaient parfois donnés aussi sous le nom de Danses caricatures [...] »² V. Gert a publié de nombreux articles sur la danse, souvent écrits selon une perspective critique et ironique. Ses danses parodient les conventions de la signification, même pour les pièces les plus sérieuses comme *Der Tod* (1925)³. Dans sa première pièce, *Tanz in orange* (1916), elle parodie les conventions de la danse, à commencer par le ballet, puis les danses sociales comme la valse, le fox-trot ou le charleston. Elle a également caricaturé les codes de la danse espagnole, des danses jazz, de la gavotte, du menuet et de la danse d'expression allemande de M. Wigman⁴. C'est seulement à partir de 1919 qu'elle se lance dans la parodie de figures féminines sociales interlopes dans *Canaille*, ce qui restera sa marque de fabrique jusqu'en 1930. Alors que dans ses pièces précédentes, elle se fondait sur le haut du corps pour exprimer la signification, avec *Der Tod*, exécutée sans musique, elle manifeste une grande économie gestuelle, le visage peint en blanc, vêtue d'une robe noire, bougeant seulement les différentes parties du visage, des mains et des épaules⁵. Le geste se réduit jusqu'à devenir un imperceptible tremblement⁶, où, les yeux écarquillés, V. Gert incarne une intense représentation de la mort.



Valeska Gert.

Harald Kreutzberg (1902-1968) est lui aussi un « [s]oliste majeur de la danse expressionniste allemande »⁷. Formé auprès de M. Wigman, il danse en duo avec Yvonne Georgi (1903-1975) de 1926 à 1931, avant de se tourner vers des sujets religieux, pour lesquels « [i]l utilise alors des masques et

1- *Ibid*, p.95.

2- *Ibid*, p.200.

3- Karl Toepfer, *Empire of Ecstasy : Nudity and Movement in German Body Culture : 1910-1935*, Berkeley, University of California Press, 1997, p.204-205.

4- *Ibid*.

5- *Ibid*.

6- *Ibid*.

7- *Ibid*, p.86.

recourt à une abstraction et à une stylisation du geste particulièrement abouties »¹. En parallèle, il évolue dans « un genre franchement grotesque et caricatural » avec *Till Eulenspiegel* (1932) et *Der verliebte Gärtner* (1940). Il est à noter que si « [p]eu de danseurs masculins se produisent à cette époque de l'*Ausdruckstanz* [danse expressionniste] », H. Kreutzberg se détache du lot. Il connaîtra le succès toute sa vie, « même sous le régime nazi dont il accepte l'idéologie – à l'instar de Mary Wigman ou Gret Palucca »². En particulier, ses danses font fortune aux États-Unis où il donne ses premières tournées à partir de 1929. Ses pièces, pour la plupart, ne nous sont pas parvenues. Esthétiquement, il « se trouve à mi-chemin entre expressionnisme et art du ballet »³. Pour *Königstanz* en 1934, il arbore un masque en laiton doré, « particip[ant d'une expressivité inégalée au sein des danseurs allemands de son temps] »⁴. Selon lui, « [t]oute expérience doit être transformée en mouvement »⁵.

Outre la danse d'expression, le Bauhaus (1919-1933⁶), à l'origine « école d'art et d'architecture en quête de formes nouvelles »⁷ menée par Walter Gropius (1883-1969), a son rôle à jouer pour l'émergence de nouvelles danses, « comme espace d'expérimentation privilégié »⁸ des théories des peintres et des architectes, surtout concernant l'exploration spatiale. Paul Klee (1879-1940) et Vassili Kandinsky (1866-1944) seront liés au Bauhaus. Le plasticien O. Schlemmer (1888-1943) a ainsi recours à la pratique de la danse comme laboratoire de l'abstraction, pour renforcer chez les peintres, les sculpteurs et les architectes le sentiment de l'espace. Ainsi O. Schlemmer « vise à remplacer le théâtre de texte, d'inspiration expressionniste, par un théâtre d' "hommes-danseurs", entièrement repensé à partir de l'abstraction visuelle »⁹ Néanmoins, les auteures de *La Danse au XX^e siècle*, relèvent que ces « problématiques sont [...] loin du naturalisme qui sous-tend la recherche d'un mouvement nouveau pour la plupart des danseurs "modernes" de l'époque. »¹⁰. Les deux orientations, attirait pour une forme géométrique structurée, intérêt pour l'expression des émotions et des sentiments humains, s'avéreront néanmoins plus complémentaires que contradictoires¹¹. Il est à noter que le Bauhaus n'est pas formé de danseurs ou de chorégraphes, mais de plasticiens, d'où le fait que ses innovations, fondées sur le principe des correspondances cher à V. Kandinsky, sont, somme toute, restées extérieures à la danse elle-même.

1- *Ibid*, p.86.

2- *Ibid*, p.86.

3- *Ibid*, p.86.

4- *Ibid*, p.86.

5- *Ibid*, p.86.

6- « il faut distinguer la période de Weimar – 1919 – 1925 – et celle de Dessau, jusqu'en 1932 ; l'école est alors transférée à Berlin et sera fermée par les nazis en 1933. » Isabelle Ginot, Marcelle Michel, *La Danse au XX^e siècle*, *op.cit.*, p.101.

7- *Ibid*, p.101.

8- *Ibid*, p.101.

9- Emma Lavigne, Christine Macel, *Danser sa vie : art et danse de 1900 à nos jours*, *op.cit.*, p.95.

10- *Ibid*, p.95.

11- « Si l'esthétique des danseurs d'expression contemporains du Bauhaus est assez loin des théories d'un Kandinsky ou d'un Oskar Schlemmer, leurs questionnements se croisent : Laban, comme eux, élabore une théorie de l'espace, qui se formalise chez lui comme chez eux par une définition géométrique des capacités de mouvement du corps humain. » *Ibid*, p.95.

Le *Ballet triadique* (1922), présenté pour la première fois au Württembergisches Staatstheater de Stuttgart, du chorégraphe, architecte et professeur au Bauhaus de 1920 à 1929, Oskar Schlemmer, est une œuvre « abstraite totalement révolutionnaire pour l'époque »¹, dans la mesure où le corps des interprètes, revêtus de costumes et de masques en volume, en forme de sphères ou d'ellipses, n'est plus reconnaissable autrement que sous une apparence stylisée proche de pantins, de marionnettes ou d'êtres futuristes.

Il est dit « triadique » (de *trias*) en raison du nombre trois des danseurs, de la construction symphonique-architectonique de l'ensemble, constitué de trois parties, et de l'unité de la danse, du costume, et de la musique. La particularité du ballet, c'est le costume spatial-plastique coloré-formel, c'est le corps humain revêtu de formes mathématiques élémentaires, avec les mouvements spatiaux qui leur correspondent²

La pièce est une tentative de totalisation artistique par le biais de formes mobiles, manière de « synthèse – entre la figure et l'espace »³.

Trilogie géométrique, composition en mouvement de formes, de couleurs, de lumières, le *Ballet triadique* n'utilise le corps humain que métamorphosé par l'accessoire et le costume.⁴

Ce sont les dix-neuf costumes de la pièce qui génèrent les types de déplacements. « Reconfiguration abstraite de la figure, le costume prédétermine, presque à la manière d'une notation, les caractéristiques motrices du corps. »⁵ Les différents tableaux qui composent l'œuvre sont créés selon une correspondance entre la couleur et la tonalité de la tragédie, d'après une méthode voisine de celle de V. Kandinsky :

Les trois tableaux qui composent *Le Ballet triadique* sont à eux seuls un résumé de l'histoire du théâtre, lisible dans les termes de Schlemmer : le *gai* et le *burlesque* (sur fond jaune), puis le *solennel* et le *sérieux* (sur fond rose), et enfin la *métaphysique* (sur fond noir).⁶

O. Schlemmer antdatera sa pièce en faisant remonter sa genèse à 1912, alors qu'elle ne sera créée qu'en 1916 et 1922. On peut noter qu'il récuse toute affiliation avec la danse libre, qui mène selon lui à la nudité,

revendiqu[ant], à l'inverse, le retour au masque et au costume rigides du ballet baroque, aux modèles artificiels de la marionnette et de l'automate des récits de Henrich von Kleist ou d'E. T. A. Hoffmann.⁷

1- *Ibid*, p.102.

2- Oskar Schlemmer, « Mathématique de la danse », cité in *Ibid*, p.179.

3- *Ibid*, p.176.

4- *Ibid*, p.102.

5- *Ibid*, p.176.

6- *Ibid*, p.176.

7- *Ibid*, p.176.



Le Ballet triadique d'O. Schlemmer.

Après la Guerre, « étudi[a]nt l'intégration kinesthésique de la figure à son environnement »¹, il expérimentera une *Danse des cerceaux* (1927-1928), une *Danse des bâtons* (1928), une *Danse du métal* (1929), une *Danse du verre*, la même année, en se servant de matériaux qui représentent l'ère industrielle et la modernité, et « interrogent les possibles alignements du corps sur le[ur]s qualités physiques »². Avec le *Ballet triadique*,

la danse, comme autrefois sur la scène Renaissance ou baroque, assume un propos symbolique, qui dépasse la narration pour constituer une image de la société par la simple organisation des corps dans l'espace.³

V. Kandinsky, membre du Bauhaus à partir de 1922, collabore avec la danseuse Gret Palucca (1902-1993) dès 1925, cherchant à traduire en figures abstraites, qui se résument à quelques lignes angulaires et arrondies, tracées en noir sur du papier blanc, la force expressive de l'élan dansé. C'est ainsi qu'en 1926 paraît l'ouvrage *Point et ligne sur plan* [1926], qui contient une photographie de la danseuse par Charlotte Rudolph (1896-1983), « dans un saut spectaculaire, accompagnée d'un schéma de transposition de la figure en lignes et en points »⁴. La confrontation entre la silhouette dans les photographies et les « résumés graphiques linéaires »⁵ fait voir la stylisation opérée.

V. Kandinsky, *Courbes de danse : Sur les danses de Gret Palucca*, 1926, Berlin, Archives du Bauhaus.

Une autre œuvre chorégraphique réalisée dans le style constructiviste, qui s'inspire du célèbre *Ballet triadique*, marque le Bauhaus. Il s'agit du *Ballet mécanique* de Kurt Schmidt (1891-1945), donné le 17 août 1923 au théâtre municipal d'Iéna. La silhouette humaine est complètement effacée derrière « un théâtre d[e] formes »⁶ géométriques monochromes, montées sur des panneaux de bois coulissants. Dans l'esprit de l'époque, l'œuvre ambitionne de réaliser la synthèse entre les arts plastiques, la danse et le théâtre.

1- *Ibid*, p.176.

2- *Ibid*, p.176.

3- *Ibid*, p.176.

4- *Ibid*, p.186.

5- *Ibid*, p.176.

6- *Ibid*, p.180.

Elle « cherche à faire vivre de façon mécanisée une peinture abstraite en deux dimensions »¹. Les danseurs invisibles, tout de noir vêtus, font se mouvoir transversalement les figures mécaniques sur scène.

Des techniciens répondent aux machines, des carrés et des rectangles changent sans arrêt de disposition. Les gestes fonctionnels de l'usine se trouvent ainsi transformés en une chorégraphie esthétique.²

À la même période que le *Ballet mécanique*, V. Kandinsky élabore au Bauhaus une réflexion sur la « synthèse dramatique abstraite »³, autour du passage d'un langage artistique à un autre. Comme nombre de ses contemporains, il cherche à atteindre par l'art « un dépassement explicite de la figure humaine », et dans le domaine chorégraphique, « [c]e sont les formes du cirque, du cabaret et du music-hall qui retiennent alors son attention. »⁴, issues de la tradition populaire. Il adhère par là à l'idée de la réalisation d'un mouvement détaché de l'émotion concrète, qui ne peut être décrit en dehors de son effectuation⁵. Avec le danseur Alexandre Sakharov (1886-1963) et Thomas von Hartmann (1885-1956), V. Kandinsky avait entrepris en 1909 « des expériences de transposition, de la peinture à la musique et à la danse »⁶. Il concevra encore les décors des *Tableaux d'une exposition* (1928) de Modeste Moussorgski (1831-1881). À travers *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, écrit en 1910, V. Kandinsky affirme que « le mouvement recèle des potentialités inouïes »⁷, quand bien même il n'a jamais été élu comme élément d'investigation humaine à part entière. C'est sa « signification abstraite »⁸ qui le fascine. Avant M. Cunningham, il pressent le détachement de la danse « de l'assujettissement du mouvement à un récit, à une séquence narrative ou symbolique »⁹.

À ses yeux, la chorégraphie est amenée à prendre une place structurelle au sein d'un Gesamtkunstwerk [œuvre d'art totale] d'avant-garde, entièrement reformulé à partir du langage de l'abstraction. [...] La danse est pour Kandinsky le laboratoire d'une pensée compositionnelle plus vaste, qui prend appui sur l'intégration du temps dans la peinture et où la figure humaine véhicule tour à tour une couleur, un son, un geste¹⁰.

1933 sonne le glas du Bauhaus. Le mouvement continuera ses expansions aux États-Unis à partir de 1937 avec l'ouverture d'un New Bauhaus Institute à Chicago, puis au Black Mountain College auquel prendra part l'un des membres du groupe allemand, Josef Albers (1888-1976). Concernant l'héritage de cette période, la montée du nazisme « a mortellement laminé le mouvement chorégraphique allemand des années vingt »¹¹. La mémoire de la danse moderne allemande frappée du sceau du soupçon sera

1- *Ibid*, p.180.

2- *Ibid*, p.181.

3- *Ibid*, p.181.

4- *Ibid*, p.186.

5- *Ibid*, p.186.

6- *Ibid*, p.186.

7- *Ibid*, p.186.

8- *Ibid*, p.187.

9- *Ibid*, p.186.

10- *Ibid*, p.186.

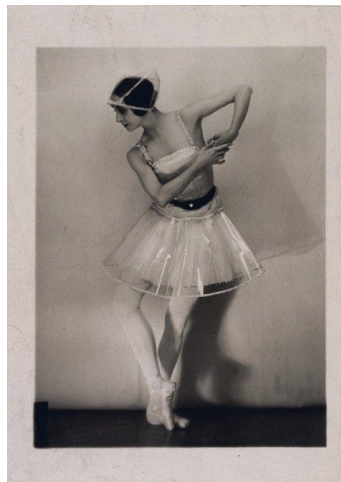
11- *Ibid*, p.103.

obliérée jusqu'aux années 1980, en particulier en France. Ce courant était pourtant

une source essentielle de la danse moderne, moins visible que la branche américaine, qui ne souffrit pas de la même interruption, et acquit surtout une réputation internationale dans la période même où la culture allemande subissait un rejet massif dans le monde.¹

9- George Balanchine, la refonte des codes à l'intérieur de la danse classique

À la fin des années 1920, le dynamisme de la danse moderne est à chercher du côté des États-Unis, où émigrent bon nombre d'artistes liés aux mouvements d'avant-garde européens et aux Ballets Russes. Dans les trente premières années du XX^e siècle, le moderne s'était progressivement déplacé d'Est en Ouest, depuis la Russie, en passant par l'Allemagne et la France, sous l'influence des révolutions, des guerres et des crises économiques. L'essor qu'avait connu la danse moderne en France dans les années 1910-1920 s'essouffle, à une époque où « le néo-classicisme s'empêtre dans une tradition séculaire »². C'est le début d'une période où la majeure partie des innovations en danse, de G. Balanchine à la génération post-moderne, en passant par M. Graham et M. Cunningham, viendra principalement des États-Unis, ce environ jusqu'aux années 1980. Nous laisserons donc momentanément de côté la page française, dominée à ses débuts par le néo-classicisme de S. Lifar (1905-1986), maître de ballet à l'Opéra de Paris de 1930 à 1944, puis de 1947 à 1950, pour prêter attention au volet américain.



Alicia Markova dans *La Chatte* (1927), d'H. Sauguet, chorégraphie de G. Balanchine, Ballets Russes, saison 1928-1929.

G. Balanchine (1904-1983), qui avait collaboré avec S. de Diaghilev à Paris, arrive aux États-Unis en 1934 sous la férule de l'écrivain, impresario et philanthrope amateur d'art, Lincoln Kirstein (1907-1996), pour dépoussiérer les Ballets russes et forger une tradition américaine. G. Balanchine contribuera le premier à doter le ballet d'une « identité américaine »³. Ainsi les titres de certaines de ses pièces portent explicitement la trace de l'Amérique : *Western Symphony* (1952), *Stars and Stripes* (1958), *Union Jack* (1976), par exemple. Il collaborera aussi avec G. Gershwin (1898-1937) et avec des musiciens de music-hall,

1- *Ibid*, p.103.

2- I. Ginot et M. Michel, *La Danse au XX^e siècle*, *op.cit.*, p.57.

3- *Ibid*, p.57.

liant haute culture et culture populaire, notamment à Broadway, avec des « emprunts à la danse moderne américaine et au jazz »¹, rencontrant le succès seulement une dizaine d'années après ses débuts.

Dès sa première pièce créée aux États-Unis, *Sérénade* (1934), G. Balanchine affirme un credo qui ne cessera d'être le sien, « délivrer le ballet de la tutelle de l'argument, en faveur d'une abstraction débarrassée de toute nécessité narrative »². Bien qu'il continue à préconiser l'emploi du tutu long de ballet, le langage classique est singulièrement simplifié. D'un autre côté, l'un de ses principes majeurs consistera à « pousser sans cesse plus loin les distorsions du vocabulaire classique »³. Ainsi, selon Biliana Vassileva Fouilhoux, il favorise « la construction formelle des ballets où les tracés géométriques des lignes et des diagonales de danseurs se pénètrent et se combinent »⁴, « accélér[ant] les pas classiques d'une manière vertigineuse ou [...] ouvr[ant] à l'extrême toutes les articulations et lignes du corps »⁵.

En 1948, est créé le New York City Ballet co-fondé par G. Balanchine et L. Kirstein. Attentif au pouls de l'époque, G. Balanchine intensifie le rythme américain dans ses chorégraphies :

"il avait reconnu le fait caractéristique du rythme new yorkais, symbolisé par l'athlétisme, la vitesse, l'énergie extravertie, le dynamisme casse-cou, syncopé et asymétrique... il a demandé à ses danseurs d'aller plus vite avec plus de pas dans des séquences plus serrées."⁶

Parmi toutes ses pièces, le ballet en trois parties pour huit danseuses et quatre danseurs *Agon* (1957), avec Arthur Mitchell et Diana Adams, qui est cité régulièrement par D. Fourcade dans ses poèmes, « est un véritable prototype balanchinien par son style épuré tendant vers l'abstraction »⁷. Malgré la référence de son titre à la Grèce antique, le ballet se caractérise par un infléchissement néo-classique. Ainsi le chorégraphe demande-t-il à ses danseurs de réaliser dans la pièce des figures d'ordinaire réservées aux répétitions, comme le grand écart. Quant à la musique, I. Stravinski se serait inspiré d'un recueil de danses de cour du XVII^e siècle, qu'il métamorphose en une composition sérielle. Dansé en tenue de studio, ce ballet sans argument qu'est *Agon* se démarque par

ses angles de cou-de-pied cassés et ses tours sur genou plié, sa façon de faire saillir la hanche ou de lancer le bassin en avant. Vitesses, brisures, déséquilibres sont d'une facture moderne qui bannit la mimique chère au XIX^e siècle et toute gestuelle expressionniste, au profit d'une danse épurée dont les lignes sont cependant savantes comme les danses baroques⁸

1- Biliana Vassileva Fouilhoux, « Le modèle du corps en danse classique comme prescription mathématique : survalorisation et déplacements », *M@gm@*, Le corps comme étalon de mesure, vol.7, n.3 septembre-décembre 2009, <http://www.analisiqualitativa.com/magma/0703/articolo_08.htm#11>, en ligne, consulté le 7 mai 2019.

2- I. Ginot et M. Michel, *La Danse au XX^e siècle, op.cit.*, p.57.

3- *Ibid*, p.57.

4-Biliana Vassileva Fouilhoux, « Le modèle du corps en danse classique comme prescription mathématique : survalorisation et déplacements », *op.cit.*

5- *Ibid*.

6- L. Kirstein cité in *Ibid*, p.58.

7- *Ibid*, p.58.

8- *Ibid*, p.58.

M. Cunningham (1919-2009) a souvent été comparé à G. Balanchine, son cadet. Tous deux renouvellent profondément les codes esthétiques de la danse classique mais le second seulement effectue sa révolution au sein du ballet. G. Balanchine et M. Cunningham incarnent au sein de la danse américaine du XX^e siècle les deux figures majeures de courants au cheminement parallèle, le néo-classicisme et le modernisme. On ne peut les opposer au niveau de la forme, à la fois classique et géométrique, du mouvement ; en revanche, ils sont en tous points dissemblables concernant la place dévolue à la musique dans sa relation à la danse¹. Certes, tandis que M. Cunningham forge une collaboration durable avec J. Cage (1912-1992), G. Balanchine établit un duo de travail pérenne avec I. Stravinski. Néanmoins, la singularité du chorégraphe du New York City Ballet est que « la structure de la danse doit être strictement soumise à celle de la musique »², dont elle fournit une interprétation en mouvements, de manière à parvenir à

une géométrie subtile d'une beauté toute platonicienne dynamisée par une virtuosité inventive, épousant la partition, et se fondant en elle comme dans le café au lait³.

L'œuvre qui initia la collaboration des deux artistes des Ballets Russes fut *Apollon Musagète* créée en 1928 à Paris. I. Stravinski, auquel avait déplu la chorégraphie primitiviste de V. Nijinski pour *Le Sacre du printemps*, loua immédiatement chez G. Balanchine le goût des formes classiques épurées, son « "élégance plastique" »⁴. Avec la musique d'I. Stravinski, G. Balanchine a la possibilité de poursuivre son « effort pour épurer le langage classique »⁵. *Agon* constitue la pièce maîtresse de leur collaboration. Alors que la musique et la danse sont créées indépendamment l'une de l'autre et ne se rencontrent que le jour de la représentation chez J. Cage et M. Cunningham, la durée totale d'*Agon* (20mn) et de ses différentes séquences est réglée à l'avance par les deux artistes, en concertation. Comme chez M. Cunningham, néanmoins, selon les propres mots de G. Balanchine, « "la danse n'a pas d'argument sinon la danse elle-même" »⁶ et elle refuse l'illustration. La pièce

est moins un combat ou une compétition (signification d' "Agon") – ou alors une possibilité pour les danseurs de rivaliser d'intelligence, de force et d'agilité – qu'une construction dans l'espace rendue sensible par des corps en mouvement.⁷

Il s'agit finalement pour « Mr. B », comme l'appelle D. Fourcade, de « trouver un équivalent visuel à ce que l'on entend »⁸. Musique et danse marchent de concert, proches, sans pour autant s'épouser, « par des jeux de symétrie, d'alternance et de contrastes de thèmes de pas classiques ajustés à la partition »⁹, là

1- « leurs divergences tournent à l'opposition absolue quant aux relations entre la danse et la musique » *Ibid*, p.58-59.

2- *Ibid*, p.59.

3- Solomon Volokov, *Conversations avec George Balanchine : variations sur Tchaïkovski*, Paris, l'Arche, 1988, p.115.

4- *Ibid*, p.59.

5- *Ibid*, p.59.

6- *Ibid*, p.61.

7- *Ibid*, p.61.

8- *Ibid*, p.61.

9- Biliانا Vassileva Fouilhoux, « Le modèle du corps en danse classique comme prescription mathématique : survalorisation et

où elles seront définitivement disjointes chez M. Cunningham et J. Cage. G. Balanchine emploie le terme de « marqueterie »¹ pour caractériser le travail subtil qui consiste à aligner les structures de la danse sur celles de la musique pour en révéler, autrement que par l'imitation, la substance. Par la suite, G. Balanchine exploitera d'autres musiques, celle de Bach, Mozart, Tchaïkovski ou encore Ravel. Quant à celle d'I. Stravinski, elle lui donne un axe pour catalyser son empreinte chorégraphique. En 1972, à l'occasion d'un Festival Stravinski, il donnera huit ballets inédits, inspirés par la musique du maître.



Diana Adams et Arthur Mitchell dans *Agon* (1957) de G. Balanchine.

Comme M. Cunningham et A.-T. De Keersmaecker, G. Balanchine « se défend »² de l'abstraction, récusant l'antagonisme entre formes pures et expressivité du mouvement. Il partage aussi avec M. Cunningham l'idée que l'interprète n'a pas à ressentir les émotions pour les partager³, si bien qu'on a pu leur reprocher de verser dans une excessive virtuosité technique. G. Balanchine élaborera aussi des créations qui se rapprochent de la comédie musicale, reconnaissant en elle « un espace de travail typiquement américain »⁴. Dans la mesure où le but de ce panorama général, qui ne vise pas à l'exhaustivité sur l'art chorégraphique au XX^e siècle, est de clarifier à l'avance par un ancrage historique les références à la danse moderne effectuées dans les poèmes par les auteurs du corpus, et comme D. Fourcade commente les pièces de G. Balanchine qui, comme *Agon*, sont davantage fondées sur l'abstraction, nous ne nous attarderons pas sur ce chapitre de la carrière du créateur américain⁵.

Au tournant des années 1950-1960, le poète et critique de danse Edwin Denby (1903-1983), ami de L. Kirstein et proche de l'École de New-York, observa de près le New York City Ballet, sur lequel il ne tarissait d'éloges. Selon Mary Maxwell, bien qu'il se soit évertué à commenter divers styles de danse, ses analyses sur le chorégraphe américain ont la particularité de renvoyer en miroir à son propre projet

déplacements », *op.cit.*

1- « C'est un travail de marqueterie (comme l'ébéniste assemble les diverses formes et essences de bois) pour révéler à l'œil ce que Stravinsky nous offre à l'oreille. » I. Ginot et M. Michel, *La Danse au XX^e siècle, op.cit.*, p.61.

2- *Ibid*, p.61.

3- « "Les danseurs sont comme des anges, ils peuvent communiquer des émotions ; ils ne les ressentent pas." » *Ibid*, p.62.

4- *Ibid*, p.65.

5- Pour plus de détails sur la question, voir *Ibid*, p.63-65.

poétique¹. L'artiste réalise en danse ce qu'il vise à faire par ses vers. Dans « La Poétique de Balanchine »², il montre que le maître de ballet tisse une relation inédite, non réaliste, à un « espace complet en soi », selon une approche poétique³, à une époque où le traitement de l'espace dans les arts, sur le modèle de la peinture, est révolutionné⁴.

Jeune homme, P. Lartigue découvre lui aussi G. Balanchine et le New York City Ballet au Grand Théâtre de Bordeaux, à l'époque de la post-modern dance⁵. Il assiste au théâtre à des « danses toutes fraîches [...] en train d'éclorre »⁶. C'est pour lui un véritable choc esthétique : « La rigueur élégante des longues filles en collant noir et la foudroyante rapidité des garçons composaient le spectacle le plus pur et le plus transparent. »⁷. Comme son confrère D. Fourcade, il cite *Agôn* comme l'une des sources les plus abouties de la poétique balanchinienne.

Pour G. Balanchine, il est nécessaire, non seulement de « regarder » la danse, mais de la « voir », c'est-à-dire, de la percevoir et de la comprendre, ce qui requiert un effort particulier et une éducation du regard (« Il faut s'entraîner à voir. »⁸) de la part du spectateur afin de dépasser les clichés de langage. En la matière, il s'oppose à une vision, erronée de la part d'une certaine frange du public, qui dissocie technicité du geste et émotion.

"Certains n'aiment pas les danseurs 'froids'. Ils utilisent ce mot en lui donnant un sens péjoratif comme s'il s'agissait d'un défaut. Le plus drôle est que la froideur, chez un danseur, est bien souvent une qualité qui donne des résultats remarquables. On découvre rapidement que les gens qui prétendent préférer les danseurs 'fiévreux' ou 'passionnés', se font des idées fausses et qu'ils feraient mieux de regarder ce qui se passe sur scène. Ils y verraient que la danse n'est ni chaude ni froide, mais alternativement les deux, tantôt fraîche et claire comme du cristal, tantôt éclatante et brûlante comme le diamant."⁹

Il est symptomatique que l'auteur de ces lignes utilise à propos du danseur une comparaison réifiante. Une telle analogie est quelque peu surprenante : l'interprète si mobile en sa danse serait-il comparable à un minéral inerte ? C'est que la métaphore de la pierre porte un imaginaire igné qui révèle la

1- «As a poet, some days one feels like writing severely classic things, and some days one feels like writing shapeless romantic things. Just as [Balanchine] does – in his case, as a choreographer.» « En tant que poète, on a parfois l'impression d'écrire des choses très classiques et, parfois, d'écrire des choses romantiques sans forme. Tout comme [Balanchine] le fait - dans son cas, en tant que chorégraphe. » (Je traduis.) E. Denby dans une interview à Anne Waldman, cité in Mary Maxwell, « Edwin Denby's New York School », *Yale Review*, 95, n°4, octobre, 2007, p.65-96, p.82.

2- Voir Edwin Denby, *Looking at the Dance*, New York, Horizon Press, 1949.

3- «Balanchine makes you feel the connection between the dance steps and the stage space. Instead of 'space,' we should say 'air,' because 'space' seems to be such a dead word.» Martha Graham «uses the stage space the way the realistic theater does [...] not the way the poetic theater uses the stage, as a space complete in itself.» « Balanchine vous fait sentir le lien entre les pas de la danse et l'espace de la scène. Au lieu d' "espace", nous devrions dire "air", car "espace" semble être un mot si mort. » À l'opposé, M. Graham « utilise l'espace scénique de la même manière que le théâtre réaliste [...] non pas comme le théâtre poétique utilise la scène, comme un espace complet en soi. » E. Denby cité in *Ibid*, p.86. (Je traduis.)

4- «The phenomenon of "negative space" as first observed in painting also occurs on the stage or in the silent interstices between and to either side of stanzas, that is, the page itself. This space between (painted, danced, or written) figures "becomes a firm body of air, a lucid statement of relationship."» « Le phénomène d' "espace négatif", tel qu'il a été observé pour la première fois en peinture, se produit également sur scène ou dans les interstices silencieux entre les strophes, c'est-à-dire la page elle-même. Cet espace entre les figures (peintes, dansées ou écrites) "devient un solide corps d'air, une lucide déclaration de relation" ». *Ibid*, p.86. (Je traduis.)

5- P. Lartigue, *L'Art de la pointe*, Paris, Gallimard, 1992, p.16.

6- *Ibid*, p.14.

7- *Ibid*, p.14.

8- I. Ginot et M. Michel, *La Danse au XX^e siècle*, *op.cit.*, p.60.

9- G. Balanchine, *Histoire de mes ballets*, Paris, Fayard, 1968, traduction de Patrick Thévenon, cité in I. Ginot et M. Michel, *La Danse au XX^e siècle*, *op.cit.*, p.60.

transformation d'un feu intérieur canalisé en une forme polie. En outre, comme pierre précieuse, le danseur est un élément d'un agencement qui l'excède, la chorégraphie vue comme une parure de bijoux. L'interprète réfracte en transparence une lumière qui ne vient pas de lui, autant dire qu'il n'est pas porteur de l'émotion – ou du manque d'émotion – qu'on lui prête. Comme chez S. Mallarmé, la danseuse « n'est pas une femme qui danse »¹, mais le véhicule d'un principe supérieur. Non pas l'Idée pure des symbolistes, mais la forme visible de la pensée du chorégraphe, exprimée en enchaînements d'une géométrie virtuose. Chez G. Balanchine, la danse est ainsi saisie comme une opération alchimique qui modifie l'état des corps. Passés au blanc, comme l'alliance du mercure et du plomb, ils se changent sur scène en grand œuvre. Le chorégraphe réalise en quelque sorte dans son médium la transformation de la danseuse qu'accomplit S. Mallarmé par la métaphore (« Comme ce qui est cristallin céleste, le nom d'étoile lui convient. »²). Livrée à l'opération alchimique de l'allégorie, elle s'aliène dans le discours poétique, à travers une « transparence » pure, glaçante et minérale, du langage.

Que les lois du mouvement gagnent en transparence ! Il s'agit de changer en diamant le corps de celle qui danse et cela s'accomplit sous les coups de glace de la nuit. La ballerine est un cabochon de quartz, une pièce de verre à base de plomb, mais le plomb qui lui donne son éclat ne se voit pas, ne se sent plus.³

L'interprète se dégage d'un corps ordinaire pour atteindre les sphères de la maîtrise physique et de l'élégance, repoussant au plus loin les marges de la technicité : « [l]e problème du danseur est d'utiliser au maximum les possibilités de son corps tout en restant dans les limites de ce qui est beau. »⁴). La psychologie de la danseuse n'intéresse pas Balanchine puisqu'elle est vue pour autre chose qu'elle-même, outil au service des exigences techniques d'un rôle. Mais inversement, elle a la faculté de révéler le rôle puisque, par son interprétation, elle « réfracte et amplifie l'émotion que la chorégraphie et la musique impliquent »⁵. Ambitionnant un lapidaire chorégraphique, G. Balanchine crée la pièce *Jewels* (1967), hommage aux traditions de la danse classique française, américaine et russe, composée en trois parties – « Emeralds », « Rubies » et « Diamonds » – pour le New York City Ballet, où les danseuses incarnent les feux étincelants des pierres précieuses.

G. Balanchine est enfin indissociable de ses danseuses à la féminité affirmée, de ces athlètes qui renouvellent le style éthéré de la ballerine classique par leurs « [j]ambes interminables et buste plat, petite tête sur long cou »⁶. Ainsi serait-il « à l'origine de la survalorisation de la prescription mathématique dans la construction d'un modèle de corps de danseur classique américain »⁷. Dans son École de la Julliard School à New York, le chorégraphe les forme pour élire quelques privilégiées

1- Stéphane Mallarmé, « Ballets », *Divagations* [1897], Paris, Gallimard, 2003, p.201.

2- P. Lartigue, *L'Art de la pointe, op.cit.*, p.28.

3- *Ibid*, p.27.

4- I. Ginot et M. Michel, *La Danse au XX^e siècle, op.cit.*, p.60.

5- *Ibid*, p.60.

6- *Ibid*, p.57.

7- Biliiana Vassileva Fouilhoux, « Le modèle du corps en danse classique comme prescription mathématique : survalorisation et déplacements », *op.cit.*

comme solistes, au sortir de l'adolescence. I. Ginot et M. Michel observent qu'elles y sont « amoureusement cultivées »¹ ; le maître entretiendra en effet des liaisons avec plusieurs d'entre elles. S. Farrell (née en 1945) est l'une des créatures de ce Pygmalion de la danse. Avec *Tzigane* composé sur la musique de M. Ravel (1875-1937), elle « sugg[ère] la chaleur et l'intensité de mouvement des danses folkloriques sous l'abstraction balanchinienne »².

G. Balanchine, issu de la lignée des Ballets Russes, est parfois considéré comme un chorégraphe « néo-classique » pour avoir réalisé une révolution des codes du ballet de l'intérieur et élargi ses possibilités techniques, un courant représenté par M. Fokine, Serge Lifar et Maurice Béjart³, puis John Neumeier et William Forsythe. Impulsant l'abstraction géométrique et la dé-narrativisation du langage chorégraphique, il illustre les mécanismes de transfert culturel au XX^e siècle⁴ et les transformations rapides de la danse moderne aux États-Unis.

10- Martha Graham ou la dramaturgie d'un féminin mythique

Martha Graham (1894-1991) constitue avec G. Balanchine l'une des figures emblématiques de la danse moderne américaine⁵. Chorégraphe d'une « longévité considérable »⁶, elle est formée comme Doris Humphrey⁷ (1895-1958) au Denishawn⁸ entre 1916 et 1923, avant de rallier New York et de « flirte[r] un moment avec le music-hall et la comédie musicale »⁹. En 1926, elle donne son « premier récital personnel »¹⁰. Comme M. Cunningham, elle goûte la peinture moderne, en particulier l'œuvre de V. Kandinsky (1866-1944) et d'A. Calder (1898-1976), ce dernier avec qui elle collaborera pour la scénographie de *Panorama* (1935) et *Horizons* (1936). Il s'agit d'explorer une nouvelle relation spatiale entre les mobiles et les stables d'A. Calder, et les danseurs, qui les manipulent ou évoluent parmi eux¹¹.

Les pièces de M. Graham s'étendent sur environ soixante ans et recouvrent « des cycles (primitif, grec...) comme chez P. Picasso des périodes »¹². Elle travaille avec de nombreux plasticiens comme

1- I. Ginot et M. Michel, *La Danse au XX^e siècle*, *op.cit.*, p.60.

2- *Ibid*, p.60.

3- Encore une fois, dans la mesure où il ne nous est pas permis, vu l'hétérogénéité de notre corpus, de traiter de toute la danse au XX^e siècle, ce qui serait redondant avec l'ouvrage d'Isabelle Ginot et Marcelle Michel, et de même que nous écartons volontairement S. Lifar de notre panorama, nous ne traiterons pas de M. Béjart, qui ne présente aucun lien avéré avec les auteurs étudiés, dans cette thèse. Pour plus d'informations, on pourra lire l'ouvrage de Marie-Françoise Christout, *Maurice Béjart*, Paris, Chiron, 1988.

4- Pour L. Kirstein : « Balanchine a créé, à partir du style académique russe un nouveau style américain, de même que Marius Petipa avait, au XIX^e siècle, forgé le style académique russe à partir de la danse française... » Lincoln Kirstein, cité par Bernard Taper, *Balanchine*, Lattès, 1980, p.15.

5- Encore faut-il noter que M. Graham est hostile au terme de « danse moderne » qui, selon elle, « se démode très vite ». Elle lui préfère celui de « danse contemporaine », ajoutant : « Le public a pu considérer comme moderne, mais pas moi. » Martha Graham, *Mémoire de la danse*, traduit de l'américain par Christine le Boeuf, Arles, Actes Sud, 2003, p.258.

6- I. Ginot, M. Michel, *La Danse au XX^e siècle*, Paris, Bordas, 1995, p.113.

7- Nous n'évoquerons pas cette figure cardinale de la danse moderne américaine dans la mesure où elle n'entre pas en relation avec la biographie ou la poésie des auteurs de notre corpus.

8- Il s'agit d'une école de danse moderne (1915- 1931) fondée par le couple Ruth Saint Denis (1879-1968) et Ted Shawn.

9- I. Ginot, M. Michel, *La Danse au XX^e siècle*, *op.cit.*, p.113.

10- *Ibid*, p.113.

11- Voir Martha Graham, *Mémoire de la danse*, p.182.

12- I. Ginot, M. Michel, *La Danse au XX^e siècle*, *op.cit.*, p.114.

Isamu Noguchi (1904-1988) « qui signe à partir de 1936 la plupart des costumes et des décors »¹. M. Graham collabore aussi avec des artistes qui deviendront ses compagnons, comme le pianiste Louis Horst (1884-1964) jusqu'aux années 1950, puis Erick Hawkins (1909-1994), « danseur principal, puis chorégraphe de la compagnie »². Anti-conformiste, elle met au point une danse inventive, qui rompt avec les standards de l'époque :

J'outrepassais le domaine de la femme. Je ne dansais pas comme on dansait. Je me servais de ce que j'appelais *contraction et release*. Je dansais sur le sol. Je dansais pieds repliés. Je montrais l'effort. J'étais pieds nus. De bien des façons, je montrais sur scène ce que la plupart des gens souhaitaient fuir lorsqu'ils venaient au théâtre.³

L'une des caractéristiques principales de M. Graham est qu'elle « reprend le principe de Delsarte en faisant dépendre la force du geste de la force de l'émotion »⁴.

Dans *Heretic* (1929), vêtue de blanc, elle est « l'hérétique qui s'efforce désespérément de s'arracher à l'obscurité », tandis que le reste du groupe en noir « form[e] un mur considéré comme inviolable que l'hérétique ne peut briser »⁵. L'invention de la technique Graham remonte à la pièce *Lamentation* (1930) où le corps, enfermé dans un tube de tissu, est rendu expressif par le fait qu'il est traversé en son centre par des diagonales. Il s'agit de

suggérer la tragédie qui hante le corps, cette capacité que nous avons de nous dilater à l'intérieur de notre propre enveloppe, de percevoir et de mettre à l'épreuve les contours et les limites de l'universelle douleur.⁶

Par la suite, M. Graham amorce sa période « primitive », celle de pièces comme *Primitive Mysteries* (1931). Lui succède la période américaine, celle de *Frontier* (1935), *American Document* (1938) ou *Appalachian Spring* (1944). Dans les pièces américaines, on relève une opposition entre l'individu et le groupe qui rappelle la façon dont W. C. Williams promeut la liberté humaine face au cadre contraignant de l'éthique puritaine. I. Ginot et M. Michel relèvent à cet égard que dans *American Provincial* (1935), le

style [de M. Graham] se compose de jeux d'opposition entre l'individu et le groupe, le clair et l'obscur. Ici, la soliste fait face au groupe, puissant et menaçant, dans une danse qui dénonce l'exclusion par un groupe de l'individu dont les croyances sont différentes.⁷

Herodiade, créé en 1944 en association avec le compositeur Paul Hindemith et le sculpteur I. Noguchi, d'après le poème de S. Mallarmé

marque un moment charnière dans [le] développement chorégraphique [de M. Graham], comblant le fossé entre les danses américaines des années 1930 et du début des années 1940 et les œuvres mythologiques des vingt années suivantes⁸

1- *Ibid*, p.114.

2- *Ibid*, p.114.

3- Martha Graham, *Mémoire de la danse*, *op.cit.*, p.132.

4- Claudie Servian, *Les Pionniers d'une danse américaine*, Saint-Denis, Publibook, 2015, p.44.

5- *Ibid*, p.45.

6- Martha Graham, *Mémoire de la danse*, *op.cit.*, p.133.

7- I. Ginot, M. Michel, *La Danse au XX^e siècle*, *op.cit.*, p.115.

8- « marks a pivotal moment in her choreographic development, bridging the divide between the American dances of the 1930s and early

Il s'agit de sa première plongée dans le mythe biblique, sous la forme d'un duo entre Hérodiade et sa suivante, interprété par M. Graham et May O'Donnell. Alors que le compositeur mobilise l'approche linguistique d'une « ekphrasis musicale »¹, la chorégraphe privilégie une approche symbolique du texte mallarméen. Tandis que Paul Hindemith propose une partition basée sur le poème, qu'il s'attache à transposer mot à mot dans les lignes mélodiques de l'orchestre, cherchant à rendre les qualités sonores du vers libre, M. Graham, ne vise pas à réaliser en danse une traduction fidèle du texte, privilégiant l'évocation de l'héroïne mythique. Au contraire d'un traitement littéral, elle se sert de « mouvements métaphoriques au sens associatif »². Renforçant le motif du miroir, présent chez S. Mallarmé, elle considère *Hérodiade* comme un poème sur la peur de l'artiste – écrivain, musicien ou danseur – confronté dans son propre médium à l'expérience de la page blanche³. La danse n'est visiblement pas une interprétation de S. Mallarmé même si elle suit la musique du compositeur⁴. Sensible à la qualité intraduisible du texte original, bien qu'elle ait travaillé sur le poème lu à haute voix en français par E. Hawkins et Gertrude Rottenberg (1924-1963), l'épouse de P. Hindemith, M. Graham a éprouvé, selon le témoignage d'E. Hawkins, de grandes difficultés quant à l'exégèse du sens poétique⁵. Dans sa correspondance, elle confie même que sa chorégraphie est trop « abstraite » pour la « vision wagnérienne » du compositeur⁶. En fait, « [c]e sont les processus mentaux et la dynamique interne des expériences de ses protagonistes que ses danses représentent et expriment.⁷ Plus intéressée à la quête de soi qu'à celle, mallarméenne, de l'idéal⁸, elle redistribue et condense les enjeux du poème, pour élaborer sa propre mythologie personnelle. Le miroir, figuré par la tour d'os d'I. Noguchi, devient pour M. Graham le symbole de l'auto-réflexivité de la création⁹.

1940s and the mythological works of the next twenty years ». Henrietta Bannerman, « A Dance of Transition: Martha Graham's Herodiade (1944) », *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, vol. 24, N° 1 (Summer, 2006), p. 1-20, p.1. Je traduis.

1- « Musical ekphrasis ». *Ibid*, p.8-9. Je traduis.

2- « [M]etaphoric movements with their associative meanings ». *Ibid*, p.11. Je traduis.

3- *Ibid*, p.13.

4- « As each musical speech reaches a crescendo, Graham's choreography grows vehement. » « À mesure que chaque discours musical atteint un crescendo, la chorégraphie de Graham devient véhémence. » *Ibid*, p.12. Je traduis.

5- *Ibid*, p.10.

6- Voir *Ibid*, p.11.

7- « It is the mental processes and internal dynamics of her protagonists' experiences to which her dances give representation and expression. » Je traduis. *Ibid*, p.11.

8- *Ibid*, p.15.

9- *Ibid*, p.15.



M.Graham et M. O'Donnell dans *Herodiade* (1944) avec les décors d'I. Noguchi

Des pièces nourries de mythologie grecque succéderont avec *Cave of the Heart* (1946), *Night Journey* (1947), *Clytemnestre* (1958). « Comme beaucoup des artistes de son temps, [M. Graham] est profondément influencée par les théories de Carl Gustav Jung » et sa notion d' « inconscient collectif », ce qui lui permet d'explorer les pulsions de l'individu, « y compris dans ses aspects les plus sombres » pour les teinter volontiers de « mysticisme »¹. Les archétypes du féminin sont au centre de l'univers mythologique de M. Graham, qui dresse des silhouettes de « femmes castratrices secouées par la libido »². La chorégraphe écrit à ce sujet :

Tout ce que je fais existe en chaque femme. Chaque femme est Médée, chaque femme est Jocaste. [...] Quand elle tue, Clytemnestre est n'importe quelle femme. Dans la plupart des ballets que j'ai créés, le triomphe de la femme est absolu, total.³

Ce « cycle fait l'inventaire des archétypes d'une société reposant sur le matriarcat. »⁴

M. Graham a plusieurs fois réalisés des pièces tirant leur source de la poésie. Elle déclare emprunter le titre de *American Document*, dont la première eut lieu le 6 août 1938, à un poème de William Carlos Williams⁵. La chorégraphe fut séduite par l'engagement avec lequel W. C. Williams traitait de l'expérience américaine. Après la publication de *In the American Grain* en 1925, et alors que tous deux ne s'étaient jamais rencontrés, peu après avoir quitté la compagnie Denishawn, elle lui écrivit pour lui confier qu'elle « n'aurait pas pu poursuivre ses projets chorégraphiques sans cela »⁶. Dans un passage de « May-Pole and Merry-Mont »⁷, W. C. William critique les puritains pour leur rejet de la danse et de la

1- I. Ginot, M. Michel, *La Danse au XX^e siècle*, op.cit., p.115.

2- *Ibid*, p.115.

3- M. Graham, *Mémoire de la danse*, op.cit., p.37.

4- I. Ginot, M. Michel, *La Danse au XX^e siècle*, p.115.

5- « Le docteur Williams était généraliste à Rutherford, dans le New Jersey, et il m'avait autorisé à utiliser son nom, ses écrits, tout ce que je voulais. Nous étions tous en pleine expérimentation, et nous accordions les uns aux autres certaines libertés. Il m'a beaucoup donné. » M. Graham, *Mémoire de la danse*, op.cit., p.182.

6- « she could not have gone on with her choreographic projects without it » Je traduis. William Carlos Williams, *The Autobiography of William Carlos Williams*, New York, Random House, 1948, p.236-237.

7- William Carlos Williams, *In the American Grain*, New York, New Directions, 1925, p.75-80.

fête. Il signale aussi leur peur de la nudité et de la sexualité, essentielle à l'art de M. Graham. Les deux artistes se rencontrèrent au Bennington College, fréquenté par M. Graham depuis 1934, mais pour W. C. Williams, M. Graham « était si fermée du fait des pures nécessités physiques de sa position que rien d'intéressant n'en sortit »¹.

En se confrontant à la poésie, M. Graham « se repli[e] vers le paysage de l'esprit dans un effort pour dépeindre quelque chose de spécifiquement humain dans la psyché »². *Letter to the World* (1940), avec une partition de Hunter Johnson et un décor d'Arch Lauterer, s'inspire de la vie et de l'œuvre d'E. Dickinson³. Deux danseurs interprètent simultanément le rôle d'E. Dickinson, l'une qui récite les vers, l'autre qui danse, ce dernier rôle revenant à M. Graham. De la sorte, « Dickinson en tant que danseuse est une extension invisible de Dickinson en tant qu'écrivain, explorant corporellement les rythmes que l'autre explorait en mots »⁴. Son ballet *Errand into the Maze* (1947), créé au Bennington College en avril 1940, avec une musique de Hunter Johnson, emprunte son titre et son impulsion créatrice à un poème de B. Belitt du même nom, tiré de *Wilderness Stair*⁵. Elle-même présente la pièce comme « une victoire sur la peur »⁶. Son ballet de 1973, *Mendicants of Evening*, dans lequel l'actrice Marian Seldes accompagne la récitation des vers des « gestes d'une danseuse »⁷, « vient du poème de Saint-John Perse, *Chronique* » [...] sur les expériences de la fin d'une vie »⁸.



M. Graham dans *Letter to the World*, 1940. Photographie de Barbara Morgan.

Face à son public qui a tendance à opposer figuration et abstraction, et ne comprend pas toujours comment ses danses peuvent être à la fois abstraites et mimétiques, M. Graham donne l'exemple du jus

1- « she was so closed about by the sheer physical necessities of her position that nothing interesting came of it. » William Carlos Williams, *The Autobiography of William Carlos Williams*, New York, Random House, 1948, p.237. Je traduis.

2- « Graham's study of poetry and dance led her to turn inward to the landscape of the mind in an effort to portray something uniquely human about the psyche. » p.58. Martha Jane Kaufman, *Light Foot in the Margins : the Dancing Body in the Modernist Poetic Imagination*, Je traduis.

3- Pour plus de détails, nous renvoyons à l'analyse qu'en propose Marcia B. Siegel dans *The Shapes of Change: Images of American Dance*, New York, Paperback, 1979.

4- « The dancing Dickinson is an invisible extension of the writing Dickinson, exploring rhythms on the body that the other explored in words. » Martha Jane Kaufman, *Light Foot in the Margins : the Dancing Body in the Modernist Poetic Imagination, op.cit.*, p.71. Je traduis.

5- Nous reviendrons sur la comparaison du poème et de cette pièce chorégraphique dans notre deuxième partie.

6- M. Graham, *Mémoire de la danse, op.cit.*, p.288.

7- *Ibid*, p.170.

8- *Ibid*, p.170.

d'orange, qui est « l'abstraction d'une orange »¹, c'est-à-dire « l'effet total ». Son abstraction repose donc sur un principe de condensation. En dépit de leurs profondes différences esthétiques, M. Graham écrit avoir aimé collaborer, sur la proposition de L. Kirstein, avec G. Balanchine à l'occasion d'*Episodes* en 1959, pour lequel elle créa la première partie de la chorégraphie, un solo inspiré de Mary Tudor². Selon le témoignage de la chorégraphe-danseuse, sa partie connut un succès retentissant, au grand dam de L. Kirstein, dont l'intention était de faire passer l'art de M. Graham pour démodé.

L'artiste s'arrête temporairement de danser dans les années 1960, avant de revenir sur scène en 1973 après une période de dépression. À la fin de sa vie, elle cessa à l'âge de 76 ans d'interpréter ses pièces mais continua son activité comme chorégraphe³. Elle s'étonna alors, selon ses dires, qu'on loue ses talents de conceptrice, elle qui voulait plutôt qu'on se souvienne d'elle comme danseuse⁴.

M. Graham est restée fameuse pour sa technique musculaire appelée *contraction / release technique*, qui mobilise un centre de gravité placé assez bas, au niveau du pelvis, nœud des pulsions désirantes mises en jeu par ses pièces. Cette technique se fonde sur le principe de la respiration⁵. À cette époque, son école de New York est d'ailleurs surnommée avec humour « the House of Pelvic Truth »⁶ (« la Maison de la Vérité Pelvienne »). M. Cunningham, formé auprès de M. Graham, récusera son expressionnisme psychanalytique, pour s'acheminer vers une recherche du mouvement pur, débarrassé d'intention figurative, symbolique ou expressive.

11- Merce Cunningham ou le blanchiment du mouvement

Afin de retracer la portée de la figure de M. Cunningham pour la danse du XX^e siècle, nous dresserons d'abord une brève synthèse de ses innovations chorégraphiques, avant de pénétrer la sphère du texte, en présentant quelques-unes de ses pièces, retracées littérairement par P. Lartigue. Chez ce dernier, la poésie en prose épouse la critique de danse et la langue acquiert les propriétés de l'art moderne de M. Cunningham. Notre but est, ce faisant, de décrire les créations du chorégraphe américain sous l'angle de la perception singulière d'un spectateur écrivain, afin d'introduire des éléments fondateurs pour le passage de la pièce dansée au texte poétique, qui fera l'objet de notre deuxième partie.

11-1 Le tournant d'une révolution spatiale

Formé chez M. Graham entre 1939 et 1945, Merce Cunningham (1919-2009) remodèle de façon

1- *Ibid*, p.253.

2- *Ibid*, p.256.

3- Voir *Ibid*, p.261.

4- *Ibid*, p.257-258.

5- « Ma technique repose sur la respiration. J'ai fondé tout ce que j'ai fait sur la pulsation de la vie qui est, à mes yeux, celle de la respiration. Chaque fois qu'on inspire ou qu'on expire, c'est un *release* ou une *contraction*. [...] Ce sont deux mouvements avec lesquels on naît et qu'on conserve jusqu'à la mort. Mais il faut apprendre à s'en servir consciemment de manière à enrichir la danse. » M. Graham, *Mémoire de la danse, op.cit.*, p.63.

6- Voir *Ibid*, p.230.

décisive l'histoire du moderne en danse, incarnant la tradition vers le post-moderne. Il

constitue un pivot [...] qui va avoir une véritable influence directe, bien au-delà de l'histoire de la danse, sur l'histoire des arts en général¹.

Par rapport à la tendance chorégraphique dominante à l'époque, qui, sous l'influence de M. Graham, tendait à « exprimer » par la danse « quelque chose en relation avec les images profondes de notre inconscient », M. Cunningham juge « inutile de les provoquer »² et leur oppose, tel un S. Mallarmé, la nécessité de l'espace : « [i]l s'agit simplement de donner la possibilité aux choses d'avoir lieu. »³. La différence avec ses prédécesseurs – M. Graham, D. Humphrey, J. Limon –, est que le langage de la danse moderne a déjà été élaboré⁴. Néanmoins, au début des années 1950, elle connaît un certain retard par rapport aux autres arts qui ont vécu une révolution esthétique passant par la remise en question du médium. Les considérations de la danse étaient jusque-là davantage absorbées par une refonte primitiviste du corps « comme champ nouveau », que par celle du « dispositif spectaculaire »⁵. Avec M. Cunningham, la danse conquiert son autonomisation sur le champ des arts : vis-à-vis de la dimension narrative du livret de ballet, du pas de deux qu'elle mène avec la musique, et de la perspective du théâtre à l'italienne. M. Cunningham « permit à la danse, en quelques années, de rejoindre le stade de modernité atteint par les autres arts, peinture, sculpture, musique en particulier.⁶ ». Pour ce faire, il transposa la révolution musicale et picturale au médium chorégraphique, collabora avec des artistes d'autres champs disciplinaires, notamment avec les peintres Robert Rauschenberg (1925-2008) et Jasper Johns (né en 1930), qui devinrent des membres permanents de sa compagnie et participèrent à son financement. Il fut d'ailleurs reconnu d'abord comme créateur prééminent hors du champ de la danse par les milieux artistiques.

La rencontre avec J. Cage (1912-1992) est cruciale pour la formation des principes de composition chorégraphiques de M. Cunningham. Cette « connivence artistique [...] ne connaîtra pas d'interruption jusqu'à la mort de Cage, en 1992 »⁷. Le chorégraphe applique en danse les recherches du compositeur sur la matière du son. De même que la musique est décomposée en ses constituants, les sons, et découplée de l'harmonie par son ami, la danse est décomposée en mouvements, et n'implique plus l'idéal de beauté de la danse classique.

J. Cage et M. Cunningham rejoindront le Black Mountain College, centre d'expérimentation et de collaboration artistique fondé en 1948 par Josef Albers (1888-1976), en Caroline du Sud. C'est là que M. Cunningham œuvre avec les peintres Willem (1904-1997) et Elaine (1918-1989) de Kooning, Robert

1- I. Ginot, M. Michel, « Merce Cunningham ou la bascule de l'histoire », *La Danse au XX^e siècle*, Paris, Bordas, 1995, p.127.

2- Merce Cunningham, « L'Art impermanent », cité in *Ibid*, p.135, article paru dans *7 arts*, 1955.

3- I. Ginot, M. Michel, « Merce Cunningham ou la bascule de l'histoire », *La Danse au XX^e siècle*, *op.cit.*

4- « Pour Cunningham, la question n'est plus là : la danse moderne existe lorsqu'il l'aborde comme étudiant, et, [...] [il] va surtout en ressentir la non-modernité. » *Ibid*, p.127.

5- *Ibid*, p.127.

6- *Ibid*, p.134.

7- *Ibid*, p.128.

Rauschenberg, le poète Charles Olson (1910-1970), et le musicien David Tudor (1926-1996) qui prendra part à la M. Cunningham Company¹. En 1952, M. Cunningham met au point avec J. Cage, D. Tudor, Rauschenberg, les poètes Mary Caroline Richard (1916-1999) et C. Olson une performance qui est considérée comme le « prototype du happening »², avant l'émergence officielle de cette forme artistique dans les années 1960.

M. Cunningham défait les conventions qui avaient prévalu jusque-là en danse classique comme en danse moderne. Premièrement, il détache la danse de la suprématie de la narrativité, en mettant en avant l'intérêt intrinsèque du mouvement :

intrigue, implications psychanalytiques ou symboliques, considérées comme superflues, sont abandonnées pour exposer au regard le seul mouvement, objet d'infinies expérimentations et innovations.³

La danse ne dépend plus de la volonté de représentation, elle constitue une forme autonomisée de la fable, et, partant, du réel. Le mouvement constitue en lui-même sa propre signification, il n'est pas soumis à un régime de signification qui se surimposerait à lui. Parallèlement, sous l'influence de la coopération avec J. Cage, le chorégraphe découple la danse de la musique, conçues indépendamment l'une de l'autre, et fonctionnant comme des données autonomes au sein d'un même chronotope spectaculaire. Celles-ci n'ont en commun que l'élément temporel (et, secondairement, spatial) qui leur dicte un traitement spécifique des durées. La musique ne donne plus la cadence à la danse, toutes deux coexistent pacifiquement dans un même plan et, ponctuellement, coïncident sur certains repères de durée prédéfinis. Ce mode de composition permet d'éviter « les clichés émotifs ou expressifs souvent liés en danse à la règle d'adéquation avec la musique »⁴. L'approche de M. Cunningham défait en outre les savoir-faire techniques du corps – le chorégraphe encourage des coordinations qui n'existaient pas dans la formation classique entre le haut et le bas du corps, la gauche et la droite – en étendant les possibilités de mouvement des danseurs, ces derniers ne pouvant compter que sur leur « perception intérieure »⁵ de la durée, en l'absence de musique, pour leur fournir un tempo.

Pour M. Cunningham, la danse se distingue de l'émotion ; en revanche, il met l'accent sur la force extraordinaire de la passion que le mouvement est capable de provoquer tant pour le danseur que pour le spectateur. Comme chez G. Balanchine, le bon danseur ne véhicule pas directement l'émotion, mais recèle en lui cette puissance énergétique intransitive capable de « fondre l'acier », qu'il libère dans l'instantanéité de l'action dansée, suscitant chez autrui l'émotion. Or pour préserver ce capital et ne pas se laisser déborder par lui, l'interprète doit être hautement concentré sur ce qu'il fait, d'où la nécessité de se détacher de sa danse et de maintenir l'« objectivité ». À ce niveau, M. Cunningham épouse le

1- Voir *Ibid*, p.128.

2- *Ibid*, p.128.

3- *Ibid*, p.129.

4- *Ibid*, p.129.

5- *Ibid*, p.129.

paradoxe du comédien de D. Diderot repris dans la théorie de V. Meyerhold sur la biomécanique. Mais tandis que pour G. Balanchine, la danseuse se minéralise en joyau M. Cunningham évoque la transfiguration de l'interprète comme une « fusion », une « chaleur à blanc » du corps et de l'esprit¹.

Sur le plan scénographique, M. Cunningham a pour particularité de rompre avec la perspective frontale du théâtre, qui, avant lui, n'avait pas été remise en question, contrairement à ce qui s'était produit en peinture. L'ancienne perspective conférait « des valeurs hiérarchiques aux différents points du plateau, le centre en étant le plus important. »². Une telle organisation de l'espace spectaculaire est en déphasage avec l'époque, ère du simultané, « de technique, de vitesse et de conquête spatiale ». La méthode excentrique³ de M. Cunningham consistera à appliquer les lois physiques de la relativité à l'espace scénique, loi « selon laquelle, il n'y a pas de points fixes dans l'espace »⁴. Aussi peut-on dire que dans sa troupe, il n'y a pas de soliste ou, plus exactement, que chaque danseur est un soliste exécutant sa partition simultanément avec les autres.

Le principe de symétrie est mis à mal par une diversification du regard. Les interprètes, généralement plusieurs en scène, se dirigent dans des directions différentes, et ne réalisent pas les mêmes mouvements, effectuant parfois la séquence chorégraphique dans un autre ordre. Du même coup, les spectateurs doivent rafraîchir leur manière de voir et accepter le partage de responsabilité dans l'élaboration du sens, face à « de multiples événements simultanés [...] sans communauté rythmique ni formelle »⁵. Une tension dynamique se crée dans l'espace chorégraphique comme champ d'une pluralité de forces agissantes. C'est désormais au spectateur que revient la décision de déterminer ce qu'il regarde. Sans se calquer sur la réalité en incorporant un récit qui en serait dérivé, M. Cunningham supprime la fable, ou plutôt la transfère au niveau du mouvement dansé qui ne relate que la geste d'un faire, l'acte de sa propre émission.

En outre, J. Cage fournit à M. Cunningham l'idée de l'utilisation de l'aléatoire comme moyen de défaire les plis créatifs – prédilection pour telle ou telle qualité de mouvement, tel ou tel registre expressif – auxquels tout artiste est enclin. Le chorégraphe travaille de la sorte à une « désaliénation du mental enfermé dans la pensée »⁶. Le hasard est envisagé non comme une simple « technique », mais comme une ressource motrice pour élargir les possibilités de composition et d'interprétation dansées. La pièce paraît se fabriquer d'elle-même, spontanément, même si le créateur intervient au moins comme une instance de supervision. De même, les danseurs sont des instruments au service d'un mouvement qu'ils

1- *Ibid*, p.135.

2- *Ibid*, p.130.

3- « Dans la danse classique l'espace est comme la perspective dans la peinture : il y a "le" centre d'intérêt. Mais pour moi, tout le monde est le centre. Je suis le centre, vous êtes le centre, chaque personne est un centre. Cela change l'idée de l'espace, cela fait une situation libre. Il n'y a pas un centre, il y en a beaucoup. » M. Cunningham, « Avignon 76 - Situations : Merce Cunningham », émission produite par Claude Hudelot, France Culture, 7 août 1976.

4- I. Ginot, M. Michel, *La Danse au XX^e siècle, op.cit.*, p.130.

5- *Ibid*, p.130.

6- I. Ginot, M. Michel, *La Danse au XX^e siècle, op.cit.*, p.130.

ont à réaliser de la manière la plus neutre, la plus objective possible, en bannissant toute charge expressive ou émotive. Le rôle devient une simple tâche – ou plutôt, un ensemble de tâches – à exécuter dans une unité temporelle donnée. Plutôt que d'« aléatoire », J. Cage parlera d'« indétermination ». Attiré par la spiritualité orientale et, animé, comme J. Cage, d'une sensibilité écologique, M. Cunningham utilisera le Yi-King, qui lui fournit un outil de composition basé sur la détermination de la phrase chorégraphique par le nombre.

Néanmoins, M. Cunningham, par goût ou du fait de la contrainte de son médium, ne s'aventurera pas aussi loin que J. Cage dans l'expérimentation avec le hasard. Il continuera à exercer une souveraineté créatrice sur les danseurs et à produire un style chorégraphique souvent qualifié d'« abstrait », mobilisant surtout le dos et les jambes, et immédiatement reconnaissable. C'est ainsi qu'émerge la technique Cunningham, qui est en fait une formation en studio de l'interprète, plutôt qu'un répertoire de mouvements. Ce dernier doit se préparer physiquement et psychiquement pour surmonter les difficultés qu'il y a à danser selon l'élasticité de la durée, à gérer les déplacements sans percuter un autre danseur, à ne pas surinvestir d'émotion un déplacement : en somme, se confronter à la concurrence entre la réalisation corporelle et le mouvement. M. Cunningham exige une danse sans filet dans un espace multidirectionnel, un exploit physique et mental.

L'histoire des arts consistant en une série de continuités et de réactions, M. Cunningham se ménage tout à la fois la place d'un héritier et d'un rénovateur sur le champ chorégraphique du XX^e siècle. Il observa les insuffisances de la danse classique comme de la danse moderne concernant le travail anatomique : la seconde négligeait l'emploi des jambes, la première celui du dos¹. On l'accusa néanmoins de conservatisme pour avoir préservé l'en-dehors et le travail classique des jambes². Il est parfois comparé à G. Balanchine pour son rapport à la virtuosité, qu'il ne pratique pas à des fins d'ornementation, mais pour élargir les potentialités spatio-temporelles du mouvement³.

Après avoir contribué au renouvellement du champ de l'histoire des arts par la co-invention du happening, M. Cunningham forge un concept nouveau dans les années 1960, celui des « events » (« événements »), performances créées pour un lieu donné, généralement musée ou galerie d'art, hors du théâtre traditionnel. La danse réalise sa vocation à l'intermédialité, notamment en investissant des espaces d'exposition dévolus aux autres arts. I. Ginot et M. Michel rappellent que le premier « event », intitulé « Museum Event », a été créé en 1964 au musée de Vienne⁴. Du fait des conditions matérielles de représentation qui ne lui convenaient pas, le chorégraphe déclina l'offre qui lui avait été faite de monter une estrade temporaire, pour « composer une soirée à partir d'extraits de différentes pièces, en

1- Voir *Ibid*, p.133. Chez M. Cunningham, le travail des bras est relativement succinct. Les bras sont souvent placés le long du corps, ou légèrement écartés, en arc-de-cercle vers l'intérieur, paumes vers le bas. Les jambes et le dos sont davantage mobilisées.

2- Voir I. Ginot, M. Michel, *La Danse au XX^e siècle, op.cit.*, p.133.

3- Voir *Ibid*, p.133-134.

4- *Ibid*, p.132.

fonction des possibilités offertes par l'endroit »¹. Par la suite, ce mode d'intervention artistique fut repris pour des « lieux non-conventionnels »². Avec les « events », il s'agit de recycler des fragments de pièces antérieures et de les combiner ensemble selon un principe de mixage ou de zapping³ qui doit beaucoup à l'aléatoire. Les pièces ainsi générées sont difficilement reproductibles puisque leur déroulement est fixé « la veille ou le jour même de la représentation »⁴.

Dans les années 1970, sous l'influence du développement de la vidéo comme outil de captation, M. Cunningham se tourne, à l'aide de Charles Atlas (né en 1949), vers l'intermédialité de la danse et de l'image vidéo comme moyen d'enrichir les procédés qui sont les siens, à savoir l'éclatement de la perspective et la démultiplication des foyers d'attention pour le spectateur, par le biais du montage.

Plutôt que d'essayer de « capter », et de fidèlement retransmettre, la danse telle qu'elle est donnée à voir dans un théâtre [...] Cunningham réfléchit sur ce que ce nouvel outil peut produire de différent et de nouveau par rapport au spectacle vivant.⁵

Avec l'image, il est possible que le spectateur, par des écrans juxtaposés, contemple deux actions simultanées. Le dispositif scénographique et la situation spectaculaire s'en trouvent recomposés. « On obtient ainsi un champ chorégraphique où les actions peuvent être distribuées dans un espace qui change constamment. »⁶, ce qui requiert de la part des danseurs une adaptation au placement par rapport aux caméras. Celles-ci sont d'ailleurs utilisées comme « outil de création »⁷, pour des pièces comme *Blue Studio* (1975), *Locale* (1979), *Coast Zone* (1984), *Channels / Inserts* (1981).

D. Fourcade, qui a coutume de se référer au chorégraphe ou à ses danseurs, en particulier Caroline Brown⁸, isole dans toute son œuvre poétique deux pièces de M. Cunningham, séparées d'une trentaine d'années, *Summerspace*⁹ et *Shards*¹⁰. Si *Summerspace* fait écho au lyrisme de l'écrivain et à son traitement non-linéaire de l'espace poétique, la mention de *Shards*, à la tonalité plus sombre, trouve naturellement sa place dans une élégie funèbre au chorégraphe, intitulée « eux deux fées ». Nous présenterons brièvement les deux créations, avant de revenir dans la deuxième partie sur les passages littéraires qui leur sont consacrés.

Summerspace, sous-titré « a lyric dance », fut donné la première fois en août 1958 durant l'American

1- *Ibid*, p.132.

2- *Ibid*, p.132.

3- *Ibid*, p.132.

4- *Ibid*, p.132.

5- *Ibid*, p.138.

6- *Ibid*, p.138.

7- M. Cunningham, article extrait de *7 arts*, 1955.

8- C. Brown est une danseuse, pédagogue et chorégraphe née en 1927. Elle a fait des études de philosophie et a reçu une formation à la Denishawn School. Elle fut l'une des membres historiques et l'une des danseuses principales de la Merce Cunningham Company, ayant pris part au total à la création d'une quarantaine de pièces du chorégraphe américain. Elle est aujourd'hui consultante pour la Merce Cunningham Company. D. Fourcade la mentionne dans *manque*, Paris, P.O.L., 2012, p.84. En outre, dans *Citizen Do*, il cite le livre qu'elle a composé, *Chance and Circumstance : Twenty Years with Cage and Cunningham* [2009]. D. Fourcade, *Citizen Do*, Paris, P.O.L., 2008, p.19.

9- D. Fourcade, *Citizen Do*, *op.cit.*, p.94.

10- D. Fourcade, *manque*, *op.cit.*, p.100.

Dance Festival à New London au Connecticut. Les décors et les costumes pointillistes aux motifs identiques étaient de Robert Rauschenberg, la musique de Morton Feldman *Ixion*. La pièce, pour six danseurs, dont Carolyn Brown, Merce Cunningham, et Viola Farber, dure vingt minutes. Même si costumes et décors, musique et danse furent créés indépendamment les uns des autres, les différents éléments du spectacle convergent pour donner l'image d'une radieuse journée d'été.

Dans un lieu circulaire et indéfini, les danseurs se posent comme en suspension, s'envolent, s'éparpillent, changent de rythme, segmentent l'espace et font vivre continûment une danse légère, capricieuse et fluide. [...] Cunningham [...] pose dans *Summerspace* les jalons d'une danse qui déjoue gaillardement les pièges du frontal et de la symétrie.¹



Summerspace de M. Cunningham, 1958, photographie de Richard Rutledge.

La première de *Shards* eut lieu en mars 1987 au City Center Theater de New York². Le décor et les costumes, des justaucorps et des pantalons de survêtements de couleur gris-vert, avaient été créés par William Anastasi, tandis que la musique, composée d'un assemblage de sons aquatiques transformés électroniquement, était de David Tudor. Dans cette pièce pour huit danseurs qui dure 30 mn, dominée par des procédés de fragmentation, les danseurs se transmettent de manière aléatoire de brèves phrases chorégraphiques, sachant que lorsque l'un bouge, les autres restent immobiles.

« L'histoire de la danse moderne est littéralement partagée en deux par cette œuvre à la fois révolutionnaire et fondatrice : il y a l'avant et l'après Cunningham », résumait I. Ginot et M. Michel³. Le monde chorégraphique se départagera par la suite entre les disciples et les détracteurs du maître américain au retentissement planétaire. Notamment, la génération de chorégraphes qui se revendiqueront post-modernes héritera des conceptions de M. Cunningham, auprès de qui un certain nombre d'entre eux sont formés.

1- Jean-Claude Diéni, « *Summerspace* (M. Cunningham) », <<https://www.universalis.fr/encyclopedie/summerspace/>>, en ligne, consulté le 20 septembre 2018.

2- Merce Cunningham Trust, « *Shards* », <<https://www.mercecunningham.org/the-work/choreography/shards/>>, en ligne, consulté le 13 mai 2019.

3- I. Ginot, M. Michel, *La Danse au XX^e siècle*, op.cit., p.138.

11-2 À la lisière de la poésie en prose et de la critique de danse : l'art de M. Cunningham vu par P. Lartigue

Le poète et critique chorégraphique P. Lartigue attache autant d'attention dans ses écrits au travail de M. Cunningham comme danseur que comme chorégraphe. De ce point de vue littéraire¹, nous retiendrons trois principales étapes dans la carrière du créateur américain : le solo dansé de M. Cunningham lors de la soirée de financement du Centre Culturel américain de Paris en 1977, la pièce *Un jour ou deux* créée en 1973 pour les danseurs de l'Opéra de Paris, enfin, *Roaratorio* (1983), pièce syncrétique inspirée de l'univers de J. Joyce, tous trois nés de la collaboration avec J. Cage. Outre les informations que les descriptions nous fournissent sur ces trois créations, elles nous permettent d'approcher la façon dont l'événement spectaculaire est susceptible de se transposer en un récit littéraire voisin du poème en prose.

A- M. Cunningham ou la danse du *saut-rien*

P. Lartigue évoque la danse de M. Cunningham lors d'une soirée de financement du Centre Culturel américain donnée par le chorégraphe et J. Cage à Paris en 1977. Comme dans les *Variations V* (1966), le danseur-chorégraphe évolue en position assise au sol. Conformément à l'admiration de M. Cunningham pour le monde animal², la danse, entre geste ordinaire et inspiration orientale, ressemble pour le spectateur à la reptation d'un « iguane » ou d'un « lézard ».

Assis sur le devant de la scène, Merce Cunningham se tient jambes pendantes. Le premier geste est de chercher quelque chose d'indiscernable dans le vide à côté de soi, comme pour se maquiller de rien. Puis à genoux, les mains à hauteur du cou, il remue les doigts avec la concentration d'un danseur de Nô. Les yeux clos, les bras grands ouverts, les mains volent autour de sa tête, après quoi il se couche, immobile, avec une élégance d'iguane. Est-ce iguane qu'il faut dire ? Je songe à la promptitude et à l'immobilité soudaine du lézard.³

La description, qui procède de manière chronologique (« Le premier geste [...] Puis [...] après quoi »), évoque les mouvements et les déplacements dans l'ordre dans lequel ils se sont produits. Les appositions accentuent l'impression d'un flux temporel qui se déroule (« Les yeux clos, les bras grands ouverts, les mains volent autour de sa tête »). Cette approche linéaire et mimétique est caractéristique du récit. Le narrateur raconte ce qui se passe, chaque action gestuelle fonctionnant comme un événement diégétique. La transposition littéraire a pour but d'être conforme à la performance originelle. Le but est vraisemblablement de dresser pour le lecteur le compte rendu fidèle d'une performance qu'il n'a pas vue. Ainsi les indications de postures sont-elles précises, combinant verbes de

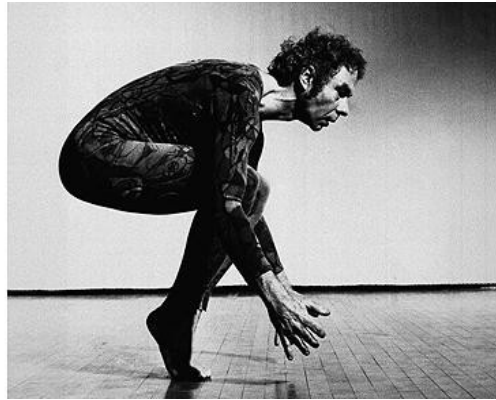
1- Bien que P. Lartigue ne fasse pas partie des auteurs de notre corpus, nous nous permettons d'inclure ici ses analyses sur M. Cunningham, afin de détacher l'importance du danseur-chorégraphe pour l'émergence d'une poétique chez les auteurs de l'extrême contemporain, auxquels se rattache également D. Fourcade. Notre but est ainsi de faire discrètement converger notre approche historique vers une perspective littéraire, en préambule au travail constitutif de la deuxième partie.

2- « Merce Cunningham était un grand observateur de la nature. Il dansait comme un animal, il en avait la rapidité, les coups d'œil, la gestuelle. Plusieurs de ses pièces étaient de type naturaliste et contemplatives. On pense aux mouvements de l'eau pour *Ocean* en 1994, aux oiseaux pour *Beach Birds* en 1991 ou encore aux grenouilles pour *Pond Way* en 1998. »

<http://www.fluxumfoundation.org/media/document/0/pfile34_dossier-de-presse-mcdc.pdf>, en ligne, consulté le 21 août 2018. Cet attrait pour le monde animal et végétal intervient aussi chez J. Cage.

3- *Rrose Séclary et caetera*, Paris, Le Passage, 2004, p.107-108.

mouvement (« se tient », « remue », « volent », « se couche ») et compléments anatomiques. Concernant la focalisation, elle s'effectue selon un effet cinématographique de travelling : le corps est détaillé de bas en haut, des « jambes » jusqu'aux « mains », pour exprimer la concentration qui émane du danseur, ainsi que la tension entre l'« immobilité » et le mouvement de sa performance. La description factuelle se teinte de subjectivité vers la fin du passage, d'une part avec l'interrogation oratoire, d'autre part, avec l'emploi de la première personne du singulier.



M. Cunningham

La question que pose le passage est la suivante : comment, pour le spectateur, interpréter cette performance indéfinissable ? Bien plus, quelle est la nature du mouvement mis en jeu ? S'agit-il d'un geste quotidien, comme le suggère la deuxième phrase ? Ou d'une danse issue d'une culture non-européenne (« un danseur de Nô »), du fait qu'elle provoque un sentiment d'étrangeté ? Parallèlement au déroulement du spectacle, le passage montre comment se constitue simultanément son interprétation par le spectateur. Celle-ci procède par approximations, tâtonnements, rectifications successives, que marquent les comparaisons (« comme pour se maquiller de rien », « avec la concentration d'un danseur Nô »), et l'emploi du pantonyme « quelque chose », par lequel la nomination de l'action gestuelle est floutée. Avec le commentaire réflexif sous forme de question rhétorique (« Est-ce iguane qu'il faut dire ? »), le narrateur se dédouble et sonde le caractère d'approximation de l'énonciation, au regard d'une danse s'évanouissant hors du dicible. Il corrige ce qu'il a déjà dit et marque les limites de sa capacité à nommer la danse. Finalement, la troisième interprétation qu'il propose est la bonne : M. Cunningham évolue sur scène comme un animal.

En quoi cette comparaison avec un « iguane » ou plutôt un « lézard » a-t-elle une vocation programmatique de la danse du créateur américain, et, plus largement, de l'art chorégraphique au XX^e siècle ? L'importance du saut pour la vocation littéraire de P. Lartigue a été mentionnée en introduction. En outre, nous avons précisé, dans le présent chapitre, que l'admiration de l'écrivain pour V. Nijinski, célèbre pour ses sauts d'athlète, vient du fait qu'il réalise en danse ce que lui-même a vocation à effectuer par l'écriture. Avec M. Cunningham, la situation est un peu différente. C'est que, à travers la figure du « lézard », qui ne se révèle qu'à la fin du passage, le chorégraphe américain est désigné entre

les lignes comme un *saut-rien*, c'est-à-dire comme le pionnier d'une danse qui réfute l'usage du mouvement au service de l'émotion¹. P. Lartigue joue sur les potentialités sonores et graphiques d'un mot, *saurien*, qu'il désassemble en syllabes. Ce faisant, il crée un nouveau mot par composition, *saut-rien*. Les deux unités sont homophones, mais pas homographes : il y a un -t en trop dans *saut*². Si V. Nijinski et M. Cunningham sont tous deux, pour P. Lartigue, des prodiges, il compose une histoire de la danse qui les oppose diamétralement. Tel J. Cage qui dans son *Discours pour rien* (1959) « effectue un retour réflexif sur le développement de ses énoncés »³ et « informe son auditoire qu'il n'a rien à dire et que ce rien est l'objet de son discours »⁴, M. Cunningham ne cherche pas à doter la danse d'un objet thématique extérieur à elle ; la sienne reste sans propos, ou plutôt, son objet est le mouvement rendu expressif pour lui-même, au-delà de toute visée ornementale ou émotionnelle, tel est le sens du *saut-rien*.

La dernière des trois interprétations proposées, celle du *saut-rien*, à travers le procédé du jeu de mots, suscite un travail herméneutique chez le lecteur, de même que le spectateur a pour charge d'interpréter la danse durant la représentation. Trois temporalités se superposent dans le passage : celle du spectacle, celle, propre au regard analytique de l'écrivain construisant, dans l'écart temporel, une herméneutique du spectacle au prisme de l'art chorégraphique moderne, celle, enfin, du lecteur, invité à déchiffrer une allusion qui révèle la portée de la performance de M. Cunningham pour l'histoire de la danse au XX^e siècle. Au-delà d'un premier de niveau d'analyse qui permet de voir à travers l'extrait une description objective des mouvements, ces lignes nous livrent quelques-uns des principaux mécanismes de construction d'un discours critique interprétatif sur la danse, par un spectateur devenu narrateur.

B- Un jour ou deux (1973) : la complicité paradoxale entre la danse et la musique

En novembre 1973, fut créée au Palais Garnier une commande pour le Festival d'automne de Paris, pour seize danseurs de l'Opéra de Paris, parmi lesquels se trouvaient trois étoiles : Michaël Denard, Jean Guizerix et Wilfride Piollet. Il n'était pas habituel pour des interprètes extérieurs à la compagnie de M.

1- C'est peut-être, en filigrane, une manière pour P. Lartigue de présenter M. Cunningham comme un pionnier de la « non-danse », courant né au sein de la Nouvelle Danse Française dans les années 1990, et dont le chef de file est Boris Charmatz. Pour ce dernier, la danse disparaît au profit d'autres médias comme le théâtre, les arts plastiques, l'art vidéo fondus à l'intérieur de performances. Avec ses *events*, M. Cunningham pouvait effectivement être tenu pour un précurseur de la « non-danse », bien qu'il accorde une place prééminente au mouvement dansé.

2- Ce jeu sonore et sémantique pourrait être considéré comme un exemple de « sdvig », qu'E. Galtsova traduit en français comme « décalement », bien que le sdvig » soit employé par les futuristes dans la poésie versifiée, alors que P. Lartigue écrit en prose. (Elena Galtsova, « Exil et écriture d'avant-garde : Les Parigots d'Iliad », Wolfgang Asholt, Georges-Arthur Goldschmith, Jean-Pierre Morel (éd.), *Dans le dehors du monde: exils d'écrivains et d'artistes au XX^e siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2010, p.39-52, p.39.) Régis Gayraud rappelle quant à lui que le sdvig sonore repose sur un « travail de re-segmentation » du vers poétique et de « re-génération de texte », citant A. Kručenyh, pour qui le sdvig sonore équivaut au : « slijanie dvuh zvukov (fonem), ili dvuh slov kak zvukovyh edinic, v odno zvukovoe pjatno », « fusion de deux sons (phonèmes), ou de deux mots comme unités sonores en une seule tache sonore », traduction de R. Gayraud. (A. Kručenyh, *Sdvigologija russkogo stiha (Sdvigologie du vers russe)*, Moscou, 1922, autoédité, p.5. ; R. Gayraud, « Du sdvig au détournement : l'allusion extrême dans les avant-gardes russes (années 1920) et françaises (années 1950) », Jacques Lajarrige, Christian Moncelet (dir.), *L'Allusion en poésie*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2002, p.295-307, p.297 et 296). Mais la fonction est tout à fait différente ici : loin d'avoir une vocation parodique, le jeu de mots éclaire la signification de la performance, que le lecteur est invité à deviner.

3- « John Cage », <<http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-cage/ENS-cage.html>>, en ligne, consulté le 21 août 2018.

4- *Ibid.*

Cunningham d'incarner ses pièces. Ce choix, selon W. Piollet, émanait des danseurs de l'Opéra eux-mêmes¹.

Pour la pièce, d'une durée de 90 minutes, des costumes de couleur sombre à gris clair furent créés par Jasper Johns. D'un point de vue chorégraphique, il s'agissait de pièces distinctes telles que des solos, des duos, des trios, des quintettes. La danse et la musique furent conçues indépendamment l'une de l'autre à partir de canevas de durée pré-écrits. La musique de J. Cage² était un assemblage de sons d'instruments atypiques³, sans harmonie ou recherche d'accord avec la danse, si bien qu'elle engendra des incompréhensions de la part des musiciens. La pièce ne contenait pas d'histoire, mais des événements successifs ou simultanés délestés d'une signification précise. L'organisation du temps, réglée non sur la musique mais sur le chronomètre, était à la fois très lâche⁴ et très stricte⁵ pour les danseurs. Quant à la lumière, elle restait indépendante de la danse. Fait inhabituel pour l'époque, les danseurs possédaient une certaine liberté, notamment dans le choix de leur costume le jour du spectacle.

P. Lartigue fut un témoin oculaire de l'époque. Cette pièce, selon lui, occasionna un « coup de vent [qui] secoua le Palais Garnier »⁶. Le passage où il commente *Un jour ou deux* s'organise en quatre paragraphes, le premier consacré à la musique, le second à la danse, le troisième aux costumes, le dernier à la réaction du public et des musiciens. Il s'attarde surtout à révéler la mise en place d'une nouvelle relation entre la musique et la danse.

P. Lartigue rappelle le principe d'une direction d'orchestre anarchique (« Trois chefs se partageaient l'ensemble des musiciens sans être tenus de les diriger de façon continue. »⁷), et le fait que les musiciens pouvaient devenir chef d'orchestre s'ils le souhaitaient, ce à n'importe quel moment de la pièce. Si les danseurs de l'Opéra acceptaient de bon gré la révolution qu'il leur était demandé d'endosser, les musiciens se montrèrent réticents à rompre avec les conventions issues de leur formation classique (« L'agitation monta de la fosse d'orchestre. »⁸). Le principe hiérarchique implosait, diffusé à l'ensemble ; les individus pouvaient amorcer des initiatives aussi valables les unes que les autres. Comme dans la

1- Wilfride Piollet, <<https://www.dansesaveclapume.com/pas-de-deux/wilfride-piollet-chez-merce-cunningham-c-est-le-corps-qui-est-le-temps/>>, en ligne, consulté le 19 août 2018.

2- La pièce musicale de J. Cage s'intitule *Etcetera* (1973). C'est une œuvre pour ensemble avec trois chefs et bande magnétique utilisant des sons de l'environnement.

3- « Je jette un œil dans la fosse, et je vois des musiciens avec un carton d'emballage, un autre soufflant dans un tuyau d'arrosage. On avait trois chef d'orchestre, un au milieu, un de chaque côté. Les musiciens pouvaient choisir le chef avec qui il voulait travailler. Et même en cours de route, changer de chef. Ce qui fait que parfois, on voyait des cartons se promener dans la fosse ! » Michaël Denard, <<https://www.dansesaveclapume.com/pas-de-deux/wilfride-piollet-chez-merce-cunningham-c-est-le-corps-qui-est-le-temps/>>, en ligne, consulté le 19 août 2018.

4- « On lui demandait à quelle vitesse il fallait la [la phrase chorégraphique] faire. " *Vous faites comme vous voulez*". On pouvait la faire une fois très lentement ou trois fois rapide, ça lui était égal du moment que le temps, et bien sûr sa chorégraphie, étaient respectées. Et le sens que ça pouvait apporter, non pas à l'argument parce qu'il n'y avait pas tellement de livret, mais à sa construction dans l'espace. » Wilfride Piollet, *Ibid.*

5- « Il y a des passages, des pas, où le temps est absolument incontournable et où l'on répète jusqu'à ce que ce soit exactement ce temps-là et pas un autre. C'est le corps qui est le temps lui-même » Michaël Denard, *Ibid.*

6- *Rrose Sélary et caetera*, *op.cit.*, p.104.

7- *Ibid.*, p.104.

8- *Ibid.*, p.104.

danse, avec la musique, le centre, devenu pluriel, est comme étalé, déplacé sur les périphéries (« les centres d'initiative se multipliaient : chacun saisissait des suggestions de l'auteur et conduisait la musique à sa guise, comme pour soi. »¹). Plusieurs foyers de décision émergent, autant qu'il y a d'interprètes. L'usage même d'instruments improvisés comme le carton fut décrié par les musiciens qui y virent une subversion des codes classiques², même si l'œuvre, à l'origine, n'avait pas été conçue pour choquer³.

Le propos de P. Lartigue est de dresser l'éloge d'une pièce produisant dans sa totalité une impression de beauté et d'harmonie, résumée par l'expression : « Le temps respirait. »⁴. À rebours des réactions outragées d'une frange du public qui identifie dans la pièce un désordre généralisé sur fond de bruits, il relève le « chaos délicat » de la musique, la « grâce » ouvragée avec laquelle les sons, les lumières se propagent – l'adjectif « délicat » est d'ailleurs repris à propos de l'éclairage scénique –⁵. Comme critique d'art, l'auteur se distancie des néophytes indignés, faisant valoir, par la même occasion, son ethos d'amateur d'art éclairé. Concernant la danse, qui répond à la musique sans se conformer à elle, il écrit, dans le paragraphe dédié :

Au-dessus de cette rumeur, la danse trouvait des accords imprévus. Trois groupes répondaient, sur la scène, aux ensembles constitués dans l'orchestre et les silences renvoyaient à des immobilités, de façon fortuite. Le chorégraphe enchaînait des figures avec le naturel du geste ordinaire, de même que la musique trouvait son bien dans le bruissement. [...] Merce Cunningham avait tenu compte de la formation classique reçue par ses interprètes. Il leur offrait une danse flexible, une musique fraîche comme un bouquet. Il fallait accepter qu'elle n'accompagne plus la chorégraphie pas à pas. Le son jusqu'alors avait soutenu le geste, comme le trait cerne la couleur dans les peintures où le rouge ne doit pas déborder la cerise ! Henri Matisse et d'autres avaient changé l'art de peindre. Et voici qu'il libérait le danseur de l'obligation d'évoluer en équilibre sur le fil musical. Le ballet renonçait au livret. Plus d'argument ! Plus d'histoire !⁶

Contrairement au passage que P. Lartigue consacre à *Roaratorio*⁷, il ne s'agit pas d'une ekphrasis chorégraphique à proprement parler, puisque la danse n'est pas décrite et que le commentaire domine. Le texte s'apparente plutôt à une présentation synthétique des enjeux de la pièce, assortie de commentaires explicatifs sur le travail de M. Cunningham avec les danseurs de l'Opéra de Paris. Le principal élément mis en relief est la désolidarisation de la danse et de la musique. La « danse flexible »⁸ se trouve affranchie d'un pas de deux qui avait perduré pendant des siècles. Pourtant, sans jamais se

1- *Ibid*, p.104.

2- « La réticence devant la nouveauté ne vint pas des danseurs qui firent de leur mieux, mais du public, et des instrumentistes, irrités de ce qu'on leur proposa de tapoter du bout du doigt sur de petites boîtes en carton. Tout les heurtait dans le spectacle et le syndicat exigea un dédommagement... « pour le seul fait d'avoir à suppléer pendant une heure trente à l'absence de musique ou d'invention sonore » Le carton ne figurait pas sur la liste des instruments d'orchestre répertoriés. Ils obtinrent gain de cause... » *Ibid*, p.104.

3- « Pourtant ni le chorégraphe, ni le musicien n'espéraient un scandale. » *Ibid*, p.104.

4- *Ibid*, p.104.

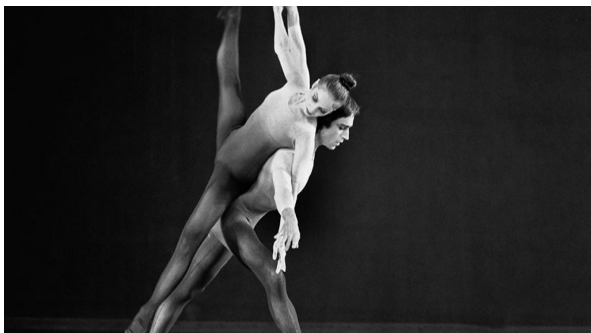
5- « Jasper Johns avait imaginé des collants aux camaïeux gris noir et des écrans transparents sur lesquels jouait une lumière délicate » *Ibid*, p.105.

6- *Ibid*, p.104-105.

7- Voir la suite de la présente étude.

8- Dans l'expression de « danse flexible », il faut peut-être discerner une référence à la méthode des « barres flexibles » que W. Piolet, danseuse-étoile de la pièce à sa création, développera, à la suite de cette collaboration décisive avec M. Cunningham. Voir la thèse de Céline Torrent, *Pour une approche du "poétique instinct" à travers la danse, de Mallarmé à aujourd'hui. : La danse comme geste de l'avant-poème, du symbolisme mallarméen au « renouveau lyrique »*, thèse de doctorat en littérature française sous la direction de Michel Collot, Université de la Sorbonne Nouvelle, 2015.

rejoindre, les lignes chorégraphique et musicale cheminent ensemble, comme l'indique le parallélisme (« de même que »). La coïncidence n'est, semble-t-il, pas recherchée mais des échos surviennent « de façon fortuite », au niveau de leur facture, au niveau des unités de son et de mouvement. La danse se compose de « geste[s] ordinaire[s] », comme la musique de Cage se compose de bruits quotidiens. Les « accords imprévus » concernent les principes de composition et de structure.



Wilfride Piollet et Jean Guizerix dans *Un jour ou deux* (1973)

Auparavant, la musique jouait le rôle de forte contrainte pour la danse, l'image du funambule et le parallèle avec la peinture le montrent. Désormais, l'expressivité de la danse ne passe pas par celle de la musique qui cesse de lui fournir son cadre, ses limites. Sans « fil musical », l'aventure est plus libre. D'un autre côté, danse et musique accèdent avec J. Cage et M. Cunningham au moderne dans la mesure où le cerclage en noir, qu'il s'agit de dépasser, est typique de l'art pictural primitif. La comparaison qui suit (« Le son jusqu'alors avait soutenu le geste, comme le trait cerne la couleur dans les peintures où le rouge ne doit pas déborder la cerise ! ») vise à rappeler que la révolution du moderne en peinture¹ avait précédé celle qui fut orchestrée en danse, mais que celle-ci allait être non moins décisive.

La présentation d'*Un jour ou deux* par P. Lartigue montre que, si dans le travail de J. Cage et M. Cunningham, danse et musique sont séparées, elles reposent sur des principes de composition analogues qui se dévoilent le jour de la représentation et permettent au public de détecter des effets d'écho « fortuits ». La danse n'est plus assujettie à la musique et les textures singulières des deux formes artistiques se révèlent.

Dans l'entretien qu'il nous a personnellement accordé, D. Fourcade explique qu'il s'est désintéressé de J. Cage au niveau de sa perception de l'histoire de l'art du XX^e siècle, et qu'il a isolé M. Cunningham du compositeur dans la compréhension qu'il a eue du chorégraphe². Si les critiques littéraires peuvent être tentés de penser que J. Cage a exercé une influence sur son écriture, l'auteur rejette catégoriquement cette hypothèse. D. Fourcade affirme même que J. Cage n'est pas un génie de l'envergure de M. Cunningham, qui est le premier chorégraphe à avoir séparé la danse de la musique. Par contraste, P. Lartigue mentionne la collaboration entre le chorégraphe et le compositeur, qu'il rencontrait souvent

1- La référence à Henri Matisse ne manque pas de faire ressortir un regard commun à P. Lartigue et D. Fourcade, admirateur du peintre, sur l'aventure du moderne.

2- Voir entretien en annexes.

ensemble à New York en 1982, alors qu'il habitait un studio près de Central Park¹. À rebours de D. Fourcade, il reconnaît à J. Cage un rôle majeur d'influence sur M. Cunningham, sans doute plus proche de la vérité historique² que le jugement de son contemporain. Il reconnaît d'ailleurs :

mon plaisir d'écrire n'aurait pu être ce qu'il fut sans la proximité de son exemple, sans son détachement, sans l'attention que je le vis porter au silence. Et sans l'éblouissement de l'art muet, éphémère et sans trace qu'est la danse.³

Un nouvel exemple donné par P. Lartigue de la complicité entre la danse de M. Cunningham et la musique de J. Cage est celui de *Roaratorio*, où les deux créateurs se sont attelés à la transposition de *Finnegans Wake* de J. Joyce, d'où la pièce tire sa source.

C- L'ekphrasis de *Roaratorio* (1983) par P. Lartigue : le feuilletage des intertextes

Avec *Roaratorio, an Irish circus on Finnegans Wake*, J. Cage et M. Cunningham élaborent une pièce entre musique, danse, et textualité, qui donne lieu à une ekphrasis littéraire de la part de P. Lartigue.

À l'origine, *Roaratorio* est une œuvre de J. Cage, d'après *Finnegans Wake* (1939) de James Joyce, l'un des textes favoris du compositeur⁴. Elle fut composée en 1979 pour Klaus Schönig et jouée pour la première fois sur la radio allemande de l'Ouest⁵. Au niveau musical,

[l]a partition se compose de trois éléments simultanés et est une œuvre d'une complexité stupéfiante. Cage a voyagé à travers l'Irlande en enregistrant des sons dans les endroits mentionnés dans le roman de Joyce, qui ont ensuite été assemblés sur des cassettes pour former une pièce d'une heure. À l'aide de lignes tirées du livre de Joyce, il a ensuite écrit des « mésostiches » (un poème construit sur une ligne verticale entre des lignes de texte horizontales) sur « JAMESJOYCE », airs et chansons qui sont joués à différents moments à différentes intensités tout au long de l'œuvre.⁶

Une pièce de concert où les chants deviendraient des grondements, tel est le sens du titre « *Roaratorio* », mot-valise formé sur les termes « Roar », « rugissement, hurlement », en anglais, et « Oratorio », qui désigne une composition musicale incluant des chœurs, des arias et des parties solistes.

1- *Rrose Sélahy et caetera*, *op.cit.*, p.121.

2- Voir l'article d'Annie Suquet qui montre que M. Cunningham a emprunté à J. Cage la plupart de ses principes de composition, pour les transférer en danse. A. Suquet, « La collaboration Cage-Cunningham : un processus expérimental », *Repères*, cahier de danse, 2007/2 (n° 20), p. 11-16, <<https://www.cairn.info/revue-reperes-cahier-de-danse-2007-2-page-11.htm>>, en ligne, consulté le 22 août 2018.

3- *Rrose Sélahy et caetera*, *op.cit.*, p.121.

4- J. Cage utilisa ce texte dans *Wonderful Widow of Eighteen Springs* (1942) and *Nowth upon Nacht* (1984).

5- L'œuvre actualise une partition de Cage, _____, _____ *circus on _____*, qui vise à traduire n'importe quel livre en une performance. Le texte de *Roaratorio* a été publié sous le titre *Writing for Second Time via Finnegans Wake*.

6- « the score consists of three simultaneous elements and is a work of staggering complexity. Cage travelled through Ireland recording sounds in places mentioned in Joyce's novel, which were later assembled on tapes to form an hour-long piece. Using lines from Joyce's book, he then wrote mesostics (a poem constructed so that a vertical phrase intersects lines of horizontal text) on "JAMESJOYCE," which are read aloud during the performance, and scored parts based on Irish traditional music – jugs, reels, airs, and songs – that are played at various times at various intensities throughout the work. »

Voir <https://www.mercecunningham.org/index.cfm/choreography/dancedetail/params/work_ID/127/>, en ligne, consulté le 18 août 2018. Je traduis.

La pièce chorégraphique¹ de M. Cunningham, accompagnée de la musique de J. Cage, formée de « l'enregistrement des 2462 lieux cités dans le livre », sous forme de bruits enregistrés sur place, eut lieu en octobre 1983 au Colisée de Roubaix, dans le cadre du Festival de Lille. À l'instar de J. Cage, qui utilisa des éléments de la musique traditionnelle irlandaise pour sa partition, M. Cunningham détecta une présence latente de la danse à travers le texte de J. Joyce, et utilisa pour sa pièce des figures de la danse irlandaise telles que des gigues, des promenades, des danses en cercles². Il réalise une « transposition des techniques de petite batterie, de coupés, de jetés et de sauts [...] dans [son] écriture chorégraphique »³.



Roaratorio (1983)

Voici le passage que P. Lartigue consacre à la chorégraphie⁴ de *Roaratorio* dans *Rrose Sélavy et caetera* :

J'ai vu l'œuvre à Roubaix en automne 1983.

La scène est une salle de bal. Et les danseurs, des taches de couleur : rouge, bleu, vert, une touche de safran. « Filles du ciel faites demi-tour vers les fils errants du pisé rouge ! La terre trotte, le soleil crie ! » Les violons les entraînent dans des gigues au cœur du texte. Les couples se prennent par la main. Les bras se croisent. Certains danseurs isolés exécutent quelques figures vives, puis les mouvements se multiplient, se différencient, s'éparpillent en tours, sautilllements, pirouettes. Les bustes se tournent et s'inclinent. Une des figures éblouissantes du ballet classique est la traversée aérienne de l'espace avec des grands jetés. Elle se trouve ici modifiée, le saut en avant suivi d'un bond latéral puis d'un autre encore, cette fois en arrière. Cela se fait par bonds légers. Et comme au jeu de dames lorsqu'un pion blanc vous prend deux noirs, d'un coup.

En chemise blanche et pantalon gris, Merce Cunningham s'appuie à un tabouret, les jambes allongées, les pieds nus. Il suit l'évolution des couples. Puis, tel un sémaphore, il adresse quelques signes clairs aux points cardinaux.

Dans la cour du Palais des Papes, un an plus tard, les spectateurs du Festival d'Avignon redécouvrirent le carrousel des gestes, les mots chantés, sifflés, chuintés, murmurés, criés, jusqu'à la concurrence du tonnerre. O l'évaporation musicale du livre, sa dispersion dansée, à quelques pas de la maison où vécut Mallarmé ! La fête de *Roaratorio* m'apparut cette fois-là comme l'accomplissement d'un rêve.⁵

Il s'agit d'une ekphrasis chorégraphique pour trois raisons. Tout d'abord, la dimension descriptive domine par rapport au commentaire. Ensuite, spécifiquement dédié à la danse, ici détachée de la

1- Pièce de 60 minutes. Musique de John Cage, costumes de Mark Lancaster, Avec les danseurs Helen Barrow, Louise Burns, Merce Cunningham, Susan Emery, Lise Friedman, Alan Good, Neil Greenberg, Catherine Kerr, Chris Komar, Judy Lazaroff, Joseph Lennon, Susan Quinn, Karen Radford, Rob Remley, Robert Swinston, Megan Walker.

2- Delphine Goater, « *Roaratorio*, un chef d'œuvre de Merce Cunningham enfin remonté ! », 15 novembre 2010, <<http://www.resmusica.com/2010/11/15/un-chef-duvre-de-merce-cunningham-enfin-remonte/>>, en ligne, consulté le 18 août 2018.

3- *Ibid.*

4- Pour un extrait d'une captation récente (2010) de la pièce, voir : <<https://www.numeridanse.tv/en/dance-videothèque/roaratorio>>, en ligne, consulté le 18 août 2018.

5- P. Lartigue, *Rrose Sélavy et caetera*, *op.cit.*, p.148. Contrairement à ce qu'affirme P. Lartigue, le spectacle fut repris en juillet 1985, dans le cadre du 35^e festival d'Avignon.

musique, le passage forme une unité thématique et formelle. Enfin, il possède une portée réflexive qui éclaire le lecteur sur l'art poétique de P. Lartigue.

Comme pour *Un jour ou deux*, il n'y a pas de reconnaissance *a priori* du contexte par le lecteur. Aussi le passage lui fournit-il des informations de base pour qu'il comprenne de quoi il retourne. Nous connaissons le chronotope du spectacle, nous savons que le chorégraphe, M. Cunningham, est aussi un danseur dans la pièce, que plusieurs interprètes interviennent, que les costumes sont bariolés, à l'exception de celui de M. Cunningham. L'extrait donne aussi des précisions quant à la musique des « violons », et au type de mouvements déployés (des « gigues »). Rien n'est dit en revanche des réactions du public le jour de la représentation. Seul compte celle du témoin de la danse, qui fait figure de spectateur exemplaire. Le passage a en outre une fonction mémorielle : c'est un moyen pour l'auteur de retrouver plus intense son souvenir.

La description superpose deux circonstances spectaculaires : la création de la pièce à Roubaix, puis sa reprise en Avignon. La première moitié du passage, qui constitue l'essentiel de l'extrait, est écrite au présent de l'indicatif. De ce fait, le début du texte rend le lecteur contemporain de l'action scénique, comme s'il en était le spectateur. Par ce biais, l'écrivain lui transmet un instant spectaculaire qu'il n'a pas vécu, éloigné d'une dizaine d'années. La fin du texte, rédigée au passé simple, propose un bref bilan rétrospectif sur la portée de *Roaratorio* pour le spectateur.

Le but de l'écrivain est de placer la danse sous les yeux et dans le corps du lecteur, par l'intermédiaire du rythme du texte. Vingt ans après le spectacle, surgissent de l'oubli des zones vives de lumière, réveillées par le souvenir des tons chauds des costumes. Les danseurs, vêtus de couleurs variées (« rouge, bleu, vert, une touche de safran. »), ressemblent à des balles d'Arlequin qui jongleraient d'elles-mêmes. Puis, aidées par les souvenirs du costume, remontent à la surface quelques-unes des « figures vives » exécutées dans la chorégraphie. Ce terme de « figures », déjà employé dans le passage consacré à *Un jour ou deux*, articule la réflexion sur l'intermédialité du texte et de la danse portée par l'extrait entier. P. Lartigue tente en effet ici de convertir les « figures » chorégraphiques en « figures » textuelles, à l'image de la recherche entreprise par M. Cunningham à partir de l'œuvre joycienne.

Comment l'auteur procède-t-il, en ce qui concerne la représentation littéraire du mouvement ? La structure : sujet - verbe pronominal (« Les bras se croisent », « les bustes se tournent »), où le sujet réfère sémantiquement à une partie du corps, et où le verbe est un pronominal réciproque ou réfléchi, fait ressortir le fait que, dans *Roaratorio*, le mouvement semble s'accomplir de lui-même. Le procédé montre également l'interaction à l'œuvre dans chaque couple de danseurs. En outre, les commentaires qui concernent la danse ont un caractère d'accumulation : ils visent à produire l'effet d'un chaos pour l'œil, dissimulant une cohérence textuelle, à l'instar des trajectoires collectives soigneusement organisées par M. Cunningham.

P. Lartigue transfère à son texte l'abstraction du traitement des gigue irlandaises par le chorégraphe américain. Les allitérations en -n (« se prennent », « se tournent », « s'inclinent », « aériennes ») renforcent la cohérence de la trame chorégraphique fondée sur un registre récurrent de mouvements : une conversion du son en mouvement s'établit pour le lecteur ; à partir de la reprise du phonème [n] et des « figures » chorégraphiques indiquées, le lecteur est incité à élaborer un patron de danse contenant la même fréquence de sous-structures gestuelles. Ce trait met en évidence au sein du texte la possibilité d'une équivalence structurelle entre l'organisation linguistique et la danse.

L'auteur commute les unités spectaculaires, incluant les cellules chorégraphiques, en unités linguistiques. Une unité gestuelle de la phrase dansée équivaut à une proposition ou à une phrase syntaxique. Dans la première partie de l'extrait, la médiation du regard subjectif du narrateur tend à s'effacer au profit de phrases relativement courtes, neutres, porteuses d'indications de mouvements (« Les couples se prennent par la main. Les bras se croisent. [...] Les bustes se tournent et s'inclinent. »). Le texte possède une fonction performative puisque, sur un plan perlocutoire, ces phrases peuvent se comprendre non seulement comme des affirmations à valeur de constat, mais aussi comme des injonctions à valeur de suggestion. Au niveau illocutoire, le lecteur est incité à donner une résonance intérieure à la danse décrite, à la rejouer en lui, le temps d'une phrase. Les mentions de pas restent relativement évasives, sans doute pour lui laisser la latitude de s'y projeter, en fonction de son expérience de la danse et de ses facultés cognitives. Une concordance s'établit de la sorte entre la sphère de l'énoncé et celle de l'énonciation.

En outre, l'article défini « les » (« les couples », « les bras », « les bustes », « le saut ») présuppose une continuité discursive. C'est un procédé de monstration par lequel le narrateur pointe vers un référent connu seulement du lecteur. Il assoit l'adhésion du lecteur, déjà entraîné par les lignes précédentes dans le déploiement d'une danse suggérée par le texte en son for intérieur. Il est aussi laissé à l'imagination du lecteur le soin de convoquer, bien plus, de fabriquer en lui « quelques figures vives » et « mouvements », qui sont parfois nommées (« sautilllements, pirouettes »), mais non décrites. Le patron kinesthésique du texte se prête à une animation proprioceptive. Il n'est pas exclu, dès lors, que les terminaisons féminines des mots (« Les bustes se tournent et s'inclinent », « Une des figures éblouissantes », « La traversée aérienne de l'espace »), accentuent l'ouverture du sens du passage, comme si le mouvement se prolongeait, recréé dans l'esprit du lecteur, avec la persistance de l'écho.

Tout au long du passage, est également mise en avant la nature (inter)textuelle de *Roaratorio*. La chorégraphie est ici appréhendée comme un langage. M. Cunningham trace des « signes clairs » dans l'air, compréhensibles seulement des « astres ». En outre, une analogie maritime est employée, mais si le « sémaphore » produit des signaux codés pour la navigation maritime, la danse, au contraire, ne repose pas sur une transparence entre le signifiant et le signifié, il faut donc reconnaître les limites de l'analogie de P. Lartigue. M. Cunningham s'avère plutôt un Mime dans la conception mallarméenne :

[il] n'imité rien, ne représente rien, ne se laisse dicter son texte depuis aucun autre lieu, ne se conforme à aucun référent antérieur, n'a aucun souci de vraisemblance. Le Mime est la page blanche, il rédige et compose lui-même son « soliloque muet » qu'il trace sur la « page » blanche qu'il est¹

Le « texte » désigne aussi l'œuvre-source du transfert intermédial, *Finnegans Wake*. Le texte de Joyce est absorbé, intégré dans ce lestage de bruits par le musicien américain. Avec le dernier paragraphe du passage, il est question de la façon dont « le carrousel des gestes » crée par M. Cunningham est au diapason de l'explosion bariolée de J. Cage (« les mots chantés, sifflés, chuintés, murmurés, criés, jusqu'à la concurrence du tonnerre »).

La phrase « Les violons les [les danseurs] entraînent dans des gigues au cœur du texte. » traduit le mouvement même du transfert intermédial, dans la mesure où l'on assiste, dans le déroulement syntaxique, au passage de la musique vers la danse, jusqu'au texte de P. Lartigue, qui absorbe les deux formes précédentes. En résumé, la danse de M. Cunningham s'accorde dans son principe de composition avec la musique de J. Cage, qui reprend des structures du texte joycien. On assiste à son « évaporation », dans la mesure où il est absorbé par la musique de J. Cage, et que la chorégraphie en rejoue les structures internes. Puisque *Finnegans Wake* refait surface comme intertexte de la danse, la nature intertextuelle de la chorégraphie de M. Cunningham est mise en évidence.

Qui plus est, un rappel intertextuel avec le Livre mallarméen est effectué, à partir du lieu de la deuxième représentation², et de l'esthétique qui rapproche S. Mallarmé, J. Cage et M. Cunningham. Comme eux, S. Mallarmé a consacré sa vie à un projet d'art total synthétisant ses conceptions, Le Livre, mais ce dernier est resté inachevé.

Hormis les composantes textuelles, musicales, chorégraphiques, il y a enfin lieu de mentionner la dimension picturale du passage. Celle-ci intervient au début de l'extrait. Les danseurs sont d'une certaine manière anonymisés et uniformisés par le jeu des couleurs en mouvements. L'œil identifie des taches dansantes comme sur une peinture abstraite qui serait animée. Le poète transmet l'impression suscitée en lui à la vue de ces taches. Conformément à l'esthétique de M. Cunningham, l'expression de sentiments ou d'émotions est absente. Il s'agit d'un élan expressif intransitif, qui se manifeste sous la forme d'exclamations. La seule dimension de signification ajoutée au spectacle, semble-t-il, est, son caractère organique (le « pisé rouge) et l'appel aux forces du cosmos. Peut-être en raison de la proximité de P. Lartigue avec la culture méditerranéenne, s'attache-t-il à cet aspect primordial : les danseuses sont les « Filles du ciel », « La terre » et « le soleil », elles ont maille à partir avec l'univers entier. Comme chez Lucien de Samosate, on retrouve ici à l'état latent la métaphore de la danse comme ballet des planètes³.

1- « L'événement mallarméen décrit la structure même du texte : son contenu n'est autre que l'espace de l'écriture », <<https://www.idixa.net/Pixa/pagixa-0703110446.html>>, en ligne, consulté le 19 août 2018. Les passages entre guillemets sont tirés du texte de S. Mallarmé. Stéphane Mallarmé, « Mimique », *Divagations*, Paris, Eugène Fasquelle, 1897, p.186-187.

2- S. Mallarmé vécut entre 1867 et 1871 en Avignon, où il fut professeur d'anglais et où il composa *Igitur* rédigé en 1869 et édité à titre posthume en 1925.

3- Voir Lucien de Samosate, XXXIII, *De la danse*, 7.

Les notations relatives à des déplacements à deux, dans la simplicité de leur énonciation, pourraient convenir, à peu de choses près, à celles de danses baroques ou de danses Renaissance. Justement, M. Cunningham fait du neuf avec l'ancien en puisant à un fonds existant dans les danses irlandaises. P. Lartigue, lui aussi, se place dans une tradition de littérateurs ayant observé la danse, comme l'indique la référence à S. Mallarmé. Le commentaire explicatif sur la transformation d'un élément cardinal du ballet classique, le grand jeté, a une valeur exemplaire : contrairement à D. Fourcade qui revendique l'étiquette du moderne, pour P. Lartigue, c'est la connaissance approfondie du code littéraire ou chorégraphique, qui, seule, permet de faire œuvre nouvelle. D'une certaine manière, il semble davantage être un néo-classique.

La performance spectaculaire de *Roaratorio* est rejouée à l'intérieur de l'objet polysémiotique qu'est le texte de P. Lartigue. Sa poésie lorgne du côté de la musique et de la danse modernes ; elle se déporte vers elles en cherchant à intégrer leurs « figures ». Le « texte » constitue d'une certaine manière la pierre de touche du transfert, puisqu'il est la source et la cible du transfert intersémiotique. Ajoutons que la mention du « saut » (le « saut en avant suivi d'un bond latéral », les « bonds légers »), associée à la trajectoire inébranlable d'une partie de dames est un clin d'œil à la poétique du saut avorté de P. Lartigue dans *Rose Sélavy*. Elle signale l'équivalence désirée entre le projet chorégraphique de M. Cunningham et l'entreprise littéraire de l'auteur.

Ces trois descriptions de la danse par P. Lartigue sont exemplaires du transfert de la danse moderne au texte. En préambule à la suite de notre étude, elles nous permettent de dégager le rôle majeur de M. Cunningham pour un pan de la poésie française de la fin du XX^e siècle, celle de l'extrême contemporain, auquel se rattache D. Fourcade.

12- L'après-Cunningham : les tenants d'une esthétique post-moderne

Il convient de situer la danse post-moderne au sein de ce panorama, dans la mesure où les langages des post-modernismes chorégraphique et poétique s'hybrident chez un auteur tel que Michael Palmer (né en 1943). Dans l'ouvrage non paginé *Xbo*, D. Fourcade cite le vers « This slowness is the book » de Michael Palmer, auteur d'une œuvre poétique abondante influencée notamment par R. Duncan et L. Zukofsky. Ce poète américain a travaillé en collaboration avec la chorégraphe post-moderne Margaret Jenkins (née en 1942) depuis la fin des années 1970, et son écriture a absorbé les leçons des autres arts. Les recherches formalistes de Michael Palmer sur le langage semblent en apparence avoir davantage nourri D. Fourcade que les expérimentations des chorégraphes américains de la même génération, dans la mesure où il cite le premier abondamment et ne mentionne pas les seconds. Nous nous attacherons néanmoins en deuxième partie à déceler dans tels ou tels passages des emprunts implicites à la danse

post-moderne, du plus minimaliste au plus maximaliste, comme à *Dance* de L. Childs ou à *Einstein on the Beach* de R. Wilson, au niveau de la trame même du texte fourcadien.

M. Cunningham marque un tournant dans l'histoire de la danse moderne. Ses successeurs ne pourront faire autrement que de se référer à lui, qu'ils se positionnent pour ou contre ses vues. Cependant, une atmosphère contestataire plane sur la fin des années 1960 aux États-Unis.

On s'insurge contre le consumérisme, contre le marché de l'art et l'élitisme des lieux de spectacle. On prône la libération des corps et on renverse les barrières entre les arts. Les danseurs contestent les formes figées du ballet ou les codes de la danse moderne élaborés par les maîtres américains.¹

Avec la première génération de ce courant, « les danseurs prennent conscience de leur appartenance à une histoire »² chorégraphique. Ils rejettent aussi l'autorité d'un maître ou d'une technique, dans l'esprit de révolte qui plane sur les années 1960-1970, marquées par l'anti-racisme, le pacifisme, la lutte contre le puritanisme et le développement des causes féministe et homosexuelle. Le corps redevient l'enjeu d'un combat politique, ce qu'il avait cessé d'être avec M. Cunningham. À l'époque du mouvement hippie, en réaction notamment à l'élitisme de l'art, se propage un vent d'intermédialité qui voit la naissance du happening, dans des lieux publics comme les musées. L'heure est au décloisonnement disciplinaire de l'art dans des espaces collaboratifs : « peintres, acteurs, danseurs, musiciens, se retrouvent dans un statut égal de *performers*, littéralement "qui réalisent l'action" »³

Le terme « postmoderne », qui émerge d'abord au milieu du champ de l'architecture dans les années 1960, est employé en danse « parmi un groupe de danseurs dont l'importance va s'avérer capitale »⁴. Le mot sert d'abord à définir un paradigme de successivité temporelle qui se situe *après* la danse moderne. Or, selon Sally Banes, c'est plutôt la *post-modern dance* qui mérite d'être considérée comme *moderniste* »⁵. En effet, l'accent sur le médium en tant que tel et la « remise en cause de la représentation »⁶ caractéristique du moderne, n'advient véritablement qu'avec cette dernière. Néanmoins, les chorégraphes post-modernes américains demeurent d'une certaine façon des anti-modernes (autant que des anti-classiques), en ce que pour eux, la danse moderne

n'a pas tenu ses promesses sur l'utilisation du corps et la fonction sociale et historique de la danse. Au lieu de libérer le corps et de rendre la danse accessible même aux jeunes enfants, au lieu de provoquer des changements tant sociaux que spirituels, la modern dance s'est institutionnalisée et a évolué vers une forme d'art ésotérique réservée à l'intelligentsia et encore plus coupée du grand public que le ballet⁷

Les danseurs post-modernes ont certes été formés dans les studios de M. Cunningham. Ils s'approprient certains de ses acquis concernant la composition par le hasard, et l'espace, mais se

1-Bernadette Bonis, Pierre Lartigue, Article « Comment assumer la modernité ? », *Encyclopedia Universalis*, <<https://www.universalis.fr/encyclopedie/ballet/6-comment-assumer-la-modernite/>>, en ligne, consulté le 6 novembre 2018.

2- I. Ginot, M. Michel, *La Danse au XX^e siècle*, Paris, Larousse, 2002, p.141.

3- *Ibid*, p.141.

4- *Ibid*, p.141.

5- Sally Banes, *Terpsichore en baskets* [1980], Paris, 2002.

6- *Ibid*, p.143.

7- *Ibid*, p.143.

débarrassent de ceux de ses enseignements qui leur semblent rétrogrades.

La liberté que Merce Cunningham a offerte à la danse leur est précieuse ; cependant, ils lui reprochent cet élitisme, la virtuosité technique qui l'éloigne du mouvement et des corps des non-danseurs, et finalement son intégration à une tradition qu'il a récupérée, la technique classique.¹

Ils s'attacheront à réaliser la démocratisation qui, selon eux, lui a manqué. L'improvisation se développe alors comme procédé chorégraphique, et connaîtra un essor sans précédents avec le Contact Improvisation² né en 1972. Anna Halprin (née en 1920), Simone Forti (née en 1935), Deborah Hay (née en 1941), Yvonne Rainer (née en 1934), Trisha Brown (1936-2017) se rattachent à la génération post-moderne, qui inclut des plasticiens, des musiciens et des acteurs. Pour ces chorégraphes qui se définissent eux-mêmes comme des performeurs, il est crucial d'« investi[r] des espaces non-théâtraux, et en particulier des lieux publics, allant ainsi vers des spectateurs non avertis »³. Robert Dunn (1928-1996), qui donne un atelier à New York entre 1960 et 1962, encourage « outre l'usage de l'aléatoire, les procédés répétitifs comme instruments de composition » et favorise la libre expression, au-delà des notions de « bon ou de mauvais »⁴. Le groupe du « Judson Theater » donne pendant trois heures sa première représentation collective le 6 juillet 1962 dans l'église de la « Judson Church ». L'effacement des rôles entre les différents participants artistiques est accompli au cours de la performance. Le groupe est formé à ses débuts de Simone Forti, Steve Paxton (né en 1939), Yvonne Rainer. Il comprendra ensuite Trisha Brown, David Gordon (né en 1936), Deborah Hay (née en 1941), Elaine Summers (1925-2014), Lucinda Childs (née en 1940), Meredith Monk (né en 1942), et des plasticiens ou musiciens comme Robert Morris (né en 1931). Les membres ne fondent pas « une communauté d'appartenance esthétique », mais partagent une même vision de la société et du rôle de l'artiste, ainsi qu'un « goût pour l'expérimentation »⁵.

Terrain, présenté en 1963 par Yvonne Rainer dans un éclairage de Rauschenberg, pourrait être pris comme un des premiers "manifestes" du post-modernisme, illustrant ses principes de base : sur la scène, espace blanc et silencieux, la danse est revenue au point zéro, et, abandonnant toutes les ressources de l'illusion théâtrale, elle va réinventer, en quelque sorte, les composantes élémentaires du mouvement corporel.⁶

Les membres du Judson Theater font notamment en sorte que le corps désapprenne ce que les techniques classique et moderne lui avaient enseigné. De manière minimaliste, ils centrent leur pratique autour de gestes ou d'actions du quotidien, telles que courir, marcher, s'allonger au sol, dont le potentiel de nuances somatiques est exploré. Ce sont des gestes simples, qui forment la base d'un répertoire quotidien, commun aux danseurs et aux non-danseurs. Comme l'avait fait M. Cunningham, ils lissent le

1- *Ibid*, p.143.

2- Il s'agit d'une danse principalement pratiquée en duo où les partenaires, tout en bougeant, restent en contact en déplaçant leurs appuis et en jouant sur la masse de leur corps.

3- I. Ginot, M. Michel, *La Danse au XX^e siècle, op.cit.*, p.143.

4- *Ibid*, p.143.

5- *Ibid*, p.143.

6- *Ibid*, p.143.

geste pour le débarrasser de sa charge émotive ou figurative, mais leur matériau est basique, voire rudimentaire, puisque leur démarche vise à dégager l'infinie palette du mouvement ordinaire. Ils prolongent en outre la révolution de l'espace spectaculaire entreprise par M. Cunningham avec ses *events*, en donnant des pièces dans des espaces publics, souvent dans la rue¹. Cette dernière ne sert pas de simple écrin à la représentation, mais altère la facture de la danse créée en interaction avec elle. « [C]ette démarche permet d'explorer les enjeux idéologiques qui s'inscrivent dans les pratiques gestuelles »². La danse acquiert du même coup une dimension politique. Dès le début des années 1970, des collectifs d'improvisation voient le jour, succédant au Judson Theater. Le temps est à l'observation et à l'analyse du mouvement : « Simone Forti [...] observe les animaux et le mouvement des jeunes enfants, qu'elle transfère sur des corps adultes pour en observer les différentes qualités »³ S. Paxton fonde le Contact Improvisation qui deviendra une

technique, promise à un bel avenir, qui bouleverse les relations sociales conventionnelles, balaie les tabous concernant le toucher et offre en même temps un champ nouveau d'exploration du mouvement⁴

L'un des procédés les plus importants est la « répétition », qui ancre la recherche du côté du formalisme. I. Ginot et M. Michel rappellent à ce propos le lien existant entre le post-modernisme chorégraphique et la célèbre phrase « a rose is a rose is a rose » de G. Stein⁵. La musique fournit ainsi des patrons de répétitions infinies au mouvement, comme dans le cas de Philip Glass (né en 1937) ou de Steve Reich (né en 1936) dans leur collaboration avec Lucinda Childs. Cette dernière fonde son travail sur une « observation et une expérimentation originales des données de la perception, notamment de la perception du mouvement par le spectateur. »⁶ Comme Anne-Teresa de Keersmaecker dans *Fase* puis *Rosas*, elle

procède par répétitions de mouvements ou de structures avec de subtiles altérations, qui exigent en effet une attention fine permettant de repérer les différences se glissant progressivement dans la danse. Ses parcours géométriques compliqués, tracés sur des feuilles au prix de savants calculs, dessinent des courbes rapides et infinies servies par une technique de jambes véloce, précise et finalement assez académique pour une plus grande lisibilité des déplacements dans l'espace.⁷

1 « Les postmodernes dansent dans la rue, sur les toits et les parois verticales des buildings (Irisha Brown), dans des lofts, des galeries d'art... » *Ibid*, p.143.

2- *Ibid*, p.143.

3- *Ibid*, p.143.

4- *Ibid*, p.146.

5- *Ibid*, p.146.

6- *Ibid*, p.146.

7- *Ibid*, p.150.



L. Childs, *Dance* (1979), Reprise datant de 2014 au Théâtre de la Ville.

Avec le nombre et la géométrie, elle orchestre les mouvements, les déplacements, détermine les distances entre les danseurs. La musique est ensuite adjointe comme un élément supplémentaire de composition. En 1970, L. Childs crée la pièce abstraite *Dance*, sur une musique de P. Glass, qu'elle commente ainsi :

Par moments, la danse est une visualisation de la musique, la progression des deux se faisant simultanément. À d'autres moments, la chorégraphie constitue une base neutre, régulière, servant comme une table d'harmonie à la complexité des polyphonies musicales. Les rapports peuvent devenir plus complexes et créer une harmonie d'un caractère différent. Chaque danse est construite sur un schéma géométrique où les phrases changent selon les propositions musicales de P. Glass.¹

La post-modernité fournit aussi un exemple d'œuvre syncrétique, *Einstein on the Beach* (1976), opéra de Robert Wilson (né en 1941), auquel participèrent L. Childs et P. Glass, qui réunit sur scène des pratiques comme la danse, la musique ou le théâtre, et cristallise « le travail sur la répétition »² de cette génération. C'« est le contraire du théâtre total : c'est un décroisement et une dé-hiérarchisation des éléments du spectacle traditionnel. »³ La pièce dure cinq heures et se déroule dans un théâtre à l'italienne. Elle « renoue avec un art de l'éclairage que les chorégraphes avaient jusque-là rejeté »⁴ et a pour sujet un monde régi par la relativité. Albert Einstein lui-même apparaît sur scène comme personnage « incarné par un violoniste à la tignasse blanche »⁵.

1- *Ibid*, p.151.

2- *Ibid*, p.148.

3- *Ibid*, p.148.

4- *Ibid*, p.148.

5- *Ibid*, p.148.



R. Wilson, *Einstein on the Beach*, Festival d'Avignon, 1976.

Dans les années quatre-vingts et quatre-vingt dix, la danse post-moderne américaine connaîtra une expansion moindre, du fait de la diminution des subsides alloués à la danse aux États-Unis. Certaines compagnies sont dissoutes, d'autres se tournent vers l'Europe pour partir en tournées. De nouvelles formes d'expression chorégraphiques métissées et moins abstraites naissent, venues de la rue, dans les communautés noires et porto-américaines, qui se transfèrent à la scène.

13- Pina Bausch ou la danse existentielle

Cette traversée de l'histoire de la danse moderne au XX^e siècle en regard de la poésie des auteurs du corpus serait lacunaire si elle n'évoquait pas la figure inclassable de Pina Bausch, ancienne assistante de Kurt Jooss (1901-1979), née en 1940, qui prit la tête en 1973 du théâtre de Wuppertal. Sous la plume de D. Fourcade, elle apparaît comme tout aussi importante que G. Balanchine ou M. Cunningham.

P. Bausch, l'héritière de K. Jooss, bénéficie d'une renommée mondiale, dans la sphère de la danse mais aussi du théâtre, deux formes artistiques réunies dans le courant du Tanztheater (danse-théâtre), terme inventé par l'impresario de K. Jooss en 1930. Dans sa première pièce, *Les Sept péchés capitaux* (1976), la chorégraphe emprunte à Bertold Brecht (1898-1956) et à Kurt Weill (1900-1950), pour refléter « la frustration de la jeune génération allemande, malade de son passé, du nazisme et de l'holocauste »¹. Symétriquement, en 1977, en Allemagne, le remontage du *Ballet triadique* d'Oscar Schlemmer par Gerhard Bohner (1936-1992) « recréait un lien avec un passé dont sa génération s'était coupée, redonnant du même coup à la danse une histoire »². La danse d'expression allemande avait été fauchée en plein essor par l'accession au pouvoir d'A. Hitler et la Seconde Guerre Mondiale. Or P. Bausch évolue dans un contexte qui interdit tacitement toute référence au passé national de cette période³. Ses pièces se feront l'écho de la conscience historique de son pays. I. Ginot et M. Michel voient en effet en P. Bausch « la conscience d'une Europe en décomposition »⁴. C'est ainsi que *Palermo Palermo* (1989) « s'ouvre par l'effondrement d'un gigantesque mur, quelques mois à peine avant la chute du mur de

1- I. Ginot, M. Michel, *La Danse au XX^e siècle, op.cit.*, p.168.

2- *Ibid*, p.173.

3- *Ibid*, p.168.

4- *Ibid*, p.172.

Berlin »¹.

P. Bausch élabore « une nouvelle forme de spectacle »² et un langage bien à elle, appuyé sur la dramatisation des émotions et de la vie quotidienne. Le registre qu'elle met au point « est une véritable subversion du théâtre au moyen de la danse »³, et inversement. « Son thème favori reste la dénonciation de la séduction » comme dans *Barbe-Bleue* (1977) créé sur la musique de B. Bartok. Sa particularité est de modeler les émotions et les souvenirs de ses danseurs « à partir d'un travail introspectif »⁴ exigeant, tout autant psychique que physique. Ces éléments vécus sont réagencés au sein des chorégraphies, sur un mode de « totale discontinuité narrative »⁵. L'accent est placé sur les rapports de force entre les sexes, sur les enjeux conflictuels des relations humaines, notamment des comportements sociaux et amoureux, ou encore sur l'absurde de la vie : P. Bausch met au point ce que l'on pourrait appeler une danse « existentielle »⁶.

Au fil du temps, ce n'est plus la musique qui prime, comme avec ses premières pièces inspirées par Kurt Jooss, mais la dramaturgie⁷. La compagnie de Pina Bausch jouit en ce sens de moyens financiers importants mis au service d'une riche scénographie par Rolf Borzik (1944-1980) ou Peter Pabst (né en 1944). Ainsi *Barbe-Bleue* (1977) dresse l'« image du désespoir à l'état pur », tandis que *Café Müller* (1978) déploie ses « souvenirs de petite fille triste [...] dans le café de ses parents à Solingen »⁸. *Nelken* (1982) est « [m]algré son parterre d'œillets odorants, les sourires suaves des danseurs et les robes du soir, [...] l'un des [ballets les] plus désespérés de la chorégraphe »⁹. Après *Le Sacre du printemps* (1975), elle « n'a plus recours à la forme entièrement chorégraphiée sur une trame concrète, mais [c]ré[e] un système ouvert par le collage de différentes scènes »¹⁰. Cette dernière pièce est l'une des plus emblématiques du théâtre de Wuppertal.

Les acteurs doivent arracher leurs mouvements au sol lourd, accompagnés par les sonorités dissonantes et brutales de la composition. [...] Les danseurs se dépensent jusqu'à la limite de l'épuisement : la terre colle à leur peau trempée de sueur ; le souffle que l'action leur arrache est lourd. Rien n'est simulé. Ils se dépensent réellement.¹¹

La danse fonctionne pour la chorégraphe comme une forme d'exutoire individuel et collectif, proche de l'art-thérapie ou de la catharsis antique. Elle vise à exprimer les désirs, les aspirations et les failles des interprètes, pour mieux les dépasser. P. Bausch aurait ainsi déclaré à Dominique Mercy (né en 1950),

1- *Ibid*, p.172.

2- *Ibid*, p.168.

3- *Ibid*, p.170.

4- *Ibid*, p.170.

5- *Ibid*, p.170.

6- Pour D. Fourcade, « Pina Bausch exprimait une tension existentielle de l'après-guerre et de l'Europe ». Entretien avec D. Fourcade en annexes.

7- I. Ginot, M. Michel, *La Danse au XX^e siècle, op.cit.*, p.170.

8- *Ibid*, p.170.

9- *Ibid*, p.170.

10- Norbert Servos, *Pina Bausch ou l'art de dresser un poisson rouge*, traduit de l'allemand par D. Le Parc, Paris, L'Arche, 2001, p.293.

11- *Ibid*, p.293.

profondément affecté par une scène qu'il venait de danser : « Ce qu'on cherche, c'est pour le détruire. »¹ La réalisatrice Chantal Ackerman (1950-2015) a rendu compte du travail éprouvant de l'artiste avec ses interprètes dans son film *Un jour Pina m'a demandé*², qui, pour D. Fourcade, est « le plus beau film de danse »³ qui soit, même si la chorégraphe ne l'appréciait pas.

Plus les années passent, plus elle pousse loin ce travail sur l'inconscient de ses interprètes ; les souvenirs d'enfance, les histoires enfouies, en particulier celles qui sont liées à leur vocabulaire de danseurs⁴

Ils doivent passer du rire aux larmes ; de plus, les codes académiques de leur formation classique sont subvertis. De la sorte, il n'y a pas d'échappatoire, pour le danseur, comme pour le spectateur, à ce « monde morose et anxieux, voire morbide »⁵. L'œuvre de P. Bausch explore toutes les zones d'inconfort de l'être humain : « cela signifie mettre toute sa personnalité au service de ce que l'on fait sur une scène, se montrer "nu", pour ainsi dire, sans protection et vulnérable »⁶, au point que certains danseurs se sont révoltés face au travail pesant de la mémoire individuelle des interprètes.

Il faut signaler qu'en dépit de l'appellation répandue de « danse-théâtre », « l'approche de Pina Bausch n'a [...] rien d'un travail théâtral »⁷, dans la mesure où elle ne crée pas de personnages. C'est en ce lieu, où les « danseurs, exactement comme ceux de M. Cunningham, [...] ne représentent qu'eux-mêmes »⁸, que s'esquisse un point de comparaison entre elle et le chef de file de la danse post-moderne américaine, « dont le travail semble à l'exact opposé »⁹ du sien sur le plan esthétique. La réalité n'est pas représentée, mais directement revécue. En ce sens, les scènes ne sont pas jouées, mais interprétées en vue d'une « "remise en vie" des états vécus »¹⁰. Par rapport aux courants de la danse post-moderne américaine, chez P. Bausch, « le corps est utilisé non comme un moyen expressif parmi d'autres, mais comme celui qui se trouve à l'origine de tous les autres. »¹¹ Pour D. Fourcade, « l'abstraction » de M. Cunningham et la « surfiguration »¹² de P. Bausch existent, toutefois ces deux courants ne peuvent pas être opposés, dans la mesure où

il faut préciser que tout art est abstrait. C'est une abstraction en tant qu'effort d'essentialisation d'une chose donnée. En ce sens, l'art chorégraphique de Pina Bausch et de Merce Cunningham sont tout aussi abstraits. De même Poussin, tout figuratif qu'il soit, est tout aussi abstrait que Mondrian ou Cézanne.¹³

Nous retiendrons de la carrière chorégraphique de l'artiste allemande quatre pièces principales, dans la

1- I. Ginot, M. Michel, *La Danse au XX^e siècle, op.cit.*, p.170.

2- Chantal Akerman, *Un jour Pina a demandé...*, 1983, 60'.

3- Entretien avec D. Fourcade en annexes.

4- I. Ginot, M. Michel, *La Danse au XX^e siècle, op.cit.*, p.170.

5- *Ibid*, p.170.

6- Norbert Servos, *op.cit.*, p.293.

7- *Ibid*, p.293.

8- I. Ginot, M. Michel, *La Danse au XX^e siècle, op.cit.*, p.171.

9- *Ibid*, p.171.

10- *Ibid*, p.171.

11- *Ibid*, p.170.

12- *Ibid*. C'est nous qui avons employé ces deux termes pour tenter de distinguer le travail des deux chorégraphes.

13- D. Fourcade, *Ibid*.

mesure où elles sont citées, et parfois commentées, dans les recueils poétiques de D. Fourcade : des pièces majeures des années 1970 : *Le Sacre du printemps*¹, *Blaubart*², *Café Müller*³, *Nelken*⁴ et, une, plus récente : *Nur Du*⁵.

En 1975, après V. Nijinski, M. Wigman, P. Taylor et M. Béjart, P. Bausch propose sa propre version chorégraphique pour trente-deux danseurs du *Sacre du printemps* d'I. Stravinski, avec une mise en scène de R. Borzik. Tant les décors, les costumes dans des tons brun à rouge, que la danse exaltent la puissance tellurique de la partition. La difficulté est que les danseurs doivent évoluer sur un sol couvert de terre – il faut douze mètres cube en moyenne d'humus pour recouvrir le plateau à chaque représentation –. Dans le solo de l'Élue, réputé « éprouvant tant physiquement qu'émotionnellement »⁶, la danseuse est déshabillée avant d'être revêtue de la robe rouge qui désigne son sacrifice. Un climat de « transe habite le ballet »⁷ :

[e]n cercle élargi ou resserré, se déplaçant sur le plateau, d'un côté les hommes, de l'autre les femmes, Pina Bausch active les groupes, les distribue et les malaxe sur le plateau comme des masses.⁸

La pièce mondialement connue est entrée au répertoire de l'Opéra de Paris en 1997.



Le Sacre du printemps, photographie de Sandy Korzekwa

Blaubart (1977) est une adaptation pour neuf danseurs de l'opéra en un acte de B. Bartok, *Le Château de Barbe-Bleue*, dans un décor de R. Borzik. La pièce traite des rapports sado-masochistes entre les hommes et les femmes au sein du couple, de la relation entre Éros et Thanatos, et de la violence exercée sur le corps féminin, jeté contre les murs, palpé et enlacé, traîné au sol : traité à de multiples reprises comme un simple objet. Comme dans d'autres pièces de P. Bausch, les mêmes gestes sont souvent répétés. Le danseur qui interprète Barbe-Bleue force l'héroïne, Judith, à enfiler l'une sur l'autre plusieurs robes, aidée par ses suivantes, comme si elle devait endosser les rôles de ses précédentes

1- D. Fourcade, *Le Sujet monotype*, Paris, P.O.L., 1997, p.113.

2- *Ibid*, p.80.

3- D. Fourcade, *manque*, Paris, P.O.L., 2012, p.73.

4- D. Fourcade, *Est-ce que j'peux placer un mot*, Paris, P.O.L., 2001, p.89.

5- *Ibid*, p.61. Voir aussi *Le Sujet Monotype, op.cit.*, p.113.

6-« Souvenirs d'Élues dans *Le Sacre du printemps* », Alice Renavand interrogée par Aliénor de Foucaud, <<https://www.operadeparis.fr/magazine/souvenirs-delues-dans-le-sacre-du-printemps>>, en ligne, consulté le 12 mai 2019.

7- *Ibid*.

8-Rosita Boisseau, <<https://fresques.ina.fr/en-scenes/fiche-media/Scenes00867/pina-bausch-et-le-sacre-du-printemps-de-stravinsky.html>>, en ligne, consulté le 12 mai 2019.

épouses, avant qu'elle se mette à marcher en titubant. *Barbe-Blue* amorce le travail de la chorégraphe avec ses danseurs à partir de propositions d'improvisation. Notons que les deux pièces de P. Bausch que nous venons d'évoquer contrastent concernant leur rapport à la musique,

Le Sacre du printemps (1975) – où les états de corps semblent se confondre avec les intensités musicales – et *Barbe-Blue* (1977) – où la musique de Bartók enregistrée sur un magnétophone est sans cesse interrompue par les interprètes. D'un côté, le corps en symbiose avec la musique et de l'autre, le corps la rendant impossible.¹



Blaubart (1977)

Café Müller (1978) fut créé sur une musique de H. Purcell, avec des costumes et des décors de R. Borzík. La pièce pour six danseurs, constituée de duos et de trios, s'inspire des souvenirs de la chorégraphe, dont les parents possédaient un café à Solingen, la ville où elle est née. Le décor de *Café Müller* est composé de trois portes vitrées, de tables de cafés et d'une cinquantaine de chaises, qui forment un espace scénique encombré, sujet à perpétuelle reconfiguration. Certaines danseuses le traversent comme des spectres en marchant les yeux fermés, tandis que les autres interprètes leur fraient un passage pour éviter qu'elles ne se blessent. Les femmes sont vêtues de longs déshabillés de soie et de talons hauts, les hommes portent, pour la plupart, des costumes. Les gestes stéréotypés sont ceux de la séduction et des manigances du couple. Inspirés de la vie ordinaire, ils sont répétés au point d'être vidés de leur signification. La chorégraphie est née d'un travail par improvisation, induite, chez les danseurs, à partir de mots et d'images fournies par P. Bausch, les scènes ayant ensuite été assemblées selon le principe du montage. Il se dégage de la création une impossibilité à communiquer, un grand accablement et un sentiment d'empêchement du fait que les trajectoires dansées sont le plus souvent entravées. Comme dans *Barbe-Blue*, les danseuses se jettent contre les murs, « momen[t] d'une violence presque insoutenable »². Les chaises « chut[e]nt à leur suite [...] comblant aussitôt [...] l'espace fragmenté »³ parcouru par les danseuses.

1- Philippe Guisgand, « Corps d'écriture », *Repères*, cahier de danse, 2007/2, n° 20, p.17-21, < <https://www.cairn.info/revue-reperes-cahier-de-danse-2007-2-page-17.htm> >, en ligne, consulté le 26 septembre 2018.

2- Claudine Vassas, « À propos de Café Müller : une pièce de Pina Bausch », *Terrain*, août 2007, n°49, « Toucher », p.63-76.

3- *Ibid.*



P. Bausch dans *Café Müller*

Nelken (1982), dont le titre signifie « œillets » en allemand, fut créée pour vingt-cinq interprètes. Les actions qui se déroulent comme dans un rêve semblent sans lien les unes avec les autres. Dans l'une des scènes, une ribambelle de danseurs, à la file indienne, avancent en cercle et miment des gestes avec leurs mains, sur de la musique swing. En dépit du parterre d'œillets roses sur le plateau, la pièce est loin de produire une impression apaisante : « *Nelken*, dans la scénographie de Peter Pabst, est une zone conflictuelle. Les personnages s'y cognent dans des jeux de dominations cruels. »¹ Un climat de répression et d'humiliation règne entre les différents protagonistes, y compris entre les danseurs et les spectateurs. Lutz Förster y transpose en langage des signes la chanson « The man I love » de G. Gershwin, tandis que Dominique Mercy, tel un singe savant, exécute en tutu des figures de danse classique devant le public. *Nelken* joue aussi sur l'expression contradictoire du genre (*gender*) puisque les danseurs masculins y sont revêtus de robes moulantes. Le parterre d'œillets est foulé aux pieds par une milice et ses chiens, dévoilant une réalité multi-facettes, esthétisée mais non moins violente.



Les danseurs du Tanztheater Wuppertal dans *Nelken*.
Photographie d'Oliver Look.

Le titre de *Nur Du* (1996), s'inspire de celui d'un tube des Platters, « Only You », traduit en allemand. Dans la pièce, des danseuses figées, le sourire aux lèvres, soulèvent leurs robes comme des danseuses de Cancan anachroniques. Les danseurs portent des corps féminins inertes en les faisant tournoyer en l'air

¹-Rosita Boisseau, « Pina Bausch et *Nelken* », <<https://fresques.ina.fr/en-scenes/fiche-media/Scenes00869/pina-bausch-et-nelken.html>>, en ligne, consulté le 12 mai 2019.

au son d'une valse. Dans une scène qui hésite entre rire et larmes, une femme verse de l'eau sur la tête enveloppée d'un sac en plastique d'un homme en apnée, qui ressemble à un poisson dans un bocal, tandis qu'une autre, qui avance de profil, tirée par un danseur, ressemble à une étoile de mer avec ses cheveux divisés en brins. Avec cette pièce sur l'intimité, la chorégraphe explore tous les registres de la manipulation – réalisée littéralement par des portés où la personne soulevée paraît être un objet encombrant –, de la fuite et de la solitude humaine.



Nur Du

I. Ginot et M. Michel observent que P. Bausch a été « [m]ille fois plagiée », et que son succès a peut-être ralenti « le développement »¹ de la danse contemporaine en Allemagne. D. Fourcade relève qu'A.T. De Keersmaecker elle-même empruntera « tout » à P. Bausch, à commencer par le détail des chaises dans *Café Müller* pour sa pièce *Rosas*². L'écrivain insiste en ces mots sur l'importance de la chorégraphe sur son écriture : « Franchement, j'ai été bouleversé par Pina Bausch. » Les chaises dans *Café Müller*, « il n'y a pas un jour où elles ne sont pas présentes en moi »³.

14- La diversité esthétique de la Nouvelle Danse Française

Jusqu'aux années 1970, la France fut relativement peu touchée par l'essor du moderne en danse, venu d'Allemagne, puis des États-Unis⁴. Le domaine chorégraphique restait marqué par l'hégémonie du ballet classique tandis que la danse moderne demeurait impopulaire. À ses débuts, cette dernière peina à s'imposer, mais suscita un certain engouement du côté du monde du théâtre, intéressé à l'expression du corps⁵.

Dans les années 1930, des danseurs allemands émigrèrent en France, qui contribuèrent à diffuser les enseignements de la danse d'expression de Mary Wigman et de Rudolf Laban.

Leur influence, quoique mal perçue, laissera son empreinte sur la danse moderne française encore à naître, lui donnant des liens de parenté avec l'histoire de la danse allemande⁶

1- *Ibid*, p.170.

2- Voir entretien avec D. Fourcade en annexes. Pour une analyse de la fonction des chaises dans *Kontaktjof*, *Arien* et *Café Müller*, voir Claudine Vassas, « À propos de Café Müller : une pièce de Pina Bausch », *op.cit.*

3- Entretien avec D. Fourcade en annexes, *op.cit.*

4- L'influence allemande, dominante de l'entre-deux guerres aux années 1950, fut supplantée par l'influence américaine à partir des années 1960.

5- Voir Isabelle Ginot, Marcelle Michel, *La Danse au XX^e siècle*, Paris, Bordas, 1995, p.175.

6- *Ibid*, p.175.

À la suite de ce mouvement, dans les années cinquante, « apparaît la génération pionnière [...] marquée par l'héritage allemand »¹. Des chorégraphes formés avec M. Wigman, comme Jacqueline Robinson (1922-2000), Karin Waehner (1926-1999) ou Jérôme Andrews (1908-1992), ouvrent des studios où ils enseignent. « Ainsi se met en place l'ébauche d'une danse moderne française, avec l'idée que celle-ci doit faire l'objet d'un apprentissage et d'une technique spécifiques »².

Dans les années 1960, Françoise (née en 1925) et Dominique Dupuy (né en 1930), danseurs au Ballet des arts de Jean Weidt (1904-1988), créent un duo baptisé d'après leurs prénoms respectifs, puis donnent naissance aux « Ballets modernes de Paris », où « ils présentent leurs œuvres et celles d'autres danseurs contemporains »³. Ils fondent un festival de danse contemporaine aux Baux-de-Provence en 1962, où ils convient Merce Cunningham. Mai 1968 et son vent de contestation totale provoquent alors « l'explosion de la nouvelle danse française »⁴. Les danseurs classiques prennent part au débat politique :

Lors de l'occupation de la Sorbonne, des danseurs de l'Opéra participent largement aux discussions. Ils s'interrogent sur l'inadéquation entre leur langage et ce qu'ils veulent exprimer.⁵

Ces derniers fondent de nouveaux groupes de création qui encouragent l'émergence, à côté du répertoire traditionnel, de la création contemporaine. Les danseurs Brigitte Lefèvre (née en 1944) et Jacques Garnier (né en 1940) quittent l'Opéra pour fonder le Théâtre du Silence, « qui devi[e]nt l'un des moteurs de la danse moderne naissante en France »⁶, grâce à sa collaboration avec M. Cunningham et d'autres chorégraphes américains. I. Ginot et M. Michel résument : « Mai 1968 secoue l'institution classique »⁷. Dès 1968, le concours de Bagnolet révèle pendant une vingtaine d'année les chorégraphes de la Jeune Danse Française. Sont ainsi découverts Maguy Marin (née en 1951), Jean-Claude Gallotta (né en 1950), Régine Chopinot (née en 1952), Joëlle Bouvier (née en 1959) et Régis Obadia (né en 1958), Philippe Découflé (né en 1961), Catherine Diverrès (née en 1959), Mark Thomkins (né en 1954), Angelin Preljocaj (né en 1957), M. Monnier (née en 1959). En 1981, alors que J. Lang occupe la fonction de Ministre de la Culture, une série de mesures vise à conférer une place institutionnelle à la danse dans le secteur des arts du spectacle.

La danse française, qui peine à ses débuts à être reconnue, se développe en marge de la danse moderne américaine, dont elle n'a pas pleinement conscience des ressources.

En l'absence d'une danse moderne forte et reconnue, il règne autour de la notion de modernité un flou qui ne sera identifié que plus tard ; en effet, tous ces créateurs qui tentent de sortir du carcan de la danse classique ont du mal à remettre en question leur langage gestuel, faute d'avoir conscience que la "danse moderne" a ses

1- *Ibid*, p.175.

2- *Ibid*, p.175.

3- *Ibid*, p.175.

4- *Ibid*, p.176.

5- *Ibid*, p.176.

6- *Ibid*, p.176.

7- *Ibid*, p.176.

propres langages, techniques et philosophies.¹

Du même coup, un certain courant de la danse française s'essouffle, faute d'un langage chorégraphique adapté ; seules « [l]a musique, la peinture, permettent, comme au temps des Ballets russes, d'entretenir une illusion de modernité »². Pour I. Ginot et M. Michel, la danse française accuse alors son retard et manque de visibilité comme d'institutions, alors que l'étiquette « classique » continue à dominer.

Dans les années 1970, les Américains venus ouvrir des studios de danse à Paris rencontrent un large succès, comme Peter Goss (né en 1946), Susan Buirge (née en 1940) ou Carolyn Carlson (née en 1943), toutes deux formées chez Alwin Nikolais (1910-1993). Ils confèrent à la danse contemporaine française, marquée par l'improvisation héritée du courant allemand, « un niveau technique [...] élevé », grâce auquel elle gagne pas à pas sa « crédibilité »³. Le Centre National de Danse Contemporaine d'Angers (C. N. D. C.), centre national où sont formés les professionnels – danseurs, chorégraphes, pédagogues – de la danse contemporaine, est créé en 1978 et couronne l'institutionnalisation de la Jeune Danse Française. Le maître américain Alwin Nikolais en prend la tête. Viola Farber (1931-1998), pédagogue et chorégraphe américaine, lui succède, auprès de qui Mathilde Monnier se forme. Précisons que cette dernière, future directrice du Centre chorégraphique national de Montpellier en 1994, puis du Centre National de Danse en 2014, nous intéresse au premier chef puisqu'elle collabore avec D. Fourcade et Isabelle Waternaux pour l'ouvrage *MW* en 2001⁴. Pour cette artiste, « [l]e texte, la littérature, la philosophie, la poésie [ont] été important[s] dans [s]a vie depuis toujours, depuis le début. »⁵ au point qu'elle s'est fait traiter d'« intellectuelle »⁶ dans le milieu chorégraphique. L'intermédialité et la collaboration avec des personnalités extérieures au monde de la danse – tels que des musiciens, des écrivains, des plasticiens⁷ – sont au cœur de son travail. Notamment, elle a fait monter sur scène le philosophe Jean-Luc Nancy dans le spectacle *Allitérations* (2002). La collaboration s'est poursuivie avec deux ouvrages écrits à quatre mains : *Dehors la danse*⁸, et *Allitérations : conversations sur la danse*⁹, « où les codes formels de la conférence philosophique sont tout à la fois repris et subvertis »¹⁰. Avec *Pour Antigone* (1993), créée avec des danseurs burkinabés et maliens, elle propose une version africaine de la pièce de Sophocle. Pour *L'Atelier en pièces* (1996), auquel se réfère D. Fourcade, elle étudie le comportement de personnes autistes, également au cœur du film *Bruit blanc. Autour de Marie-France*

1- *Ibid*, p.176.

2- *Ibid*, p.176.

3- *Ibid*, p.176.

4- D. Fourcade, M. Monnier, I. Waternaux, *MW*, Paris, P.O.L., 2001. Nous reviendrons sur cette collaboration plurimédiale en deuxième partie.

5- Mathilde Monnier, « Entretien avec Mathilde Monnier », par Frédéric Pouillaude, in Stefano Genetti, Chantal Lapeyre, Frédéric Pouillaude (dir.), *Gestualités Textualités en danse contemporaine*, Paris, Hermann, Colloque de Cerisy, 2018, p.317-332, p.320.

6- *Ibid*, p.320.

7- Elle a notamment collaboré avec Christine Angot, Claire Denis, Philippe Katerine et Dominique Figarella.

8- M. Monnier, J.-L. Nancy, *Dehors la danse*, Lyon, Droz, 2001.

9- M. Monnier, J.-L. Nancy, *Allitérations : conversations sur la danse*, Paris, Galilée, 2005.

10- Stefano Genetti, Chantal Lapeyre, Frédéric Pouillaude, (dir.), *Gestualités Textualités en danse contemporaine*, *op.cit.*, p.318.

(1998), réalisé avec Valérie Urréa.



Mathilde Monnier (à droite) et Marie-France,
scène tirée du film documentaire *Bruit Blanc : Autour de Marie-France* (1998) de Valérie Urréa.

Quant à S. Buirge et C. Carlson, elles sont respectivement citées par D. Fourcade¹ et le critique de danse et poète P. Lartigue. Toutes deux montrent à leur façon que

la modernité est liée à l'invention et au renouvellement du langage corporel, et que la formation du danseur passe par l'apprentissage de l'improvisation et de la composition²

S. Buirge arrive en France en 1970. Cette

avant-gardiste proche des courants minimalistes américains, apportera un esprit de recherche et des techniques qui nourriront beaucoup de futurs chorégraphes français.³

Par sa pédagogie et son « esprit de recherche », elle devient « l'une des chevilles ouvrières du développement de la danse contemporaine en France⁴. Elle appartient aux « courants minimalistes abstraits »⁵ mais son orientation « expérimentale » s'assouplit quand, en 1985, elle entame une collaboration avec l'écrivain Marianne Alphant (née en 1945) pour *Parcelle de ciel*. Pour l'occasion, celle-ci compose « "un texte d'appui" »⁶ qui retrace la biographie de la chorégraphe. L'œuvre littéraire n'est pas montrée sur scène mais est absorbée par la chorégraphie, à laquelle elle sert de « point de départ »⁷. *Parcelle de ciel* « reste l'une des pièces marquantes des années quatre-vingt » et

dessine ce que l'on reconnaîtra plus tard comme un des traits distinctifs de la "nouvelle danse française" : une abstraction recouvrant l'émotion, mais se laissant nourrir et teinter par elle⁸

1- D. Fourcade, *Ontrance utterance et autres élégies*, Paris, P.O.L., 1990, p.24.

2- *Ibid*, p.178.

3- *Ibid*, p.178.

4- *Ibid*, p.180.

5- *Ibid*, p.180.

6- *Ibid*, p.180.

7- *Ibid*, p.180.

8- *Ibid*, p.180.



S. Buirge, *Parcelle de ciel*, 1987, photographie de Robert Cahen.



S. Buirge, *Le Cycle des saisons* (1994-1998), *L'Été*.

Face à un M. Cunningham versé dans l'abstraction formelle, S. Buirge démontre que la danse contemporaine française porte en elle la dualité du mouvement et de l'émotion. Dans *Parcelle de ciel*, citée par D. Fourcade, « les jeux formalistes [...] offrent un cadre pudique à la charge émotive de l'autobiographie »¹, trait que l'on retrouve chez A.-T. De Keersmaecker avec *Once* (2002)². Par la suite, S. Buirge voyage beaucoup, en Éthiopie, au Japon, en Grèce, en Inde, en Syrie, à Taïwan, s'intéressant à la question du rapport entre l'espace spectaculaire et l'orientation spatiale, à savoir, le sens de lecture et d'écriture, de systèmes graphiques non-occidentaux. Dans les années 1990, elle continue à faire œuvre de « pionnière »³. À l'image de son œuvre, la danse française est tissée d'un mélange d'influences entre l'Orient et l'Occident. Les apports orientaux « font du corps le médium de la spiritualité » et remédient par « une solution de substitution » au clivage cartésien entre l'esprit et le corps⁴. Invitée en résidence à Kyoto, S. Buirge recrée des pièces précédentes de son répertoire, comme *Sas* datant de 1993, avec des danseurs japonais, ou forge des compositions inédites comme *Matomanorama* (« L'Intervalle des intervalles », 1993) et *Kin-Iro no Kazé no Kanata* (« L'Autre côté du vent doré », 1994), où des « musiciens traditionnels » sont invités à investir le terrain de la « musique contemporaine »⁵. « [A]înée »⁶ de la danse française, elle a aussi formé de nombreux chorégraphes de sa génération comme François Raffinot (né

1- *Ibid*, p.180.

2- Voir D. Fourcade, *en laisse*, Paris, P.O.L., 2005, p.24.

3- Isabelle Ginot, Marcelle Michel, *La Danse au XX^e siècle, op.cit.*, p.180.

4- *Ibid*, p.182.

5- *Ibid*, p.181.

6- *Ibid*, p.181.

en 1953). L'un des points pour lesquels elle a œuvré concerne

la reconnaissance de la dimension intellectuelle de la danse, non par opposition à son caractère physique, mais, plutôt, en complément indispensable de celui-ci.¹

C. Carlson contribue, quant à elle, à l'essor de la danse française auprès du grand public. Elle est à l'initiatrice du GRTOP (Groupe de Recherche Théâtrale de l'Opéra de Paris), formation de danseurs qui mènera ses activités de recherche chorégraphiques dans la rotonde du Palais Garnier de 1974 à 1980. À la suite d'un solo dansé en juin 1973, Rolf Lieberman (1910-1999), directeur de l'Opéra, l'engage comme « étoile-chorégraphe », un titre qui n'existait pas auparavant. Elle hérite par A. Nikolaïs d'une « [g]estuelle lente, [de] longs étirements soudain cassés, [d'une] parfaite impassibilité basculant tout à coup en une grimace clownesque »².

Ses chorégraphies ne se rattachent pas aux tendances abstraites de la post-modern dance américaine, elles s'apparentent plutôt à un théâtre surréaliste, nourri des sources littéraires les plus diverses.³



C. Carlson, *Blue Lady* (1983).

C. Carlson s'inspire de la poétique bachelardienne de la rêverie pour *Wind, Water, Sand* (1976) et exprime son attirance envers la calligraphie chinoise dans *Year of the Horse* (1978). Chacune de ses pièces représente une « alchimie collective à laquelle participent les lumières [...] autant que les danseurs »⁴. De ses créations, qui se confondent avec l'« étonnante plasticité » de son corps d'interprète, on retiendra son célèbre *Blue Lady* (1983). La tonalité en est résolument optimiste, « à l'inverse d'une Pina Bausch, dont l'univers très contemporain, [est] toujours plus sombre »⁵.

Parmi les références chorégraphiques qui ont nourri sa pratique poétique, P. Lartigue cite *This and That* de C. Carlson, qu'il a vues en 1977. Comme D. Fourcade avec les pièces de G. Balanchine, c'est l'arabesque géométrique, héritage classique, qui retient son attention chez la chorégraphe : « Ses chorégraphies ne marquèrent pas l'époque, mais le souvenir fulgurant demeure de sa jambe étirée dans

1- *Ibid*, p.181.

2- *Ibid*, p.179.

3- *Ibid*, p.179.

4- *Ibid*, p.179.

5- *Ibid*, p.180.

l'arabesque comme une aile. »¹ Significativement, C. Carlson privilégie au terme de « chorégraphe » celui de « poète visuelle », pour définir sa pratique totalisatrice, qui développe une écriture dans l'espace et sur le papier, lie la composition de poèmes², la peinture et le travail du geste, et favorise les collaborations inter-artistiques. Elle aspire à une textualité multimédiale, réalisant « la fusion du texte, de la musique et de la danse »³ Pour payer tribut à la danseuse de la beauté de son art, comme R. Desnos avec Yvonne George dans « Infinitif »⁴, P. Lartigue écrit un texte de quatorze phrases en double acrostiche avec le prénom et le nom de la chorégraphe. Il peut être éclairant de remarquer qu'en miroir, pour C. Carlson, la poésie représente un idéal de simplicité, une réduction à l'essentiel que la danse cherche à atteindre. Ainsi affirme-t-elle : « Je voudrais parfois tout abandonner, être poète seulement, affranchie du lieu et de l'espace rien que ce pas nu... »⁵. Corollairement, P. Lartigue forme une équation entre danse et absence, dans la mesure où, en vertu du titre d'un chapitre de *L'Art de la pointe*, « Ce que j'ai [l'écriture], c'est ce que je n'ai pas [la danse] »⁶. Déférence de la poésie envers la danse, déférence de la danse envers la poésie, voilà qui renforce la force du dialogue qui unit ces deux formes artistiques dans la deuxième moitié du XX^e siècle.

M. Cunningham et son langage d'abstraction constitue un pôle d'attraction important de la Jeune Danse Française. Il est un hôte régulier du Festival d'automne invité par Michel Guy (né en 1930), et son public ne cesse de s'élargir dans les années 1970. La dimension novatrice de son travail est reconnue comme un pilier fondateur dans le milieu de la danse contemporaine française où « son œuvre ouvre un fantastique champ à la conceptualisation »⁷. De nombreux danseurs décident dans les années 1970 de se former auprès de M. Cunningham aux États-Unis, comme J.-C. Gallotta ou M. Monnier. Dans le même temps, le milieu de la danse classique se montre plutôt hostile à ses innovations dans la sphère de son enseignement, comme de ses créations⁸. Qui plus est, la danse contemporaine en France « s'oriente [...] vers une théâtralité qui restera sa marque, et ne laissera pas leur place à des chorégraphes de tendance plus abstraite. »⁹ Finalement, alors qu'elle a tardé à s'imposer, dans les années 1980, la « danse française » est « l'une des plus diffusées dans le monde »¹⁰. Elle s'est forgé un style reconnaissable, héritier du « goût du drame » allemand, et de « la grande leçon de la composition »¹¹ venue des États-Unis.

1- P. Lartigue, *L'Art de la pointe*, Paris, Gallimard, 1992, p.59.

2- C. Carlson est l'auteur d'un recueil de haï-kaï assemblés sous le titre Brins d'herbe (Arles, Actes Sud, 2011).

3- P. Lartigue, *L'Art de la pointe, op.cit.*, p.120.

4- Il s'agit du deuxième poème du recueil *Les Ténèbres* publié par R. Desnos en 1927. Il est composé en double acrostiche, formant le nom d'Yvonne George en début de vers, celui de l'auteur en fin de vers. Voir *Rrose Séclavy et caetera*, Paris, Le Passage, 2004, p.31.

5- Voir Vincent Rouillon, <https://www.printempsdespoetes.com/pjs/PJ585_Carolyn%20Carlson.pdf>, en ligne, consulté le 18 août 2018.

6- P. Lartigue, *L'Art de la pointe, op.cit.*, p.29.

7- *Ibid*, p.182.

8- Voir *Ibid*, p.182-183.

9- *Ibid*, p.183.

10- *Ibid*, p.183.

11- *Ibid*, p.183.

Dans les années 1980, la Nouvelle Danse Française cesse de se chercher une identité et de redéfinir ses codes. Elle comprend une multitude de chorégraphes, chacun ayant son langage propre issu d'une base commune. Elle s'accompagne aussi d'un « développement institutionnel »¹ qui contribue à son essor. Contrairement à l'Allemagne des années 1920 ou aux États-Unis des années 1950, elle n'est pas réductible à une seule identité chorégraphique. Ce « foisonnement » fait la richesse et la variété de la nouvelle danse française, qui, peut-être, « semble la forme artistique la plus en osmose avec la fin du siècle »².

I. Ginot et M. Michel relèvent que, comme la pensée « à la française », la Jeune Danse Française se caractérise par son amour du détail, du « petit geste » non exempt de raffinement voire d'ostentation, plutôt que par l'« exploit » physique³. En revanche, elle prise volontiers les scénographies imposantes adaptées à « représenter des espaces clos, ou denses »⁴. « S'invente alors une forme de théâtralité qui existe sans [...] l'argument narratif, la figuration » et met en œuvre un « langage de l'émotion »⁵. On peut citer parmi les chorégraphes de cette époque Odile Duboc (1941-2010), Daniel Larrieu (né en 1957), Dominique Bagouet, qui ne conçoivent pas un langage radicalement nouveau mais travaillent à une « exploration de l'infinie diversité des textures du geste, des intentions, des états qui modifient insensiblement le sens d'un mouvement »⁶. Il y a encore à mentionner Maguy Marin et son « théâtre d'images puisant dans toute sorte d'inspirations »⁷.

La danse contemporaine française a connu un processus d'institutionnalisation rapide, dotée de financements publics acquis au début des années 1980. Elle fut « bénéficiaire d'une tradition de responsabilité publique en matière de création »⁸ et connut une décentralisation avec l'implantation de Centres Chorégraphiques nationaux co-financés par l'État et les collectivités régionales ou départementales, sur le modèle du théâtre. Un système complémentaire de financements pour les autres compagnies et projets chorégraphiques fut également mis en place. De la sorte, la France reste certainement « le pays où la danse contemporaine est le mieux prise en charge par les pouvoirs publics »⁹. C'est la raison pour laquelle elle sert de terre d'accueil pour des artistes étrangers. Cependant, dès les années 1980, la France agit comme modèle à l'étranger. La Belgique est la première à prendre le relais.

1- *Ibid*, p.186.

2- *Ibid*, p.186.

3- *Ibid*, p.187.

4- *Ibid*, p.187.

5- *Ibid*, p.187.

6- *Ibid*, p.187. Pour plus de précisions au sujet de ces chorégraphes majeurs de la période, qui ont été directeur ou directrice d'un centre chorégraphique national, et d'autres figures importantes de la Jeune Danse Française, nous nous permettons de renvoyer aux pages 187 et suivantes. Nous ne nous attarderons pas à leur sujet dans la mesure où aucun d'entre eux n'est cité dans l'œuvre de D. Fourcade.

7- *Ibid*, p.187.

8- *Ibid*, p.187.

9- *Ibid*, p.193. Voir p.193-194 à propos de l'institutionnalisation de la Jeune Danse Française.

D. Fourcade cite encore deux chorégraphes¹ appartenant à la même génération : Emmanuelle Huynh et Vera Mantero, qui ont en commun d'élargir le champ de la danse du côté de l'intermédialité et de la collaboration artistique. Qu'il nous soit permis de les situer rapidement.



Emmanuelle Huynh et Boris Charmatz au Théâtre de Nîmes, 2019.
Photographie : Sandy Korzekwa.

D'origine vietnamienne, E. Huynh (née en 1963) a étudié la philosophie, puis la danse à l'École Mudra à Bruxelles, avant de devenir danseuse chez Hervé Robbe et Odile Duboc. Créée avec le compositeur Kasper T. Toeplitz, sa première pièce chorégraphique, *Múa* (1994), qui est aussi le nom de sa compagnie, inaugure la collaboration avec d'autres artistes ou chercheurs. Elle coopérera notamment avec l'astrophysicien Thierry Foglizzo pour *Distribution en cours* en 2000. Elle élabore plusieurs spectacles à partir d'œuvres littéraires : *Bord, tentative pour corps, textes et tables* (2001) sur des textes de Christophe Tarkos et *A Vida Enorme/épisode 1* (2003), duo à partir de textes du poète portugais Herberto Helder. Elle est également pédagogue et fut la directrice du Centre national de danse contemporaine d'Angers (CNDC) de 2004 à 2012.

Vera Mantero (née en 1966) a étudié la danse classique et a dansé au Ballet Gulbenkian de Lisbonne entre 1984 et 1989. Elle a commencé à chorégrapier en 1987 et, depuis 1991, présente son travail en solo et en groupe en Europe et dans le monde entier. Elle enseigne également les techniques de composition et d'improvisation. En effet, elle prend part à des projets collectifs d'improvisation internationale aux côtés d'improvisateurs et de chorégraphes comme Lisa Nelson, Mark Tompkins, Meg Stuart et Steve Paxton. À l'instigation de V. Mantero, D. Fourcade a participé en janvier 2004 à un tel projet collectif, au cours d'une performance à Gand, avec les danseurs Vera Mantero, Mark Tompkins, Benoît Lachambre, Antonija Livingstone, Frans Poelstra, Steve Paxton et les musiciens D.J. Olive et Nuno Rebelo, qu'il relate dans un passage de *sans lasso et sans flash*². D'après les propos de D. Fourcade, celle-ci a été donnée deux fois³. Enfin, V. Mantero s'implique dans des projets musicaux et vocaux

1- Voir D. Fourcade, *Est-ce que j'peux placer un mot*, Paris, P.O.L., 2001, p.61.

2- D. Fourcade, *sans lasso et sans flash*, Paris, P.O.L., 2005.

3- « Invité par Vera Mantero, j'improvisais comme être sur scène, et j'étais, le deuxième soir, je crois bien que j'étais à la poésie de tout mon être. » Avec Frédéric Valabrègue, *Cahier critique de poésie*, Centre International de poésie Marseille, Tours, éd. Farrago, 2006, repris dans D. Fourcade, *Improvisations et arrangements*, Caroline Andriot-Saillant et Hadrien France-Lanord (éd.), Paris, P.O.L., 2018, p.326.

depuis 2000. Le solo *Olympia*, commenté par D. Fourcade¹, date de 1993. Pour la chorégraphe portugaise, qui poursuit une œuvre de décloisonnement, le danseur doit être un artiste total :

For me, dance is not a given fact. I believe that the less I acquire it, the closer I will be to it. I use dance and performance work to understand what I need to understand. I don't see any sense anymore in a performer specialised in a single discipline (a dancer or an actor or a singer or a musician) and I now see some sense in a performer specialized in the whole.²



Vera Mantero dans *Olympia* (1993).

Pour refermer ce panorama, il y aurait encore à citer, parmi la pléthore de chorégraphes français contemporains se penchant sur la textualité chorégraphique, Olivia Grandville (née en 1964) et Georges Appaix (né en 1953) ayant en commun une investigation dans le domaine de la poésie sonore et de la pantomime.

Olivia Grandville, d'abord formée à l'École de danse de l'Opéra de Paris dans les années 1980, fait une « découverte extraordinaire »³, quand, interprète de *Un jour ou deux* de M. Cunningham, en 1986, elle s'aperçoit que la danse n'est pas nécessairement dans une situation d' « embrigadement [...] par la musique »⁴, alors que cette « relation obligée »⁵, lui déplait en tant que danseuse classique. « [L]e travail sur le texte » deviendra, pour la chorégraphe, « une manière de fuir la musique et d'être plutôt dans un rapport au phrasé [...] entre le phrasé des mots et le phrasé des gestes »⁶. Elle adoptera donc le collage « comme mode de pensée »⁷. Dans *Le Cabaret discrétant* (2011), elle « s'inspire des concerts et cabarets organisés par Fluxus et Dada, et déploie les théories radicales des fondateurs du lettrisme, Isidore Isou et Maurice Lemaître »⁸, après s'être servi de l'*Ursonate* (1932) de Kurt Schwitters, pour composer *Le K. de E.* (1993), également inspiré du projet inabouti de l'artiste allemand, *Das Katedral des Erotischen Elens*

1- Voir D. Fourcade, *Est-ce que j'peux placer un mot*, *op.cit.*, p.61.

2- « Pour moi, la danse n'est pas un donné. Je crois que moins je l'acquerrai, plus je m'en rapprocherai. J'utilise la danse et la performance pour comprendre ce que j'ai besoin de comprendre. Je ne vois plus aucun sens à un interprète spécialisé dans une seule discipline (danseur, acteur, chanteur ou un musicien) et je vois maintenant du sens à un interprète spécialisé dans l'ensemble. » Source : <https://www.orumodofumo.com/en/artistas/veramantero_2>, en ligne, consulté le 18 septembre 2018. Je traduis.

3- O. Grandville, « Entretien avec Olivia Grandville », par F. Pouillaude, in Stefano Genetti, Chantal Lapeyre, Frédéric Pouillaude (dir.), *Gestualités Textualités en danse contemporaine*, *op.cit.*, p.281.

4- *Ibid*, p.281.

5- *Ibid*, p.281.

6- *Ibid*, p.282.

7- *Ibid*, p.280.

8- Frédéric Pouillaude, Stefano Genetti, Chantal Lapeyre, Frédéric Pouillaude (dir.), *Gestualités Textualités en danse contemporaine*, *op.cit.*, p.387.

[*La Cathédrale de la misère érotique*]¹. C'est à la suite de la lecture du traité mi- « grandiloquent », mi- « potache », *La danse et le mime ciselants* [1960] de Maurice Lemaître, découvert par hasard en 2008, que naît le projet. Cet ensemble de partitions, « constituées de consignes gestuelles très précises », partage

le corps en sections mobiles et sections inertes afin de dénombrer toutes les particules possibles de l'anatomie humaine jusque dans ses éléments muqueux ou liquides²

Pour O. Grandville, l'opus de M. Lemaître, anticipant sur le post-modernisme, remet en perspective le risque d'une certaine disparition de la danse avec le courant de la danse conceptuelle, apparu en France à la fin des années 1990. Transposant à la scène les partitions de quatorze petits ballets, d'après le *Premier Sonnet Gesticulaire* de Maurice Lemaître et le *Manifeste de la danse Ciselante* d'Isidore Isou, dans une pièce d'abord créée à la Ménagerie de Verre, « le temple de la danse conceptuelle des années 1990-2000 »³, la chorégraphe livre une critique de l'esprit de sérieux à travers une approche littérale du texte de M. Lemaître, en évitant de « coller des gestes sur des mots ou des notions » et en « travaill[ant] à la fois du point de vue du sens et du point de vue du rythme »⁴. O. Grandville définit sa pièce *discrépante*⁵ comme « un concert parlé et dansé » parent avec les formes lettristes, plutôt que comme une pièce lettriste⁶.

Georges Appaix, qui a fondé sa compagnie La Liseuse en 1984, poursuit un « travail qu'il approfondit depuis des années, de composition croisée entre la langue énoncée au plateau et le geste chorégraphié »⁷, renforçant tantôt leur disjonction, tantôt leur proximité. Si ses créations peuvent être qualifiées de théâtrales, le chorégraphe collabore néanmoins avec des danseurs, et non pas avec des comédiens, dans la mesure où les rôles qu'il crée ne sont pas des personnages au sens psychologique du terme, et où il s'appuie sur la dés-automatisation du langage gestuel. Avec *Vers un protocole de conversation ?* (2014), il propose un dialogue pour deux interprètes, incarné par Alessandro Bernardeschi et Mélanie Venino, où un homme s'exprime par la parole, tandis qu'une femme communique avec lui par le geste :

On dirait qu'il parle ce qu'elle danse, ou bien qu'il imagine ce qu'elle pense. Il veut qu'elle parle et reste là, mais non, elle a déjà bougé. Il la bombarde de questions auxquelles elle répond en mouvement.⁸

1- Voir « Entretien avec Olivia Grandville », par F. Pouillaude, *op.cit.*, p.279.

2-Olivia Grandville, Dossier artistique *Le Cabaret Discrépant*, <www.olivia-grandville.com/fr/assets/projects/60/dossier-artistique/dossier_le_cabaret_discr_epant_olivia_grandville.pdf>, en ligne, consulté le 14 mai 2019.

3- *Ibid*, p.286.

4- *Ibid*, p.286.

5- « Le mot « discrément » vient du latin discrepantia. Il désigne une simultanéité d'éléments, de sons, de sensations, d'opinions qui produisent un effet de dissonance, de discordance. C'est le mot dont s'empare Isidore Isou par opposition au terme « amplique », qui désigne le rapport fusionnel entre plusieurs médiums à des fins d'optimisation de l'œuvre d'art. ». *Ibid*.

6- Voir Olivia Grandville, Dossier artistique *Le Cabaret Discrépant*, *op.cit.*

7- Gérard Mayen, <<http://www.laliseuse.org/What-do-you-think.html>>, en ligne, consulté le 14 mai 2019.

8- Alain Behar <<http://www.laliseuse.org/Vers-un-protocole-de-conversation-58.html>>, en ligne, consulté le 14 mai 2019.

Dans *Question de goûts* (2007), Georges Appaix cumule les postures de chorégraphe, d'auteur, et d'interprète-récitant, et déclame un texte aux accents répétitifs appris par cœur, en le ponctuant de gestes et de mouvements, pour exprimer avec son corps ce qu'il articule avec les mots proférés. Le projet chorégraphique s'énonce ainsi :

Partir de ce texte que j'ai écrit, de ce qu'il raconte mais aussi, bien sûr, des sensations physiques que l'acte de dire peut engendrer, comme ça, directement, dans mon corps.
Essayer de réagir dans une vraie immédiateté aux mots du texte.¹

Les titres de ses trois premiers spectacles commençant par un A, il s'est mis par manière de jeu à créer un abécédaire, que conclut sa dernière pièce intitulée *WXYZ* (2019).

Ajoutons que le festival *Concordan(s)e*, créé en 2009 par Jean-François Munnier, consiste à faire collaborer le temps d'une résidence dans plusieurs lieux d'Île-de-France un écrivain et un chorégraphe contemporain qui ne se sont jamais rencontrés, pour un « acte artistique commun »² prenant la forme d'une performance en duo. « Le chorégraphe et l'écrivain interprètent ensuite face au public une chorégraphie et un texte inédits »³. Les actes des performances sont consignés aux éditions L'œil d'or, qui ont publié en 2010 le premier ouvrage portant le nom du festival. Le lien entre la textualité et la Nouvelle Danse Française demeure donc très vivace.

15- Anne Teresa de Keersmaecker ou le chiffre de la composition

La chorégraphe belge Anne Teresa de Keersmaecker (née en 1960) fonde sa compagnie en 1983, Rosas, du nom de sa pièce créée la même année *Rosas danst Rosas*. Elle avait déjà mis au point *Five, Four Movements to the Music of Steve Reich*, duo interprété par Michèle-Anne de Mey (née en 1959) et elle-même, sur une musique de Steve Reich, où

les structures, très simples, sont répétées, puis une des deux danseuses accélère le tempo, provoquant ainsi un glissement dans les corrélations rythmiques et mélodiques⁴

Créatrice d'« une danse abstraite mais expressive, toujours au bord de la défaillance, sans jamais s'effondrer »⁵, l'artiste se démarque des autres chorégraphes contemporains par son minimalisme, associé à une énergie physique intense. L'émotion provient du fait que « les corps se sacrifient à la forme, se jettent dans la forme comme on se jette dans un amour sans issue »⁶. Elle travaille avec des compositeurs comme Thierry de Mey (né en 1956) sur des patrons musicaux répétitifs. Son idiosyncrasie de mouvement est immédiatement reconnaissable :

Anne-Teresa de Keersmaecker met en place un style de mouvement bien à elle, où la spirale acquiert la vitesse

1- Texte de Georges Appaix, janvier 2007, <<http://www.laliseuse.org/Question-de-Gouts.html>>, en ligne, consulté le 14 mai 2019.

2- <<http://www.concordanse.com/festival/le-festival-edition-2019>>, en ligne, consulté le 14 mai 2019.

3- *Ibid.*

4- I. Ginot, M. Michel, *La Danse au XX^e siècle*, Paris, Larousse, 2002, p.195.

5- Philippe Guisgand, *Les Fils d'un entrelacs sans fin : la danse dans l'œuvre d'Anne Teresa de Keersmaecker*, Lille, Presses du Septentrion, 2008, p.257.

6- *Ibid.*, p.257.

du tourbillon, permettant une danse d'une incroyable vigueur, rapide, bondissante. Robes courtes découvrant des culottes Petit-Bateau, bottines et socquettes blanches rattachent les danseuses de Keesmaeker à une adolescence très contemporaine, celle de collégiennes camouflant sous les cuirs noirs une innocence tout enfantine.¹

Formée à l'École Mudra de M. Béjart² et à la Tisch School of the Arts de l'Université de New York, A. T. de Keersmaeker, dès ses débuts, « construit un langage où la composition devient l'enjeu premier de la recherche, son vocabulaire gestuel ayant été finalement mis en place très tôt »³. La compagnie Rosas entre en résidence du Théâtre de la Monnaie à partir de 1992. En 1995, la chorégraphe fonde en Belgique sa propre école, Performing Arts Research and Training Studios (P.A.R.T.S.). *Counter Phrases* (2002) comporte dix courts-métrages filmés par T. de Mey et composés de phrases chorégraphiques tirées de *April me* (2002). Celles-ci ont été exécutées en silence dans un espace naturel, puis montrées à dix compositeurs ayant eu pour tâche de concevoir la musique d'après les images de la danse. D. Fourcade, qui cite abondamment la chorégraphe dans l'un de ses ouvrages, saura se souvenir de son style géométriquement architecturé et des vêtements enfantins portés par ses interprètes féminines. Dans la section « masculin féminin » de *en laisse*, il réalise un collage poétique de quelques-unes de ses pièces (*Fase, Tippeke, Once, April me*), s'attachant à la question du transfert de l'énergie et du souffle chorégraphique dans le poème⁴.

Chez A. T. de Keersmaeker, par rapport à M. Cunningham, l'abstraction ne réside pas tant dans la forme du mouvement, que dans la structure de la composition. De même que le maître américain visait à découpler les rythmes de la musique et de la danse afin d'autonomiser cette dernière de la partition, A. T. de Keersmaeker, « [o]bservant que la musique a atteint un point de complexité incomparable en matière de composition, et que la danse a tout à apprendre dans ce domaine »⁵, ambitionne de doter la danse des structures compositionnelles mathématiques de la musique. C'est là son grand « apport »⁶ à l'histoire de la danse contemporaine. Face à ses pièces, le spectateur est comme placé devant un morceau d'univers. L'immensité d'un monde régi selon des lois mathématiques est soudain mis à sa portée dans l'évidence du visible. Comme jadis les bâtisseurs de cathédrales, A. T. de Keersmaeker œuvre avec des chiffres et des proportions idéales. La beauté qui se dégage de son œuvre provient aussi de l'incorporation par les interprètes des données mathématiques, de l'alliance de la fragilité avec l'universalité, du jeu entre la maîtrise et l'abandon. Aussi ses premières œuvres donnent-elles

1- I. Ginot, M. Michel, *La Danse au XX^e siècle, op.cit.*, p.195.

2- En 1959, Maurice Béjart crée son propre *Sacre du printemps* à Bruxelles où il fonde un an plus tard le Ballet du XX^e siècle. Pendant une vingtaine d'années, ses pièces contribuent à populariser la danse moderne auprès du public. A Bruxelles, dans son école Mudra, entre 1970 et 1988, il forme plusieurs générations de danseurs et de chorégraphes internationaux de renom. Outre la danse classique et contemporaine, le chant, le solfège, la scénographie y sont enseignés. Après la dissolution des Ballets du XX^e siècle en 1987, M. Béjart crée en Suisse le Béjart Ballet Lausanne. Dans la mesure où M. Béjart n'est pas un chorégraphe cité par D. Fourcade, nous ne nous étendons pas davantage à son sujet.

3- I. Ginot, M. Michel, *La Danse au XX^e siècle, op.cit.*, p.196.

4- Il cite également *Rosas/ Anne Teresa de Keersmaeker, si et seulement si étonnement*, ouvrage collectif, Tournai, La Renaissance du Livre, 2002, (D. Fourcade, *en laisse*, Paris, P.O.L., 2005, p.29.) ainsi que l'exposition des vingt ans de *Rosas* qui s'est tenu au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles en 2002-2003. (*Ibid*, p.23.)

5- I. Ginot, M. Michel, *La Danse au XX^e siècle, op.cit.*, p.196.

6- *Ibid*, p.196.

l'impression d'un sacré profane. Confrontée à la musique classique de J.-S. Bach à B. Bartok, en passant par C. Monteverdi et W.-A. Mozart, elle décompose minutieusement les schémas de la partition. L'agencement du mouvement en combinaisons arithmétiques, l'occupation géométrique de l'espace, interviennent comme structures de composition. Ainsi « [l]a complexité rythmique [...] devient une caractéristique forte de [l]a danse »¹. Par la suite, A. T. de Keersmaecker s'écartera de cette dimension formelle de la danse, pour favoriser l'intégration de différents médiums.

Toute son œuvre oscille jusqu'à ce jour entre des pièces de danse pure et abstraite [...] et des pièces plus composites, où film, texte, chant se mêlent dans des mises en perspective réciproques où il s'agit non pas d'accumuler les matériaux, mais d'observer les transformations que chacun entraîne sur l'autre.²

J.-L. Plouvier remarque en outre que A. T. de Keersmaecker est étrangère à une danse qui se calerait sur les temps de la musique, ou relèverait d'une simple expressivité du rythme. Elle s'intéresse en priorité à la « musique écrite occidentale », qu'il renomme « musique d'écriture »³, préférant cette dernière appellation à celui de « musique savante ».

Anne Teresa « s'appuie » sans doute sur la musique, le mot me convient plutôt bien car il pointe une antériorité de la musique sur la chorégraphie – mais, il est vrai, toujours en détour ou en évitement de la « scansion ». [...] [L]e « dialogue » sans autre médiation que le « rythme fondamental », ce n'est pas du tout son monde. Chez elle, la musique et la danse se nouent par la partition. La danse se réfère à un ordre extérieur, qui n'est pas uniquement la musique comme donnée sensible mais sa partition – entendons par « partition » le lieu où la musique peut se penser en termes de matériau, d'opérations, de stratégies.⁴

Le critique propose de synthétiser la trajectoire chorégraphique d'A. T. de Keersmaecker selon son rapport à la musique : entre 1982 et 1985, en particulier dans *Rosas danst Rosas* (1983), « la partition est abordée entre soumission et révolte, comme un maître autoritaire à défier »⁵. Ensuite, entre 1986 et 1994, quand l'artiste compose sur des pièces musicales de la tradition romantique, « la danse prend une distance ironique avec le cérémonial de la grande musique mais en épouse les principes »⁶. Enfin, ultérieurement, « les ressorts formels de la partition ne sont plus regardés que de très loin »⁷ et « la danse impose plutôt son contrepoint »⁸ à la musique.

Quoi qu'il en soit : qu'elle soit suivie avec précision par la chorégraphe, ou très vaguement, c'est toujours elle, la partition, qui se laisse évoquer, rêver, supposer, comme la cause absente.⁹

1- *Ibid.*, p.196.

2- *Ibid.*, p.196.

3- J.-L. Plouvier, P. Guisgand, « Corps d'écriture », *Repères*, cahier de danse, 2007/2 (n°20), p. 17-21, <https://www.cairn.info/revue-reperescahier-de-danse-2007-2-page-17.htm>, en ligne, consulté le 26 septembre 2018.

4- *Ibid.*

5- *Ibid.*

6- *Ibid.*

7- *Ibid.*

8- *Ibid.*

9- *Ibid.*

Fase, *Quatre mouvements pour la musique de Steve Reich*¹, la première pièce de la chorégraphe, date de 1982. Elle comprend trois duos et un solo, conçus sur quatre compositions minimalistes répétitives de Steve Reich, *Piano Phase* (1967), *Come Out* (1966), *Violin Phase* (1967), *Clapping Music* (1972). La structure de la danse se développe en parallèle, non en imitation par rapport à celle de S. Reich.

La musique et la danse partent toutes les deux du principe du déphasage à travers de minuscules variations : les mouvements initialement synchrones commencent à se déboîter et à glisser, entraînant un jeu ingénieux de formes et de motifs en constante évolution.²

P. Guisgand note qu'une danse aussi technique, paradoxalement, laisse voir les « personnes »³ derrière les interprètes, qui se vouent à réaliser la tâche demandée. Contre l'antagonisme de l'émotion et de l'abstraction, Anne Teresa de Keersmaecker révèle l'humanité de ses danseurs :

Fase et *Rosas* montrent [...] comment des interprètes accablés par un champ de contrainte ne peuvent que sacrifier à un processus de dévoilement ; un pied de nez aux danseurs éternels de la post modern dance américaine aux visages neutres, à l'énergie étale et aux diagonales inaltérées⁴

Tandis que P. Guisgand explique qu'il est limité d'analyser son œuvre dans une dialectique entre structure et émotion, J.-L. Plouvier observe que « [l]a danse de *Fase* demande à la musique le chemin pour sortir de la tentation du corps brut ; du corps qui s'écrit trop peu. »⁵



A.-T. De Keersmaecker, *Fase* (1993), au Théâtre Varia, à Bruxelles.

Hors référence textuelle, on pourrait pister un éventuel parallèle entre la confluence de la rose et du moderne chez D. Fourcade, avec celle qui s'établit chez A. T. de Keersmaecker. Cette dernière a créé sa compagnie Rosas en 1983, la même année que sa troisième pièce, *Rosas danst Rosas* d'où elle tire son nom. L'intitulé de *Rosas danst Rosas* provenait de la célèbre formule de G. Stein « a rose is a rose is a

1- D. Fourcade, *en laisse*, *op.cit.*, p.25-35.

2- « *Fase, Four Movements to the Music of Steve Reich*. Anne Teresa De Keersmaecker / Rosas », <<https://www.rosas.be/en/productions/361-fase-four-movements-to-the-music-of-steve-reich>>, en ligne, consulté le 26 septembre 2018. « Both the music and the dance start from the principle of phase shifting through tiny variations: movements that are initially perfectly synchronous gradually start slipping and sliding, resulting in an ingenious play of continuously changing forms and patterns. » Je traduis.

3- J.-L. Plouvier, P. Guisgand, « Corps d'écriture », *op.cit.*

4- *Ibid.*

5- *Ibid.*

rose », vers qui constitue une référence primordiale de *Rose-Déclîc*¹. Dans *Rosas danst Rosas*, pièce en quatre mouvements créée pour quatre danseuses, onze chaises de bois sont utilisées. Elles sont d'abord alignées sur quatre rangs en diagonale, puis placées sur un même rang en fond de scène dans les deuxième et troisième mouvements de la pièce. Les danseuses réalisent leurs mouvements tantôt ensemble, tantôt successivement, accompagnées par une musique de percussions.

*Tippeke*² (1996) est le nom d'une composition musicale de Thierry De Mey, d'une durée de 16 minutes, pour violoncelle électronique. Le film tiré de la pièce date de la même année et a été tourné dans les environs de Bruxelles. La musique et le film figurent dans *Would Three Movements to the music of Berg, Schönberg and Wagner*, d'A. T. De Keersmaeker. *Tippeke* n'est pas exempt « d'un questionnement formel qui essaime jusque dans les pièces les plus récentes (*Small Hands*, *Once* ou *Desb*) »³. Le film a été réalisé en quelques jours avec un budget minimal.

La protagoniste, Anne Teresa De Keersmaeker raconte/chante/danse une vieille comptine flamande où il est question d'un petit garçon qui ne veut pas rentrer à la maison. L'histoire déploie un enchaînement récursif de neuf menaces successives : un p'tit chien qui ne veut pas mordre Tippeke, un bâton qui ne veut pas frapper le p'tit chien, un feu qui ne veut pas brûler le bâton, etc... ; pour arriver à la chute en cascade de dominos où l'on repart en ordre inverse : oui le p'tit chat veut bien manger la souris, et la souris sauter sur la corde pour la ronger, et la corde sauter sur la vache pour l'attacher, etc...⁴

La chorégraphe a pris soin de faire correspondre « un mouvement dansé » à « chaque mot-clé ». La pièce forme une « ronde d'interactions » entre danse, pièce pour violoncelle, bande-son et cinéma⁵. En outre, « les consonnes sont soulignées par des sons percussifs échantillonnés sur le violoncelle (Ti-Pe-Ke...) »⁶.

Le titre de la pièce chorégraphique « *Small Rains* » (2001) provient d'un poème sans titre de l'auteur américain e. e. cummings (1894-1962), qui commence par le vers « somewhere i have never travelled, gladly beyond », publié pour la première fois dans la section «Poems in Praise of Love and Lovers» du recueil *W: Seventy New Poems* (1931). L'expression suivante referme le poème : «nobody, not even the rain, has such small hands». Plutôt que de poésie amoureuse, il s'agit d'une ode à la fragilité du dire poétique, en lien avec son objet, la fragilité de l'être aimé, aux gestes délicats et au corps frêle. Elle montre le renversement moderne de la faiblesse en grandeur⁷, en puissance douce, celle qu'endosse le poète au XX^e siècle, de W. C. Williams à D. Fourcade et au-delà⁸. Le poème de e. e. cummings articule l'enchantement simple qui anime le sujet poétique (« the voice of your eyes is deeper than all roses », « nothing [...] equals the power of your intense fragility »). Le texte se caractérise par une énonciation

1- D. Fourcade, *Rose-Déclîc*, Paris, P.O.L., 1984.

2- D. Fourcade, *en laisse*, *op.cit.*, p.29.

3- P. Guisgand, *Les Fils d'un entrelacs sans fin : la danse dans l'œuvre d'Anne Teresa de Keersmaeker*, *op.cit.*, p.244.

4- « Thierry de Mey (1956). *Tippeke* (1996) », <<http://brahms.ircam.fr/works/work/7641/>>, en ligne, consulté le 22 septembre 2018.

5- *Ibid.*

6- *Ibid.*

7- L'être aimé, dans le poème de e. e. cummings, n'est ni décrit ni nommé. C'est probablement d'un enfant dont il s'agit, nourrisson aux « petites mains » qui désarme l'adulte par l'innocence de son geste (« in your most frail gesture are things which enclose me »).

8- Voir le chapitre 2 de la deuxième partie.

timide et balbutiante, presque craintive, comme une sensitive qui se refermerait, sitôt touchée par une main intrusive, les parenthèses contribuant à une logique d'expression modeste, quasi-effacée de soi, mais la fragilité se renverse en splendeur. La forte teneur des images corporelles du poème – être qui se referme sur soi, comme des doigts formant un poing, créature aux « mains menues » – a certainement été évocatrice pour l'imaginaire de la chorégraphe.

*Once*¹, d'une durée de 75 minutes, qui a été créée en 2002 à Bruxelles, se présente comme un solo dont la chorégraphe est l'interprète. Il fait écho à *Violin Phase*, le premier solo de l'artiste. Dans *Small Hands* (2001), déjà, cette dernière remontait sur scène après des années d'absence. *Once* forme « un spectacle à la fois personnel et universel »², qui s'accompagne des « ballades et chansons de protestation tirées de "Joan Baez in Concert Part 2" »³ composées en 1963. Concernant la danse, P. Guisgand écrit que la chorégraphe « apparaît telle qu'on l'a rarement vue, espiègle, rieuse »⁴, fredonnant la musique. Les mouvements

s'extraient d'une barre classique imaginaire, cherchant lentement et en silence le geste juste, fragile et incertain. Au fil des morceaux, s'impose une danse aux changements de direction incessants. Toujours présentes, les positions classiques portent les conditions de leur défaillance ; de minuscules accidents dévient chaque geste ; la vitalité des bras et les incessants décentrement dessinent les conflits intérieurs de l'artiste ; l'alternance du brusque et du fluide expose clairement ses méandres introspectifs sans que jamais la danse ne soit narrative.⁵

Avec *Once*, A. T. de Keersmaecker s'intéresse aux musiques populaires « sans jamais délaisser les musiques savantes du XX^e siècle »⁶.



Anne-Teresa de Keersmaecker dans *Once*.
Photographie d'Andrea Mohin du *New-York Times*, 10 novembre 2005.

La première de (*but if a look should*) *April me*⁷, pour treize danseurs, eut lieu le 3 avril 2002 au Théâtre de la Monnaie à Bruxelles, à l'occasion des vingt ans de la compagnie. Dans la pièce, les interprètes dansent, chantent et pratiquent le langage des gestes. Son titre est un vers d'e.e. Cummings⁸, qui fait

1- D. Fourcade, *en laisse*, *op.cit.*, p.24.

2- P. Guisgand, *Accords intimes : danse et musique chez Anne-Teresa de Keersmaecker*, Lille, Presses du Septentrion, 2008, p.94.

3- *Ibid*, p.94.

4- P. Guisgand, *Les Fils d'un entrelacs sans fin*, *op.cit.*, p.257.

5- *Ibid*, p.258.

6- P. Guisgand, *Accords intimes : danse et musique chez Anne-Teresa de Keersmaecker*, *op.cit.*, p.94.

7- D. Fourcade, *en laisse*, *op.cit.*, p.24.

8- Le titre de la pièce « April me » est tiré du poème « darling! because my blood » du même auteur, où e.e. cummings forge le néologisme « apriler ». On retiendra l'évocation du chant et de la danse au début du poème, lexème qui a peut-être servi d'embrayeur à la création

également référence au célèbre « april is the cruellest month » tiré de *The Waste Land* (1922) de T. S. Eliot. La musique inclut *Les Noces* d'I. Stravinsky pour la deuxième partie, et, pour la première partie, une composition inédite de Thierry de Mey, collaborateur historique de la chorégraphe, est interprétée en direct par l'ensemble Ictus. La pièce tire son origine de *Small Hands (out of the lie of no)* (2001), un duo interprété par la chorégraphe et Cynthia Loemij. Par la combinaison des décors, de la musique et de la danse, la pièce suggère « un Avril où se réveillent souvenance et désir »¹, dans une atmosphère de jeux d'enfants. Le plateau saturé d'accessoires est sujet à reconfiguration. La musique

évoque des craquements, brisures, petits chocs. Comme un printemps qui fendille la glace, laissant surgir branches, bourgeons, fleurs. Un éveil progressif avec de subites poussées de fièvre.²

Dans la deuxième partie, les musiciens se mêlent aux danseurs sur scène, « [c]omme dans *In Real Time* »³ (2000). C'est la première fois que la chorégraphe s'empare d'une musique de ballet, qu'elle marie, outre à la création de T. De Mey, à des polyphonies féminines italiennes de la plaine du Pô et au *Mariage de Figaro*. P. Guisgand note au sujet de *April me*, ordonnée en trois temps – les noces, le mariage, la « fin pessimiste » –, qu'il y « règne une atmosphère de chaos et de déconstruction »⁴.

but (if a look should) April me
Photographie : Hermann Soorgelos

D. Fourcade entretient une relation ambivalente à A. T. de Keersmaecker, comme en témoigne son propos lors de notre entretien⁵. Comme il le confie, l'influence de la chorégraphe belge sur son écriture est apparue plus tard que celle de G. Balanchine, P. Bausch et M. Cunningham, soit ultérieurement à *Rose-déclie*. Selon lui, ce n'est pas *Rosas danst Rosas* qui l'a nourri, mais les pièces cardinales que sont *Fase* et *Tippeke*, ce que vient confirmer les références explicites à ces pièces dans *en laisse*. En outre, vers le milieu de l'entretien, D. Fourcade nous confie une anecdote personnelle : il a un jour envoyé une lettre à A. T. de Keersmaecker où il lui proposait de collaborer avec lui autour d'un projet chorégraphique ayant pour départ l'un de ses textes poétiques. Elle ne lui a jamais répondu. Plus tard, il a appris par une amie commune qu'elle aurait avoué ne pas comprendre ce que D. Fourcade voulait. Par la suite, l'écrivain a été « horrifié » par l'usage « expressionniste et figuratif de la littérature » dont elle faisait preuve dans les créations élaborées avec sa sœur, Jolente de Keersmaecker⁶. Dans le but de comprendre en quoi la

d'Anne-Teresa de Keersmaecker (« darling! because my blood can sing and dance », v.1-2). On peut supposer que chez e.e. cummings, c'est cette dialectique entre fragilité et force qui a captivé la chorégraphe flamande.

1- Jean-Marie Wynants et Michel Debrocq, mis en ligne le 5/04/2002, <http://www.lesoir.be/archive/recup/creation-but-if-a-look-should-april-me-d-anne-teresa-de_t-20020405Z0LP5P.html>, en ligne, consulté le 22 septembre 2018.

2- *Ibid.*

3- P. Guisgand, *Les Fils d'un entrelacs sans fin*, *op.cit.*, p.254.

4- *Ibid.*, p.254.

5- Voir entretien en annexes.

6- Jolente de Keersmaecker, née en 1967, est la fondatrice de la compagnie de théâtre Tg STAN. Elle collabore à partir de 1997 à la mise en scène de pièces chorégraphiques de sa sœur rattachées par les critiques à sa période théâtrale : *Just Before* (1997), *I Said I* (1999) et *In Real Time* (2000). Elle a également créé en 1999 *Quartett* d'Heiner Müller en collaboration avec Anne Teresa De Keersmaecker, la danseuse Cynthia Loemij, et son collaborateur Frank Verduyssen.

poétique de D. Fourcade hérite des éléments chorégraphiques des premières pièces d'A. T. de Keersmaeker, qu'il commente, nous nous réservons le soin de revenir plus en détail sur le sujet dans notre deuxième partie.

* * *

Le langage de la danse moderne se caractérise par une grande diversité de styles et de formes chorégraphiques, ainsi que par des mécanismes de transfert culturel entre la Russie, l'Europe et les États-Unis, dont le point de départ est la naissance des Ballets Russes. Inspirant plasticiens, musiciens et poètes, la danse exerçait notamment sa vocation à la collaboration intermédiaire et à la synthèse des arts par le biais de la performance. L'autonomisation de la danse comme médium par rapport à la musique, la dénarrativisation du ballet, l'accent sur une grammaire du mouvement dénuée d'intention signifiante, la mise au point d'un style gestuel géométrique nourri par l'abstraction picturale, l'expressivité du corps, sont quelques-uns des traits de l'art chorégraphique moderne, pas toujours évident à distinguer de la danse néo-classique, comme en témoigne l'ampleur de la rénovation du ballet entreprise par G. Balanchine. Par ailleurs, ce premier chapitre nous a fait voir que les liens entre la danse et la textualité étaient centraux au XX^e siècle, que ce soit au niveau du paradigme linguistique du corps lu tel un signe, ou dans le dialogue entre les formes littéraires et dansées, le texte pouvant être actualisé sur scène de multiples manières.

Chapitre 2 : Le cas de l'escalier : figures (typo)graphiques, nouvelles danses et esthétique moderniste

Thématisé en peinture, en danse et dans les arts plastiques, l'escalier apparaît comme un motif-clé des avant-gardes. Le propos de ce chapitre consistera à étudier l'escalier comme un objet transmédiat moderniste aux implications kinesthésiques et proprioceptives. Supposant une activité motrice, il possède une qualité anthropocentrique. Mais, dans les arts modernes, il semble que l'attention esthétique ne se porte pas tant sur les particularités morphologiques de celui qui l'emprunte, que sur la nature et la cadence du mouvement suscité par sa configuration. L'escalier fonctionne surtout comme un schème rythmique du modernisme.

Nous tracerons à l'occasion de ce chapitre un parcours allant de la poésie française (pré-)mallarméenne à la poésie futuriste de V. Maïakovski, qui s'acheminera jusqu'à la réactualisation de la figure de l'escalier chez W. C. Williams, puis D. Fourcade. Ainsi nous verrons que le poète-médecin doit beaucoup aux sources françaises et russes, dans sa réinterprétation du motif. Nous analyserons

ensuite l'héritage de V. Maïakovski chez W. C. Williams, en décrivant la conception maïakovskienne du vers en escalier et en présentant la rencontre des deux auteurs à New York en 1926. Enfin, au sein d'un contexte foisonnant de correspondance des arts, nous traiterons des implications rythmiques de l'escalier dans le domaine des arts visuels pour le Bauhaus et le mouvement De Stijl¹.

1- La figure typographique de l'escal(i)gramme dans la poésie mallarméenne et pré-mallarméenne

Dans la poésie mallarméenne, l'escalier apparaît comme une figure de l'espace typographique exemplifiant le retour au signifiant et l'esthétique de la fragmentation propres à la modernité. Avant Stéphane Mallarmé, Charles Nodier et Charles Baudelaire, exploitant le même motif sémiotique, avaient frayé la voie de l'union du visible et du lisible.

1-1 Modernisme chorégraphique et déchiffrement kinesthésique

C. Guédon a relevé les propriétés abstraites² de l'escalier, fonctionnant comme un « procédé conceptuel de l'œuvre moderniste »³, dans des créations aussi bien visuelles, musicales que chorégraphiques. De nature intermédiaire, l'escalier constitue, selon elle, un paradigme mécanique, qui offre au récepteur de l'œuvre d'art une expérience rythmique, abstraite et chorégraphique. Il est une forme esthétique à la fois syncopée et linéaire, par essence dynamique⁴, qui amène l'observateur à se projeter dans l'œuvre par empathie kinesthésique. La figure de l'escalier représente pour C. Guédon un modèle heuristique pour penser, de la fin du XIX^e au milieu du XX^e siècle, les pratiques esthétiques du haut modernisme renouvelées par l'abstraction.

Selon la critique, l'escalier peut avoir la valeur d'une « machine abstraite »⁵ dans le cas du célèbre *Nu descendant un escalier*⁶ (1912) de Marcel Duchamp, représentant un corps humain fragmenté en train de

1- Le motif de l'escalier n'intervenant pas de manière significative chez V. Parnakh, nous n'évoquerons pas l'auteur au sein de ce chapitre. En revanche, la part que nous accordons au mouvement De Stijl est destinée à éclairer le rapport de V. Parnakh à ce courant d'avant-garde, qui sera développé dans le chapitre suivant.

2- Cécile Guédon, « A Choreographical Approach to Modernism », Stony Brook University, Cognitive Science in the Arts and Humanities Speaker Series, 27 February 2015.

3- « a conceptual device for modernist work ». *Ibid.* Je traduis.

4- En montant ou en descendant l'escalier, on est confronté au fait que l'on n'est ni en bas ni en haut, mais en suspension dans une structure binaire. Ce déséquilibre dynamique entre deux points de l'espace se redouble physiquement de l'alternance asymétrique du pied gauche et du pied droit. *Ibid.*

5- « an abstract machine » *Ibid.* Je traduis.

6- *Nu descendant un escalier*, 1912, huile sur toile, 149X89cm, Philadelphia Museum of Art. C'est la seconde version de la toile de M. Duchamp portant ce titre, de format plus grand que la précédente, exécutée sur carton en 1911. Refusée au Salon des Indépendants en février 1912 à cause de son titre, la toile, réalisée dans les tons ocres et brun évoquant la couleur du bois, fut exposée à l'Armory Show de février-mars 1913, où il est probable que W. C. Williams l'ait observée. Elle avait également été exposée au Salon de la Section d'Or en octobre 1912.

M. Duchamp écrit à son propos : « Cette version définitive du *Nu descendant un escalier*, peinte en janvier 1912, fut la convergence dans mon esprit de divers intérêts, dont le cinéma, encore en enfance, et la séparation des positions statiques dans les chronophotographies de Marey en France, d'Eakins et Muybridge en Amérique. Peint, comme il l'est, en sévères couleurs bois, le nu anatomique n'existe pas, ou du moins, ne peut pas être vu, car je renonçai complètement à l'apparence naturaliste d'un nu, ne conservant que ces quelques vingt différentes positions statiques dans l'acte successif de la descente. [...] Je me sentais plus cubiste que futuriste dans cette abstraction d'un nu descendant un escalier : l'aspect général et le chromatisme brunâtre du tableau sont nettement cubistes, même si le traitement du mouvement a quelques connotations futuristes. » Marcel Duchamp, *Duchamp du signe*, Écrits de Marcel Duchamp réunis et présentés par

descendre un escalier, ou du poème « Halfway Down » (1927) de l'écrivain britannique Allan Alexander Mince (1882-1956). Dans ces deux œuvres, la figure incarne la « dissolution du sujet »¹, « absence de sujet »² pour la peinture, « non-lieu »³ dans le poème⁴.

Dans le même temps, l'escalier peut jouer le rôle d'une « aire de jeu kinesthésique »⁵, lorsque les artistes exploitent les procédés de syncopation visuelle et le potentiel chorégraphique de la figure, comme Paul Klee, avec ses *Pedagogical Sketchbook* (1925), une série de diagrammes visant à étudier la gravité, ou le danseur de claquettes afro-américain, expert des escaliers⁶, Bill Robinson (1878-1949), dit Bojangles, qui, jouant le rôle du majordome dans le film *The Little Colonel* (1935), exécute en claquettes sur les escaliers une danse aux côtés de Shirley Temple enfant, en montant la volée de marches de manière fractionnée.

Enfin, concernant les liens entre la poésie et la danse, selon C. Guédon, l'escalier moderniste décrit ce qu'elle nomme une « cartographie diagrammatique »⁷. Ce cas est remarquablement exemplifié par *Un Coup de dés* de S. Mallarmé que nous allons à présent évoquer.

1-2 *Un Coup de dés* (1897) de Stéphane Mallarmé : un texte destiné à un « lecteur mobile »⁸

Disposé en vers en escaliers, le *Coup de dés* exige du lecteur, selon C. Guédon, qu'il exerce son empathie kinesthésique⁹. Le texte, adressé à « l'Intelligence du lecteur, qui met les choses en scène, elle-même »¹⁰, donne ainsi naissance à un « lecteur mobile », qui relie les énoncés les uns aux autres, choisissant de privilégier, en fonction de leur espacement et de son rapport au texte, une lecture verticale ou horizontale. Plutôt que de revenir sur les fonctions de la spatialisation mallarméenne du texte poétique¹¹ déjà amplement étudiés, nous présenterons ici quelques exemples de la structure du vers en escalier, prélevés dans le poème, en nous limitant aux vers à trois paliers¹².

Michel Sanouillet, Paris, Flammarion, 1994. En réalité, tout en présentant plusieurs aspects simultanés d'une figure dans l'espace, caractéristiques du cubisme, M. Duchamp s'écarte des principes cubistes avec une composition essentiellement dynamique.

1- « dissubjectivation ». C. Guédon, « A Choreographical Approach to Modernism », *op.cit.* Je traduis.

2- « a no-self ». *Ibid.* Je traduis.

3- « a non-place » *Ibid.* Je traduis.

4- C. Guédon cite à l'appui de cette neutralisation du lieu la strophe suivante : « I'm not at the bottom, / I'm not at the top ; / So this is the stair / Where / I always / Stop / Halfway up the stairs, / Isn't up, / And isn't down. ». « Je ne suis pas au pied, / Je ne suis pas au sommet ; / C'est donc l'escalier / Où / Toujours je / M'arrête / À mi-chemin du haut des escaliers, / N'est pas en haut, / N'est pas non plus en bas. » Je traduis.

5- « a kinesthetic playground ». *Ibid.* Je traduis.

6- L'artiste aurait conçu sa danse en 1921, à New York. Voir *Ibid.*

7- « a diagrammatic mapping ». C. Guédon, « A Choreographical Approach to Modernism », *op.cit.* Je traduis.

8- « a mobile reader ». *Ibid.* Je traduis.

9- Voir *Ibid.*

10- S. Mallarmé, Extrait de l'épigraphe d'*Igitur ou la Folie d'Elbehnou*, Paris, Gallimard, 1925.

11- Il y aurait notamment à rappeler que le texte mallarméen est destiné à être lu à haute voix, ce que rappelle la préface du *Coup de dés*. La disposition en escalier de la partition, notamment, avec les autres dispositifs typographiques (graisse, usage des capitales, de la ponctuation) appelle un mode de vocalisation spécifique, comme le ferait un texte théâtral, sans s'appuyer sur la psychologie du personnage ni sur la dimension narrative de l'action. « La différence des caractères d'imprimerie entre le motif prépondérant, un secondaire et d'adjacents, dicte son importance à l'émission orale et la portée, moyenne, en haut, en bas de page, notera que monte ou descend l'intonation » S. Mallarmé, Préface du *Coup de dés*, Paris, *Cosmopolis*, mai 1897, t.6, N°17, p.417-427, p.418.

12- Nous nous contentons d'examiner chez S. Mallarmé le cas du vers à trois paliers, en vue de le comparer au vers en escalier de V. Maïakovski et au vers triadique de W. C. Williams. Élargissant l'étude, nous pourrions toutefois noter que les groupes de deux ou quatre vers sont tout aussi fréquents que les groupes de trois vers, là où, nous le verrons, les vers à un seul ou à deux paliers ne sont pas typiques

L'escalier intervient déjà non sous une forme typographique, mais sémantique, dans la deuxième partie d'*Igitur*, où l'on lit au sujet du personnage éponyme : « IL QUITTE LA CHAMBRE ET SE PERD DANS LES ESCALIERS / (*au lieu de descendre à cheval sur la rampe*) »¹. Le motif de la descente s'intensifie dans *Un Coup de dés*. Une ligne diagonale, entre la partie en haut à gauche de la page, et celle située au bas à droite, se dégage des blocs d'énoncés. Elle est explicitement nommée – « une inclinaison » –. Le texte imprimé produit à la surface de la feuille des marches d'escalier plus ou moins larges, plus ou moins longues et irrégulières, en fonction de la quantité de blanc, ainsi que de la longueur des mots ou des segments de mots employés².

C. Guédon indique que la figure de l'escalier est particulièrement frappante dans le passage suivant³, avec la récurrence morphologique des formes en -ant. Celles-ci dénotent un procès en cours de réalisation entrevu à l'intérieur de ses bornes internes, qui n'est pas actualisé temporellement. Le phénomène grammatical illustre le caractère dynamique de la descente de l'escalier, suspendue entre deux points de l'espace-temps, le haut et le bas, le début et la fin :

veillant
 doutant
 roulant
 brillant et méditant⁴

Chez S. Mallarmé, la syntaxe préservée, malgré la suppression des signes de ponctuation, signale les bornes du vers en escalier, comme avec le segment suivant, constitué d'adjectifs coordonnés sur trois marches et équivalents les uns les autres sur le plan syntagmatique :

soucieux
 expiatoire et pubère
 *muel*⁵

Pour nous, la disposition typographique fait surgir à la vue des marches asymétriques, aux bords irréguliers, comme cassés, chaque fois qu'un vers court est encadré par deux vers longs. L'élan diagonal se trouve alors empêché, freiné, comme pour mimer l'action de trébucher du lecteur au cours d'un parcours visuel, rendu physique. C'est le cas du vers suivant, où il semble qu'il faille marquer une pause après le verbe « immobilise » du fait de la brusque contraction, suivie d'une nouvelle expansion, du vers. Ainsi le lecteur accomplit-il performativement en sa lecture ce que le texte porte sémantiquement en son énoncé :

que la rencontre ou l'effleure une toque de minuit
 et immobilise

du système de V. Maïakovski.

1- S. Mallarmé, « II. Il quitte la chambre et se perd dans les escaliers », *Igitur ou la Folie d'Elbehnou*, *op.cit.*

2- Le cas de marches d'escalier orientées du haut à droite vers le bas à gauche existe aussi mais il est plus rare.

3- C. Guédon, « A Choreographical Approach to Modernism », *op.cit.*

4- S. Mallarmé, *Un Coup de dés*, *op.cit.*, p.427.

5- *Ibid*, p.424. Les italiques sont de l'auteur.

Il arrive aussi que le vers aille en se rétrécissant du point de vue du son, comme ci-dessous, où le nombre de mots reste sensiblement le même entre le deuxième et le troisième vers, mais où ce dernier compte davantage de mots monosyllabiques.

avance retombée d'un mal à dresser le vol
et couvrant les jaillissements
coupant au ras les bonds²

Dans certains cas, il paraît difficile de délimiter la taille du vers. Il en va ainsi du passage suivant, où l'on ne sait pas si l'on est face à un groupe de trois vers ou de deux vers – il conviendrait alors d'isoler les deux premiers –, en raison de la dissymétrie de la proportion d'espace au-dessous de « surgi » et de « inférant ». Syntactiquement et sémantiquement, les trois vers forment un même segment, mais cet axe porteur se trouve contrarié par la disposition typographique :

surgi
inférant

de cette conflagration³

Cas extrême, le vers en escalier peut être réduit à deux vers sur une page, séparés par une grande quantité de blanc, avec « *plume éperdue* » auquel succède « *sauf* »⁴. De même, le lecteur doit réaliser un grand saut entre deux unités graphiques, la préposition « par » au bas d'une page, et le vers « avance »⁵ en haut de la page suivante : l'escalier est interrompu au milieu du vide, comme si le lecteur avait à suspendre son souffle pour réaliser un grand écart et exécuter l'avancée que le texte exprime. Parfois, l'isométrie syllabique est brisée, au sein d'un groupe de trois vers, par l'usage des capitales d'imprimerie comme dans « *rire / que / SI* »⁶. Certains vers, au contraire, sont réguliers, comme les deux exemples ci-dessous, le second, constitué d'un seul mot par ligne, étant parfaitement homogène :

autour du gouffre
sans le joncher
*ni fuir*⁷

et :

blanchi

1- *Ibid*, p.423.

2- *Ibid*, p.420.

3- *Ibid*, p.421.

4- *Ibid*, p.423.

5- *Ibid*, p.420.

6- *Ibid*, p.424.

7- *Ibid*, p.423.

étale
furieux¹

Dans chacune des deux occurrences, les trois vers comprennent la même quantité d'espacement vertical et un nombre voisin de caractères par ligne – même si, avec la dernière ligne du premier exemple, le vers s'achemine en se rétrécissant –. Le nombre de syllabes, également, est homogène ; enfin, le vers forme une unité syntaxique clairement matérialisée par la disposition typographique.

Le vers mallarméen dans *Un Coup de dés* est souvent, mais pas exclusivement, constitué de trois paliers, une unité révélée par la sémantique, la syntaxe et la typographie. Ainsi présente-t-il des ressemblances formelles avec le vers en escalier de V. Maïakovski et le vers triadique de W. C. Williams, tous deux possédant également trois paliers. Plus profondément, nous avons observé la récurrence du motif de la descente et le fait que le poème prescrive un mode de lecture à la fois visuel et kinesthésique, parcours le long des marches d'escalier typographiques par lequel le lecteur actualise de manière performative ce que le texte formule sur le plan de l'énoncé.

1-3 L'escalier de Charles Nodier : une vérité éclatée en degrés

Les innovations typographiques de S. Mallarmé en matière de vers en escalier étaient précédés de celles de Charles Nodier, qui composa en 1829 une *Histoire du roi de Bohême et de ses neuf châteaux*², parue l'année suivante. L'ouvrage hybride, « inspiré de Diderot et de Sterne »³, forme un livre d'artiste qui « ouvre la voie aux expérimentations graphiques des avant-gardes du XX^e siècle »⁴. « Bien avant Mallarmé et les futuristes, elle [fraie] [...] des champs nouveaux à la poésie sonore tout autant que visuelle dont la page se fait l'écho. »⁵ Le volume, « récit sans queue ni tête », narre de manière « auto-réflexive »⁶ un voyage qui ne parvient pas à son but. Décevant les attentes du lecteur, il exhibe les rouages de la narration et de la fabrique du roman. L'œuvre revendique même le plagiat, qu'elle déploie par le vertige d'une érudition encyclopédique, au bord de l'illisible. S'y noue un compagnonnage étonnant du texte et de l'image, incarnée par les vignettes gravées sur bois de bout, par Tony Johannot. « [F]ragmentant le texte en éclats disparates, autonomisant les signifiants et lâchant la bride aux jeux de mots »⁷, C. Nodier entend

démystifier l'œuvre littéraire, [...] en faisant la preuve qu'elle n'est qu'une combinaison de signes typographiques et un simple objet de papier de forme parallélépipédique.⁸

1- *Ibid.*, p.420.

2- C. Nodier, *Histoire du Roi de Bohême*, Paris, Delange frères, 1830.

3- « *Histoire du Roi de Bohême*, Nodier, 1830 », <<https://gallica.bnf.fr/essentiels/charles-nodier/histoire-roi-boheme>>, en ligne, consulté le 7 mars 2019.

4- *Ibid.*

5- Bruno Blasselle, « À propos de l'œuvre », en ligne, <<https://gallica.bnf.fr/essentiels/nodier/histoire-roi-boheme-sept-chateaux/propos-oeuvre>>, consulté le 7 mars 2019.

6- *Ibid.*

7- *Ibid.*

8- *Ibid.*

Décousue, l'*Histoire du roi de Bohême et de ses neuf châteaux* représente pour son auteur « *un labyrinthe extrêmement périlleux, une rhapsodie, un énorme fatras polyglotte et technique* »¹. Roselyne de Villeneuve note la « présence obsédante et structurelle de la typographie aléatoire du livre moderne, exhibée et exacerbée jusqu'à l'absurde dans le volume de 1830, mais aussi par de nombreux thèmes ou motifs »². Or un passage de cette « aventure graphique »³ mérite d'être cité pour notre étude sur le vers en escalier, celui où le narrateur parle

en
descendant
les
sept
rampes
de
l'escalier.⁴

106 HISTOIRE
« conviction profonde que l'élément completif
« à la recherche duquel nous venons de nous
« égarer trop long-temps, n'est autre que *πῶλλός*,
« nom grec du liège dont on fait ordinaire-
« ment la semelle des pantoufles, *quod est pro-*
« *bandum.* »

— Eh! qui en doute, m'écriai-je, en repoussant
du pied un vieux tabouret de paille défoncé qui
n'avoit pas besoin de ce dernier échec.

Que m'importe, à moi, l'origine et le sens de
pantoufle, ajoutai-je en m'arrachant brusque-
ment de cette chaise longue que j'ai acquise à
l'enca de Matansius, et en m'élançant vers la
porte pour me soustraire au démon qui me
crucifioit impitoyablement à sa sottise étymo-
logie.


Je serois vraiment bien fou, dis-je en rame-
nant les deux battants sur moi, de me faire du
mauvais sang pour savoir lequel de *τῶρος* ou de
πῶλλός est entré élémentairement dans la con-
struction du nom d'une pantoufle!

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

DU ROI DE BOHÈME. 107
Et s'il me plaît de m'ennuyer ce soir, pen-
sai-je en traversant le carré, n'est-ce pas jour de
Bouffes et séance à l'Athénée? D'ailleurs, repris-je
en
descendant
les
sept
rampes
de
l'escalier.
— D'ailleurs, la semelle de Popocambou n'étoit
pas de liège. Elle étoit de cabron.

Que dit monsieur? de-
manda le portier en ou-
vrant son vasistas, ou
mas ist das de verre
obscurci par la fumée,
et en y passant sa tête
grotesque illuminée de
rubic d'octobre.

— Je dis qu'elle étoit
de cabron.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

C. Nodier préfigure les audaces formelles d'un S. Mallarmé ou d'un V. Maïakovski avec cet escalier droit. La lettre du texte coïncide une nouvelle fois avec la figure typographique qui est tracée. Une ambiguïté subsiste, cependant : l'escalier semble à première vue composé de sept marches, chacune constituée d'un mot – si l'on excepte la dernière, formée d'un nom, d'un article défini, ainsi que d'un

1- Lettre de C. Nodier à Jean de Bry, 18 décembre 1829.

2- Roselyne De Villeneuve, « La genèse d'un "anti-livre" : notes sur les personnages de l'*Histoire du roi de Bohême* », *Studi Francesi* [Online], 179 (LX | II) | 2016, <<http://journals.openedition.org/studifrancesi/4274>>, mis en ligne le 1er septembre 2017, consulté le 7 mars 2019.

3- *Ibid.*

4- C. Nodier, *Histoire du roi de Bohême et de ses neuf châteaux*, *op.cit.*, p.107.

point –. Or la lettre du texte mentionne « sept rampes », soit sept volées de *n* marches. La marche correspondrait donc à la lettre et la rampe à la ligne. En effet, la « rampe » désigne non seulement la « [b]alustrade placée le long d'un escalier pour servir d'appui et de garde-corps. »¹, mais aussi, dans un sens vieilli, la « [p]artie d'un escalier conduisant d'un palier à un autre »², puis, par analogie, un « [p]lan incliné aménagé pour permettre la communication entre deux points qui ne sont pas de niveau »³. Or la lettre, qui équivaut visiblement à la marche d'escalier, n'est pas placée sur un plan incliné comme elle le devrait. Quelle importance cela a-t-il ? C'est que pour C. Nodier, par rapport à S. Mallarmé, la coïncidence n'est pas parfaite entre la figure typographique et le plan sémantique. L'écrivain fait de son texte un espace faillé, invitant le lecteur à reconsidérer avec précaution l'écart entre le mot et la figure, ce qui est dit et ce qui est révélé sémiotiquement par le texte, conformément à son rapport anti-dogmatique à l'absolu.

En définitive, le livre est, pour Nodier, non seulement le réceptacle, mais aussi la mise en forme d'une conception de la vérité : l'anti-livre est un anti-absolu. En effet, "il n'y a de faux que l'absolu" ; par conséquent, "dans le sens général et absolu du mot, il n'y a point de vérité" mais seulement des "vérités relatives" et subjectives.⁴

De même que les relations entre le texte et l'image de *l'Histoire du roi de Bohême* sont parfois nourries d'une certaine concurrence, il n'y a pas de redondance entre la dimension iconique et sémantique du texte, puisque la figure typographique de l'escalier n'est pas strictement conforme à celle qui est exprimée par l'énoncé. L'escalier serait ainsi pour C. Nodier la matérialisation lors de la lecture d'une vérité partielle, éclatée en degrés. L'écart entre ce qui est dit et ce qui est décliné typographiquement par le texte invite le lecteur à examiner avec précaution la valeur de ce qui est dit.

1-4 La « spirale » de l'escalier dans « Les Djinns » de V. Hugo : l'unité de l'espace et du temps

Il est un autre texte contemporain de *l'Histoire du roi de Bohême* qui mérite d'être cité concernant la mise au jour d'une relation moderne entre le lisible et le visible par le biais de la figure typographique de l'escalier : « Les Djinns » de V. Hugo, tiré des *Orientales*⁵ (1829). Le motif intervient dans la cinquième strophe du poème.

Hétérométrique, ce poème très fameux, formé de quinze huitains repose au niveau syllabique sur un effet de crescendo et de decrescendo, dont l'acmé se situe à la huitième strophe. En effet, il consiste en une structure en miroir, faite successivement de 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 10, 8, 7, 6, 5, 4, 3, et 2 syllabes. Cette disposition en sablier traduit le mouvement menaçant de l'essaim de djinns⁶ qui se rapprochent de plus

1- Définition du mot « rampe » sur le site du CNRTL, consultée le 7 mars 2019.

2- *Ibid.*

3- *Ibid.* C'est le sens actuel du mot dans l'expression « rampe d'accès ».

4- Roselyne de Villeneuve, « La genèse d'un "anti-livre" : notes sur les personnages de *l'Histoire du roi de Bohême* », *op.cit.*

5- Le poème est le vingt-huitième des *Orientales*, qui en compte quarante-et-un au total. V. Hugo, *Les Orientales*, Paris, Charles Gosselin, 1829.

6- Les Djinns sont, dans la culture mahométane, des esprits bienfaisants ou malfaisants, dotés d'une grande force et d'une rapidité

en plus, avant de s'éloigner, jusqu'au retour du calme et du silence. Le poème a été adapté en musique plusieurs fois, notamment dans une œuvre pour chœur par Gabriel Fauré en 1875, puis dans un poème symphonique par César Franck en 1884. La cinquième strophe, en particulier, nous intéresse pour notre étude :

Dieu ! la voix sépulcrale
Des Djinns !... Quel bruit ils font !
Fuyons sous la spirale
De l'escalier profond.
Déjà s'éteint ma lampe,
Et l'ombre de la rampe,
Qui le long du mur rampe,
Monte jusqu'au plafond.¹

La strophe décrit non plus un escalier droit comme chez C. Nodier, mais un escalier en spirale, forme qui suggère un retour au même temporel et spatial. À nouveau, la figure, réalisée visuellement au niveau de l'enchaînement des strophes, est mimétique du trajet évoqué par la signification des mots ; en effet, le passage se situe au moment du crescendo quand les djinns, perçus de loin, arrivent avec une grande clameur qui enfle, à un moment où, de strophe en strophe survient une expansion du nombre de syllabes par vers. Corollairement à ce mouvement ascendant, la forme de l'escalier « [m]onte jusqu'au plafond ».

Plus encore que chez C. Nodier, le faisceau de significations du mot « rampe » concentre les enjeux sémiotiques de la spatialité du poème. Avec le jeu homonymique et homographique des vers 6-7, V. Hugo rappelle l'étymologie du nom « rampe », déverbal de « ramper », au sens architectural de « [s]e développer sur une pente, s'incliner suivant une pente donnée »², sens s'appliquant par excellence à un escalier. La « rampe » pourrait désigner banalement la balustrade servant « d'appui et de garde-corps »³, sans quoi les significations de la « rampe » et du verbe « rampe » seraient ici redondantes. Mais le vocable rime avec « lampe », or il se pourrait que le metteur en pages V. Hugo éveille une association poétique avec la rampe du théâtre, le terme désignant « la [r]angée de lumières [...] placée le long du rebord » « qui limite le devant de la scène »⁴. Surtout, l'auteur ne pouvait ignorer que la « rampe » désigne une « cavité [é] du limaçon de l'oreille, l'une s'ouvrant dans le vestibule, l'autre communiquant avec le tympan. »⁵ Cette dénotation est d'autant plus pertinente que les djinns font entendre un fracas très puissant (« Quel bruit ils font ! ») et que la référence à l'ouïe est omniprésente dans le texte, exprimant une palette sonore très variée, du silence le plus calme au tumulte le plus agité.

surhumaine. Sous la plume de V. Hugo, ils sont transfigurés en créatures malveillantes.

1- V. Hugo, « Les Djinns », *Les Orientales*, *op.cit.*

2- Définition du mot « rampe » sur le site du CNRTL, *op.cit.*

3- *Ibid.*

4- *Ibid.*

5- *Ibid.* Le Dictionnaire précise : « Comme l'axe du limaçon est oblique, les deux rampes sont, l'une antérieure et externe, l'autre interne et postérieure. L'interne, qui est plus près de la base du limaçon est un peu plus longue, et se redresse pour aboutir à la fenêtre ronde qui donne dans la caisse du tympan. L'externe, qui est plus près de la pointe, va au vestibule, qui communique lui-même avec la caisse par la fenêtre ovale (CUIVIER, Anat. comp., t. 2, 1805, p. 466). »

La forme en colimaçon de la « spirale » de l'escalier pointe donc celle, en escargot, de l'appareil auditif. Le poème accomplit une totalisation par laquelle l'espace englobe la sphère de l'ouïe. Or, en voulant échapper au tumulte, on s'y enfonce – la fuite correspond ici à une descente –, un sens qui ne pouvait que décider des compositeurs à créer une œuvre musicale à partir du poème. L'interpénétration du bruit et de la traversée de l'espace dans la cinquième strophe est représentative du texte entier, où le son est évoqué en termes spatiaux. Cette synthèse se trouve en outre exemplifiée par la troisième strophe, où un « nain » à la « voix » de « grelot » « Sur un pied danse / Au bout d'un flot. » Cependant, avec le retour au silence, les derniers vers, qui rappellent l'inscription latine des cadrans solaires « Tempus fugit velut umbra », laissent éclater la suprématie de l'espace sur le temps :

[...]
Tout fuit,
Tout passe
L'espace
Efface
Le bruit.

Ce n'est pas le vers qui esquisse la forme de la marche d'escalier, mais la strophe. Le poème de V. Hugo transpose par la vue et le son dans le mouvement dynamique d'expansion-contraction des strophes un phénomène kinesthésique (le mouvement des djinns, doublé d'une sensation toute physique pour le sujet poétique), et sonore (leur fracas, auquel succède la nuit rendue au silence). Rétrospectivement, l'allusion à la forme de la spire éclaire le sens du poème. Ce qui pouvait d'abord être pris pour une forme temporelle (le sablier), s'avère en fait davantage une forme spatiale (la « spirale »). L'escalier en colimaçon, mentionné dans la cinquième strophe¹, donne tout son sens à la construction en crescendo-decrescendo du poème, totalisant dans l'espace le bruit.

1-5 La littéralisation de la descente comme principe de la lecture chez W. C. Williams

W. C. Williams héritait des leçons de la modernité poétique française dans son poème « The Descent ». Nous allons sonder la portée de cette influence, d'abord en nous attachant à la façon dont, débarrassé de tout contenu narratif ou représentatif, le texte édicte le fonctionnement de la lecture – autrement dit, à la façon dont la descente, au cours de la lecture, fait advenir le texte –, avant de nous pencher sur les similitudes possibles entre le *Nu descendant un escalier* de Marcel Duchamp et le poème.

A- Un poème quasi-tautologique débarrassé de la narration et de la figuration

Très célèbre, « The Descent », composé par W. C. Williams à la fin de sa vie, est souvent considéré comme une élégie lyrique où le sujet poétique, confronté à la vieillesse, se reconforte lui-même, tout en formulant une consolation à portée universelle. L'auteur découvre en la « mémoire » une source d'« accomplissement » propre à l'âge mûr, qui l'amène à valoriser cette pente descendante de la vie

¹- S. Mallarmé se souviendra de la cinquième strophe des « Djinns » dans la dernière partie d'*Igitur*, où le personnage « ferme le livre – souffle la bougie [...] », après avoir descendu l'escalier.

puisque « [a]vec le soir, l'amour s'éveille » (« [w]ith evening, love wakens »). Cet amour, défait des vaines séductions de l'apparence physique, terni par aucune « ombre » (« Love without shadows »), est traditionnellement vu comme celui qui unit W. C. Williams à Flossie, son épouse. Le poète admet que la vieillesse s'apparente à une forme de déclin (« defeat »), mais relativise celle-ci, affirmant qu'elle ouvre à un monde « insoupçonné » (« unsuspected »). Le passé est *in fine* remis en perspective, car recréé par le souvenir, il ouvre à des espaces de projection illimités.

Ce poème apparaît à l'origine dans le livre II de la seconde version de *Paterson*, avant d'être inclus comme poème liminaire du recueil *The Desert Music and Other Poems*¹. Nous cherchons pour notre part à montrer dans ce chapitre que la forme du poème de W. C. Williams entre en relation autant avec la modernité (pré-)mallarméenne qu'avec le vers en escalier de V. Maïakovski –. Nous nous placerons en faux face à l'interprétation dominante du poème, en montrant que ce dernier est soigneusement évidé de tonalité psychologique ou d'élément biographique. Son originalité et son intérêt résident plutôt dans la manière dont il rejoue formellement le tournant kinesthétique propre au modernisme poétique, dont il façonne une « cartographie diagrammatique »², en un « espace représentatif »³.

1- W. C. Williams, *The Desert Music and Other Poems*, New York, Random House, 1954.

2- C. Guédon, « A Choreographical Approach to Modernism », *op.cit.*

3- Voir G. Genette, « La Littérature et l'espace », p.44.

The Descent
The descent beckons
as the ascent beckoned.
Memory is a kind
of accomplishment,
a sort of renewal
even
an initiation, since the spaces it opens are new places
inhabited by hordes
heretofore unrealized,
of new kinds—
since their movements
are toward new objectives
(even though formerly they were abandoned).
No defeat is made up entirely of defeat—since
the world it opens is always a place
formerly
unsuspected. A
world lost,
a world unsuspected,
beckons to new places
and no whiteness (lost) is so white as the memory
of whiteness .
With evening, love wakens
though its shadows
which are alive by reason
of the sun shining—
grow sleepy now and drop away
from desire .
Love without shadows stirs now
beginning to awaken
as night
advances.
The descent
made up of despairs
and without accomplishment
realizes a new awakening:
which is a reversal
of despair.
For what we cannot accomplish, what
is denied to love,
what we have lost in the anticipation—
a descent follows,
endless and indestructible .
William Carlos Williams

Disposé sur une seule page, le texte¹ est composé de vers courts, en majorité de cinq (« of the sun shining ») ou six syllabes (« which are alive by reason »). Avec ses vers triadiques, il constitue un exemple d'un patron mis au point et exploité par l'écrivain dans son œuvre tardive. Cette trame s'avère suffisamment souple pour offrir à la pensée une structure ouverte, tout en évitant le caractère flottant du vers libre. Loin de recourir à une langue cubiste, l'auteur de « The Descent » choisit comme S. Mallarmé de préserver la syntaxe, tout en usant d'une disposition spatiale éparpillée où les marches

1- « La descente fait signe / comme l'ascension fit signe / La mémoire est une sorte / d'accomplissement / une sorte de renouvellement / même / une initiation, puisque les espaces qu'elle ouvre sont de nouveaux espaces / habités par des hordes / jusqu'alors non réalisées / de types nouveaux – / puisque leurs mouvements / vont vers de nouveaux objectifs / (même si autrefois ils étaient abandonnés) / Aucune défaite ne se compose entièrement de défaite – puisque / le monde qu'elle ouvre est toujours un lieu / jadis / insoupçonné. Un / monde perdu / un monde insoupçonné / fait signe à de nouveaux lieux / et aucune blancheur (perdue) n'est aussi blanche que la mémoire / de la blancheur / Avec le soir, l'amour s'éveille / bien que ses ombres / qui sont vivantes par la raison / du soleil qui brille – / s'endorment à présent et chutent / de désir / L'amour sans ombres remue à présent / commençant à se réveiller / comme la nuit / avance / La descente / composée de désespoirs / et sans accomplissement / réalise un nouvel éveil : / qui est un renversement / du désespoir / Pour ce que nous ne pouvons pas accomplir, ce qui / est refusé à l'amour / ce que nous avons perdu dans l'anticipation – / une descente s'ensuit / sans fin et indestructible » Je traduis.

d'escalier sont irrégulières, accidentées.

Il est clair que W. C. Williams hérite du principe mallarméen selon lequel la lecture ne peut être autre chose qu'une « descente ». Rappelons que tout en créant une disposition originale, le Maître du *Coup de dés* conserve le sens traditionnel avec lequel l'œil balaie la page pour lire, de haut en bas et de gauche à droite. Seulement, il la théâtralise et élargit considérablement les potentialités spatiales de déchiffrement, jouant sur les arêtes et les « arrêts fragmentaires »¹ du texte imprimé, entre plein et vide, « cet emploi à nu de la pensée avec retraits »². Le lecteur s'achemine du haut vers le bas de la page, avant de reproduire ce mouvement de page en page, mais avec des hésitations, des accrocs, une continuité interrompue, tel Bill Bojangles dans « The Little Colonel », qui ne monte pas d'un bloc la volée de marches, mais passe à la marche suivante avant d'en redescendre deux, refait le mouvement, s'immobilise, puis grimpe l'escalier jusqu'au bout. Des bifurcations sont possibles, qui confèrent une dimension multi-directionnelle à la lecture. Étiré et disloqué en marches successives, le titre lui-même rejoue d'un bout à l'autre du poème cette syncopation de la descente, emblématique de la lecture.

Comme chez S. Mallarmé, dans « The Descent » les escaliers typographiques jouent le rôle de « subdivisions prismatiques de l'Idée » au sein d'une « mise en scène spirituelle exacte »³. W. C. Williams tire visiblement son « pied variable » de l'invention des « places variables »⁴ du *Coup de dés*. Néanmoins, chez W. C. Williams, le sens unique de la lecture – du haut vers le bas – se trouve accentué du fait que l'unité graphique du poème n'est pas la double page mais la page et que le titre du poème exhibe les mécanismes de spatialisation du poème. De ce fait, la descente apparaît comme un phénomène inexorable de la lecture, qui n'est pas contrecarré par l'horizontalité et la fragmentation.

Il est surprenant que le poème figure une « descente » irréversible, notamment par le passage du « soir » à la « nuit ». On s'attendrait, avec les dernières lignes, à une volte, qui donnerait à ce mouvement une valeur initiatique, toute catabase étant en principe suivie d'une anabase dans le mythe. La transfiguration de la descente en remontée dynamiserait le texte, marquant une progression entre sa fin et son début. Or le vers chiasmique attendu, « the ascent beckons / as the descent beckoned », qui inverserait la structure syntaxiques des deux premiers vers, n'advient pas. Dans le segment « a descent follows », « an ascent » serait d'un point de vue logique plus adapté. Mais ce n'est pas le cas au vu des différentes variantes proposées par l'auteur lors de ses différentes lectures publiques⁵. N'hésitant pas à changer certains mots du texte⁶, il laissa toujours ce vers intact, ce qui montre que c'est bel et bien le sens – autant direction que signification – qu'il souhaitait conférer à son poème.

1- S. Mallarmé, Préface du *Coup de dés*, *op.cit.*, p.418.

2- *Ibid*, p.418.

3- *Ibid*, p.417.

4- *Ibid*, p.417.

5-Voir « William Carlos Williams », PennSound, center for programs in contemporary writing, <<http://writing.upenn.edu/pennsound/x/Williams-WC.php>>, en ligne, consulté le 21 mai 2019.

6- Dans l'une de ses lectures, l'auteur fait disparaître le segment « new places », ce qui n'altère ni la syntaxe ni la sémantique. Voir *Ibid*.

Au fil des vers, la nécessité de cette descente est répétée sous de multiples formes : les trois occurrences du lexème « descent », l'anaphore de l'adjectif « new », dérivé en « renewal », celle de l'adverbe temporel « now », des substantifs « love » et « world », le substantif « place », dont on compte deux occurrences au pluriel, une seule au singulier. Avec les répétitions lexicales citées, on note en principe trois occurrences du terme répété, comme si elles étaient destinées à exhiber la facture du vers triadique, comprenant trois lignes. Il faut aussi signaler les épanadiploses des termes « defeat » et « whiteness » qui, combinées avec un présent gnomique (« is made up », « is »), donnent à l'énoncé une allure de sentence ou de jugement philosophique, et du point de vue du signifiant, marquent que le sens achoppe. Le texte ne progresse pas du point de vue sémantique puisque les termes finaux sont voisins de ceux des premiers vers qui fonctionnent comme une expansion du titre. De la sorte, contrairement au poème « Les Djinns » de V. Hugo, il n'y a pas la gradation, qui était marquée par la construction spiralaire des strophes ; la descente est conçue comme un mouvement lent, apparenté à une forme de stase, à un retour du même. Elle est fondée sur des phénomènes stylistiques de répétition simple, tels que l'anaphore ou la paraphrase. Sémiotiquement, l'escalier droit est préféré à la spirale.

Plutôt que d'affirmer que la « descente » possède une charge biographique, psychologique ou philosophique, nous pensons que ces connotations sont défaites. Au contraire, nous y voyons, en raison de la teneur abstraite du poème et de sa spatialisation au moyen du vers triadique, une affirmation par W. C. Williams du parti pris de littéralité. Le poème coïncide avec son exécution, autrement dit, il n'affirme rien d'autre que ce que le lecteur accomplit lors de la lecture, en se frayant une trajectoire visuelle du haut vers le bas de la page. Chaque relecture rejouera l'élan dynamique et le centre d'articulation, tant sémantique, performatif que kinesthésique du texte : l'inexorable « descente ». Car de façon principielle et quasi-tautologique, pour lire et faire advenir le poème, il n'y a qu'à accepter le principe spatial et à laisser glisser ses yeux à la surface de la page.

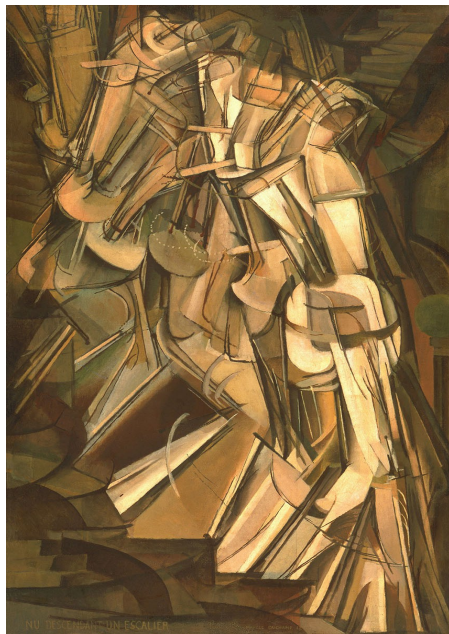
B- La confluence entre « The Descent » de W. C. Williams et le *Nu descendant un escalier* de M. Duchamp

Pour C. Guédon, le *Nu descendant un escalier* de M. Duchamp (1912), qui représente un corps humain fragmenté, révèle une dislocation du sujet¹. Dans « The Descent », le sujet est de la même façon supprimé : nul actant humain ne réalise la descente, ce qui interdit toute lecture métaphorique, psychologique ou biographique du poème. Les deux œuvres sont exemplaires de la modernité pour la logique de dé-figuration qu'elles mettent en œuvre. Dès lors, il n'est pas interdit de penser que « The Descent », tire son origine d'une tentative de transposer la peinture en mots.

Il est possible en effet que W. C. Williams ait vu la toile de M. Duchamp lors de l'Armory Show de 1913, et qu'il s'en soit inspiré pour composer « The Descent ». Que ce dernier constitue une forme

1- C. Guédon, « A Choreographical Approach to Modernism », *op.cit.*

d'ekphrasis du tableau ne serait pas étonnant au vu de l'importance de cette stratégie littéraire dans les derniers recueils de W. C. Williams, et de la qualité cinétique des tableaux qu'il a traduits en poèmes¹. Le texte williamsien ayant été mis en parallèle avec la *Fontaine* (1917) de M. Duchamp et le *Grand Verre*² (1913-1923), il nous semble pertinent d'explorer la voie d'une comparaison avec le *Nu descendant un escalier*.



Marcel Duchamp, *Nu descendant un escalier*, 1912, huile sur toile, 149X89cm, Philadelphia Museum of Art.

L'œuvre de M. Duchamp paraît plus conceptuelle que visuelle, dans la mesure où c'est le titre qui donne sa signification au tableau. À première vue, l'anatomie du nu humain n'est pas reconnaissable, diffracté en une multitude de traits. En revanche, dans le poème de W. C. Williams, le titre est redondant avec le poème, qui décline à plusieurs reprises la « descente » qu'il revient au lecteur d'effectuer.

Néanmoins, W. C. Williams se rapporte au même type d'abstraction que M. Duchamp puisqu'il ne décrit pas un personnage descendant un escalier, mais campe le mouvement d'« une descente ». Sans mention d'un sujet humain ou même d'un objet, la figuration se désintègre. Les actants sont des notions ou des concepts tels que « love », « memory », « despair », « sun », « world », qui, s'ils sous-tendent le faisceau d'une présence humaine, ne la pointent pas directement. Le texte avec ses énoncés au présent gnomique possède les accents éternels d'un proverbe (« No defeat is made up entirely of defeat »).

Le poème est impersonnel, il décrit une présence indistincte (« inhabited by hordes »), sur fond de

1- Nous reviendrons sur ce point en deuxième partie.

2- « The work that Duchamp's delay had abandoned [the *Glas*], Paterson takes up again. » Henry M. Sayre, « Ready-mades and Other Measures: The Poetics of Marcel Duchamp and William Carlos Williams », *Journal of Modern Literature*, 1980, vol. 8, Issue 1, p. 3-22. « Le travail que le retard de Duchamp avait abandonné [le *Grand Verre*], Paterson le reprend. » Voir aussi : « Williams descends into industrial Paterson, Duchamp descends into a world of mechanized and unfulfilled love ». « Williams descend dans l'industriel Paterson, Duchamp descend dans un monde d'amour mécanisé et inaccompli. » *Ibid.* Je traduis.

nouvelle naissance, mise à bas qui est la descente même. Les forces « heretofore unrealized » du début trouvent à se réaliser par « a new awakening », le poème retraçant cet accomplissement progressif avec les formes en -ant et l'usage du présent (« beginning to awaken / as night / advances »). La négativité elle-même s'annule (« No defeat is made up entirely of defeat »), laissant l'espace d'une vacance pour une nouvelle vie. Comme chez M. Duchamp, la figure humaine est effacée. Les deux artistes cherchent à capter, plutôt que la forme des différentes poses, la continuité du mouvement qui les relie, le sens du temps, d'un processus de descente en cours de réalisation, avec une esthétique fragmentée. Les blocs de texte « en escaliers » se répètent comme les lignes du tableau de M. Duchamp, la fin du poème témoignant d'une perpétuelle descente (« a descent follows, / endless and indestructible »). De même, le mouvement de descente chez M. Duchamp ne semble pas se terminer, la forme des escaliers se prolongeant hors du cadre du tableau, malgré le fait que les contours de la figure féminine s'arrêtent avant le bord¹.

Le trait caractéristique que W. C. Williams et M. Duchamp partagent est l'abstraction :

Williams' "new measure," then, is a visual measure, a design in space. It is a concrete sign for the imagination in which, like Duchamp's desire to compose a concrete sign for all the abstract words in the Larousse, Williams takes the abstract side of experience, the imagination which has no concrete reference, and composes a schematic sign which designates it. Notably, each line is itself a kind of delay, awaiting its completion in the next. And only when the lines are considered as a visual experience in relation to one another, does this design manifest itself.²

Précisément, avec « The Descent », le poète crée un « design dans l'espace » à l'intérieur du poème, celui d'un escalier, qui fonctionne comme un « signe concret pour l'imagination », offrant à l'œil et à l'esprit du lecteur une « expérience visuelle » qui est aussi un parcours kinesthésique. En outre, la « descente » serait liée à l'élément aquatique car elle mimerait, dans la troisième section de *Paterson II*, le mouvement des grandes chutes de la rivière Passaic dans le New Jersey, transposé en une « forme imaginaire »³. Ce faisant, c'est la structure de l'objet qui intéresse W. C. Williams, moins les chutes, que l'effet qu'elles suscitent sur son imagination. W. C. Williams s'était déjà montré capable d'une telle union entre « présence imaginative » et verbalisation d'un phénomène hors-langage dans « La Brouette rouge »

1- Cette dernière remarque nous a été suggérée par Éric Lysøe.

2- *Ibid.* « La "nouvelle mesure" de Williams est donc une mesure visuelle, un design dans l'espace. C'est un signe concret pour l'imaginaire, dans lequel, à l'instar de la volonté de Duchamp de composer un signe concret pour tous les mots abstraits du Larousse, Williams prend le côté abstrait de l'expérience, l'imagination qui n'a pas de référence concrète et compose un signe schématique qui le désigne. Notamment, chaque ligne est en soi une sorte de retard, dans l'attente de son achèvement dans la suivante. Et ce design ne se manifeste que lorsque les lignes sont considérées comme une expérience visuelle les unes par rapport aux autres. » Je traduis.

3- « The third section of *Paterson II* in fact marks a reversal in the direction of the poem itself. Where the poet had heretofore sought to discover a language in the falls, he now admits that there is "no syllable in the confused / uproar", and that he is indeed "tongue-tied" in his effort to translate or communicate the falls' roar. The section ends with the poet more interested in form than words: "he sees, in the structure, something / of interest". From this moment on, Williams gives up trying to express the river in words and begins to express it as an imaginative form. » « La troisième section de *Paterson II* marque en fait un renversement du sens du poème lui-même. Là où le poète avait jusqu'alors cherché à découvrir une langue dans les chutes, il admet maintenant qu'il n'y a "pas de syllabe dans le brouhaha confus", et qu'il est en effet "fougueux" dans son effort pour traduire ou communiquer le rugissement des chutes. La section se termine par le poète plus intéressé par la forme que par les mots: "il voit dans la structure quelque chose /digne d'intérêt". À partir de ce moment, Williams cesse d'essayer d'exprimer la rivière par des mots et commence à l'exprimer sous une forme imaginative. » *Ibid.* Je traduis.

(1923), poème « largement irrépétable », que le critique compare au ready-made et à la « Fontaine » de M. Duchamp¹. Néanmoins, la différence se situe dans le caractère essentiellement dynamique de l'objet dépeint : le flux mouvant des cataractes, alors que le ready-made concerne un objet statique².

Selon Henri M. Sayre, W. C. Williams aurait évolué à la fin de sa vie vers une conception de plus en plus visuelle de la poésie, ce dont témoignerait « The Descent » :

He heartily agreed with interviewer Stanley Koehler's description of "The Descent" as "something for the eye." And he [W. C. Williams] told Walter Sutton: "As I've grown older, I've attempted to fuse the poetry and painting to make it the same thing... I don't care whether it's representational or not. But to give a design. A design in the poem and a design in the picture should make them more or less the same thing... Music doesn't mean much to me... Painting is much more my meat."³

Nous ne partageons pas entièrement ce point de vue dans la mesure où dans « The Descent », comme dans *Un Coup de dés*, la fonction de la vue est d'acheminer à l'oreille. W. C. Williams a donné plusieurs lectures à haute voix de la deuxième version du poème. Celles-ci, remarquablement conformes les unes aux autres, témoignent du fait que le poème doit être vocalisé de la même façon. En même temps, on chercherait vainement trace de cette diction dans la disposition visuelle du poème : les espaces en fin ou en début de ligne ne coïncident pas avec une pause à l'oral, de même que les mots isolés visuellement ne sont pas davantage mis en relief que les autres dans la lecture à haute voix de W. C. Williams.

Au contraire, la lecture à haute voix semble aplanir, pour ne pas dire affadir, les mécanismes d'espacement de « The Descent ». Par exemple, le passage allant de « With evening » jusqu'à « from desire » forme un bloc prononcé en une même émission de voix, sans pause significative⁴. De la même façon, les signes de ponctuation ne concordent pas avec les pauses vocales. Dans le début du texte, un léger suspens et un appel d'air interviennent après « even », accentué sur la première syllabe, et non à l'endroit de la virgule après « initiation ». Tout se passe comme si W. C. Williams s'acharnait à produire un effet de contrepoint par rapport à la version écrite du poème, ou suivait invariablement une partition intérieure. La cohérence des vocalisations du texte par son auteur montre que l'espace englobe l'ouïe dans le poème, comme dans « Les Djinns ». De même que chez S. Mallarmé, le texte devenu « partition » « dicte son importance à l'émission orale » par l'acquisition d'une « mobilité de l'écrit »⁵.

« The Descent » héritait des dispositifs de spatialisation typographique et du mode de lecture kinesthésique de la modernité mallarméenne. Tel *Le Nu descendant un escalier* de M. Duchamp, dont

1- *Ibid.*

2- Voir *Ibid.*

3- « À la fin de sa carrière, il en était presque venu à ignorer le côté auditif de sa mesure. Il approuve chaleureusement la description de "The Descent" par l'intervieweur Stanley Koehler comme "quelque chose pour les yeux". Et il [W. C. Williams] a dit à Walter Sutton: "En vieillissant, j'ai essayé de fusionner la poésie et la peinture pour en faire la même chose ... peu m'importe que ce soit représentatif ou non. Mais donner un design. Un design dans le poème et un design dans la photo devraient les rendre plus ou moins identiques... La musique ne veut pas dire grand chose pour moi... La peinture est bien plus ma viande." » Henri M. Sayre, « Ready-mades and Other Measures: The Poetics of Marcel Duchamp and William Carlos Williams », <<http://www.golob-gm.si/4-three-standard-stoppages-marcel-duchamp/p-new-measure-of-marcel-duchamp-and-william-carlos-williams.htm>>, en ligne, consulté le 6 avril 2019.

4- Voir « William Carlos Williams », PennSound, center for programs in contemporary writing, *op.cit.*

5- S. Mallarmé, Préface du *Coup de dés*, *op.cit.*, p.418.

l'enjeu est la dissolution du sujet et la représentation dynamique du mouvement, il entendait promouvoir une logique littérale de défiguration, pointant le caractère originel de la descente pour faire advenir le texte poétique moderne, au bord d'une énonciation tautologique.

1-6 Le livre comme « plateau » chez D. Fourcade : vers une disparition de l'escalier ?

Pour D. Fourcade, en revanche, l'escalier n'est pas une figure caractéristique, aussi bien concernant la spatialité du vers que de son énoncé. Le texte ne trace pas des marches d'escalier comme pouvaient le faire les poèmes spatialisés de C. Nodier, V. Hugo, C. Baudelaire, S. Mallarmé et W. C. Williams. L'escalier n'est pas non plus un motif sémantique récurrent. C'est que cette figure discrimine entre le haut et le bas, instillant une hiérarchie de valeurs. Or, pour D. Fourcade, l'espace poétique est étale, sans bords, comme l'est celui de la peinture moderne et tous les points du poème sont égaux.

Une occurrence, cependant, mérite d'être notée. Se situant à l'ouverture de *manque*, elle présente le livre comme un espace de plain pied, celui d'un « lyrisme » élégiaque, d'un chant d'opéra prenant pour source la mort des êtres chers. Le « programme » du livre se voit défini au seuil de l'ouvrage, un site d'où la théâtralité n'est pas absente. Le « plateau », qui le désigne à la page précédente, exclut l'escalier :

Je cherche à comprendre : ici il n'y a pas d'escalier à monter, on est d'emblée sur le plateau, dans l'espace du livre, et le lyrisme est celui de voix qui chantent dans la mort, chacune son registre et sa tessiture [...]¹

Un ouvrier se tient « au pied des marches du palais Garnier »², ce qui correspond à la posture de l'auteur distribuant le « programme » de son œuvre, avant l'entrée du lecteur dans le livre.

Le titre, centré, du poème ressemble à deux marches d'un escalier modeste, au regard du majestueux monument en marbre à double révolution, équipé d'une balustrade en onyx, et conçu par Charles Garnier :

demandez programme

ces deux mots qui font comme si³

L'auteur oppose d'ailleurs les deux types d'édifices, poétique et architectural, en relevant l'incongruité d'un tel rapprochement : « Pourquoi si soudain – ces deux mots dans l'espace d'un des plus beaux escaliers du monde, lui-même menant à une scène lyrique »⁴. Le projet auctorial s'affiche comme délibérément décevant : le livre n'étalera pas sa magnificence, non plus qu'il ne sera un théâtre du paraître ou d'un lyrisme affiché. Il jouera plutôt de l'assemblage hétéroclite d'éléments décontextualisés

1- D. Fourcade, *manque*, Paris, P.O.L., 2012, p.7.

2- *Ibid*, p.7.

3- *Ibid*, p.7.

4- *Ibid*, p.8.

et dé-hiérarchisés.

Même s'il nie l'escalier qui organise l'espace poétique en séparant le haut et le bas, le registre élevé du registre ordinaire, le passage esquisse visuellement deux marches discrètes qui correspondent au projet de l'écrivain au seuil du livre. Au bout de la chaîne, D. Fourcade hérite, par le biais de ses prédécesseurs modernistes, d'une congruence entre disposition en marches du texte et motif de l'escalier.

De C. Nodier à D. Fourcade, la figure de l'escalier incarne donc aux niveaux sémantique et typographique la rencontre visuelle mais surtout kinesthésique entre le texte et le lecteur, mode de lecture central de la poésie moderne.

2- Le vers en escalier chez V. Maïakovski et son influence sur W. C. Williams

Si W. C. Williams avait été marqué par la tradition littéraire européenne, il n'est pas exclu que son vers en escalier ait été nourri par un autre courant moderniste : la branche futuriste russe. Des témoignages attestent en effet qu'il avait rencontré en personne V. Maïakovski à New York en 1926 et qu'il connaissait son œuvre. La suite du chapitre visera à élucider la nature du vers en escalier chez le chef de file du futurisme russe, en association avec la présence littéraire des nouvelles danses, ainsi que l'empreinte de V. Maïakovski sur W. C. Williams.

2-1 Un face à face asymétrique entre les deux poètes

La confrontation entre les deux poètes est asymétrique en ce que si V. Maïakovski mentionne l'écrivain Carl Sandburg (1878-1967) dans ses mémoires, il ne dit mot au sujet de W. C. Williams, pourtant passé à la postérité comme le premier poète américain. À rebours, l'auteur de *The Clouds* (1948) se montre élogieux, dans ses mémoires et le poème « Russia », au sujet de l'écrivain russe qu'il a personnellement rencontré. Afin de comprendre ce qui pouvait fasciner W. C. Williams chez son homologue russe, nous retracerons le périple américain de V. Maïakovski et l'attrait qu'il suscita chez le poète-médecin, tel qu'il émerge à travers le poème « Russia »¹.

A- La satire du mode de vie américain dans *Ma Découverte de l'Amérique* (1926)

Dans *Ma Découverte de l'Amérique*², publié en 1926 en U.R.S.S., V. Maïakovski, qui était désireux de parcourir le monde, mais en fut empêché par le vol de son portefeuille, retrace son voyage en Amérique en 1925-1926. Celui-ci le conduisit à l'âge de 32 ans des États-Unis au Mexique, en passant par Cuba. Au cours de son périple, il visita New York, Chicago, Philadelphie, Détroit, Pittsburgh, Cleveland, revenant à Moscou par Le Havre, Paris, Berlin, puis Riga. L'obtention d'un visa de séjour ne fut pas une

1- William Carlos Williams, *The Clouds* [1948] in *The Collected Poems of William Carlos Williams : 1939-1962*, vol. 2, Christopher MacGowan (ed.), New York, New Directions, 1986, p.144-147.

2- В.В. Маяковский, *Моё открытие Америки* [1926], *Сочинения в двух томах*, Том 1, Москва, Правда, 1987. Vladimir Maïakovski, *Ma découverte de l'Amérique* [1926], traduit du russe par Laurence Foulon, préface de Colum McCann, Éditions du Sonneur, 2017.

L'ouvrage est ordonné en quatre parties : « Le Mexique », « New York », « l'Amérique », « Départ ».

tâche aisée pour le poète, dont la citoyenneté n'était pas reconnue par les États-Unis. Après une longue épopée administrative, il obtint finalement son visa sur place, après avoir prêté serment et déboursé la somme de 500 dollars. V. Maïakovski, entré au Texas le 25 juillet 1925, fut accueilli par des Juifs russes. Il retrouve aussi son ami poète David Bourliouk (1882-1967), installé sur le territoire américain depuis 1922.

Le ton de ses commentaires est celui d'une satire acérée du régime capitaliste : l'écrivain semble de toute évidence ne pas avoir apprécié son voyage en Amérique. Cependant, il évite clichés et caricatures dans son récit, au profit de faits directement observés avec la lunette de l'étranger. Sa *Découverte de l'Amérique*, constituée de notations tranchées et de croquis de rues éparpillés, fourmille de détails croustillants et d'anecdotes sur les habitants des cités modernes et leur mode de vie. Le développement industriel américain lui semble une réalité exotique ; quant au voisinage de la misère avec la richesse, il l'étonne. Son texte présente « une New-York de Sodome et Gomorrhe »¹ comme une ville industrielle et insalubre, où vole la poussière de charbon et où il est nécessaire d'absorber de l'iode pour se prémunir des maladies².

Dépaysé, il moque les étranges coutumes de ses habitants, qui mangent au restaurant à la lueur de bougies comme de pauvres gens, alors que l'électricité, véritable luxe à ses yeux, est devenu accessible à tous. Il décrit aussi avec acuité la mécanisation du travail dans les usines Ford à Détroit, dix ans avant *Les Temps modernes* (1936), citant d'ailleurs le cinéma comme référence³. Sur la chaîne de travail, le mouvement s'accomplit de lui-même, avec une intervention humaine restreinte. L'ouvrier n'est plus le centre de l'activité industrielle, remplacé par la machine. L'automobile progressivement assemblée sur la chaîne de montage prend vie, humanisée telle un enfant qu'on habille (« des automobiles encore sans pantalon »).

Садятся голые шасси, как будто автомобили еще без пантов. Кладут надколесные крылья, автомобиль движется с вами вместе к моторщикам, краны сажают кузов, подкатываются колеса, бубликами из-под потолка беспрерывно скатываются шины, рабочие с-под цепи снизу что-то подбивают молотком. На маленьких низеньких вагонеточках лишнут рабочие к бокам. Пройдя через тысячи рук, автомобиль приобретает облик на одном из последних этапов, в авто садится шофер, машина съезжает с цепи и сама выкатывается во двор.⁴

Mais face à la machine, les ouvriers sont comme privés de vie, ce qu'indique la lueur « verdâtre »

1- « содомный Нью-Йорк » В.В. Маяковский, *Моё открытие Америки, фр.сйт.*

2- « Если вы испарипались, залейтесь иодом: воздух нью-йоркский начинен всякой дрянью, от которой растут ячмени, вспухают и гноятся все парашины и которым все-таки живут миллионы ничего не имеющих и не могущих никуда выехать » « Si vous êtes éraflés, couvrez-vous d'iode : l'air new-yorkais est bourré de toutes les saletés d'où proviennent les orgelets, enflent et suppurent toutes les éraflures pour lesquelles continuent à vivre des millions de personnes ne possédant rien et ne pouvant aller nulle part » *Ibid.* Je traduis.

3- « Процесс, уже знакомый по кино, — но выходишь все-таки обалделый. » « Le procédé est déjà connu par le cinéma — mais on sort de là quand même stupéfait. » *Ibid.* Je traduis.

4- « Les châssis nus sont installés, comme des voitures encore sans pantalon. Ils installent les ailes au-dessus des roues, la voiture se déplace avec vous en même temps que vers les techniciens des moteurs, les grues installent la carrosserie, les roues foncent, les pneus roulent sans relâche sous le plafond comme des bagels, les travailleurs sous la chaîne démontent par-dessous quelque chose avec un marteau. Sur de petits chariots bas, les ouvriers collent aux flancs du véhicule. Après être passée par des milliers de mains, la voiture prend tournure lors de l'une des dernières étapes, le conducteur monte dans la voiture, la voiture quitte la chaîne et d'elle-même se dirige dans la cour. » *Ibid.* Je traduis.

inquiétante projetée sur leurs visages¹. Déjà, à New York, le mode de vie capitaliste induisait une déshumanisation des habitants, accoutumés, à force de consommer, à répéter les mêmes gestes². Dans la même perspective, *Ma Découverte de l'Amérique* fait mention du charleston et du fox-trot comme un élément d'uniformisation de la population américaine³. Il n'est pas exclu dès lors que V. Maïakovski ait songé à New York pour composer le début de sa *Tragédie*, que nous commenterons.

Comme l'explique Odile Hunoult, *Ma Découverte de l'Amérique*, en tant que commande politique, raille, pour mieux dissimuler l'enthousiasme de son auteur, dont « [la] démesure [...] vibre à l'unisson de la démesure américaine, lui le futuriste, lui le géant, lui pour qui rien n'est assez grand »⁴. De l'aveu même du poète, la ville lui plaît en automne⁵. Bien plus, dans certaines lignes, l'admiration perce pour un pays de modernité et de contrastes.

Bluffé par un gigantisme qui lui va comme un gant, il voit certes les États-Unis comme un adversaire politique, mais aussi comme modèle de développement qu'il voudrait offrir à son parti, à sa patrie.⁶

À New York, son avenue préférée est Broadway, qui s'illumine à partir de cinq ou six heures du soir⁷. En raison de la configuration des rues et des avenues, il précise avec ironie qu'il est moins aisé de s'égarer dans la cité américaine qu'à Toula, capitale russe de province⁸. D'un strict point de vue littéraire, le passage où il relate la fourmilière de la gare Grand Central fait singulièrement penser à « Overture to a Dance of Locomotives » écrit en 1916-1917 par W. C. Williams et tiré du recueil *Sour Grapes*⁹.

Поезд несется по воздуху на высоте трех-четырёх этажей. Дымящий паровоз сменен чистеньким, не плюющим электровозом, — и поезд бросается под землю. С четверть часа под вами еще мелькают

1- « Никто не остановится ни на секунду. Люди в шляпах ходят, посматривая, и делают постоянные отметки в каких-то листках. Очевидно, учет рабочих движений. Ни голосов, ни отдельных погромыхиваний. Только общий серьезный гул. Лица зеленоватые, с черными губами, как на киносьемках. Это от длинных ламп дневного света. За инструментальной, за штамповальной и литейной начинается знаменитая фордовская цепь. Работа движется перед рабочим. » « Personne ne va s'arrêter une seconde. Les gens qui portent un chapeau marchent, jetant un coup d'œil et inscrivent en permanence des marques sur des feuillets. De toute évidence, l'enregistrement des mouvements des travailleurs. Pas de voix, pas de grondements individuels. Seul un bourdonnement collectif sérieux. Les visages sont verdâtres, avec des lèvres noires, comme lors des tournages de films. Cela est dû aux longues lampes à lumière fluorescente. Derrière l'atelier d'outillage, l'atelier d'emboutissage et la fonderie débute la célèbre chaîne Ford. Le travail avance devant le travailleur. » *Ibid.* Je traduis.

2- « По маленьким кафе холостые пускают в ход машины тел, запихивают в рот первое топливо — торопливый стакан паршнвого кофе и заварной бублик, который тут же в сотнях экземпляров кидает бубликоделательная машина в кипящий и плюющийся котел сала. » « Dans les petits cafés, les fainéants mettent les machines de leurs corps en mouvement, leur fourrent dans la bouche le premier carburant : un verre avalé à la hâte d'un café lamentable et un bagel à la crème, qu'expulse immédiatement une machine à bagels à plusieurs centaines d'exemplaires dans une marmite bouillonnante et crachotante de saindoux. » *Ibid.* Je traduis.

3- « В двенадцать выходящие из театров пьют последнего соду, едят последний айскрим и лезут домой в час или в три, если часа два потрутся в фокстроте или последнем крике «charleston». » « À minuit, ceux qui sortent des théâtres boivent le dernier soda, mangent le dernier ice-cream et remontent chez eux à une ou trois heures, si deux heures sont perdues dans un fox-trot ou un dernier cri de "charleston" ». *Ibid.* Je traduis.

4- Odile Hunoult, « Maïakovski en Amérique », *En attendant Nadeau*, <<https://www.en-attendant-nadeau.fr/2017/03/14/maiakovski-amerique/>>, en ligne, consulté le 21 mai 2019.

5- « Я ЛЮБЛЮ НЬЮ-ЙОРК в осенние деловые дни, в будни. » « J'AIME NEW YORK les jours ouvrables d'automne, les jours en semaine. » *Ibid.* Je traduis.

6- Odile Hunoult, « Maïakovski en Amérique », *op.cit.*

7- « С шести-семи загорается Бродвей — моя любимейшая улица, которая в ровных, как тюремная решетка, стритах и авеню одна своенравно и нахально прет навкось. » « À partir de six-sept heures, Broadway s'allume — ma rue préférée, qui, comme la grille d'une prison, parmi les *streets* et les *avenues*, est la seule à se traîner à terre, avec caprice et impudence. » В.В. Маяковский, *Моё открытие Америки*, *op.cit.* Je traduis.

8- *Ibid.*

9- W. C. Williams, *Sour Grapes : a Book of Poems*, Boston, The Four Seas Company, 1921, p.24-25.

увитые зеленою решетки просветов аристократической тихой Парк-Авеню. Потом и это кончается, и полчаса длится подземный город с тысячами сводов и черных тоннелей, заштрихованных блестящими рельсами, долго бьется и висит каждый рев, стук и свист. Белые блестящие рельсы становятся то желтыми, то красными, то зелеными от меняющихся семафоров. По всем направлениям — задушенная сводами, кажущаяся путаница поездов. Говорят, что наши эмигранты, приехавшие из тихой русской Канады, сначала недоумевающе вперяются в окно, а потом начинают реветь и голосить¹

Nous donnons ci-après le poème de W. C. Williams :

« Overture to a Dance of Locomotives »

Men with picked voices chant the names
of cities in a huge gallery: promises
that pull through descending stairways
to a deep rumbling.

The rubbing feet
of those coming to be carried quicken a
grey pavement into soft light that rocks
to and fro, under the domed ceiling,
across and across from pale
earthcoloured walls of bare limestone.

Covertly the hands of a great clock
go round and round! Were they to
move quickly and at once the whole
secret would be out and the shuffling
of all ants be done forever.

A leaning pyramid of sunlight, narrowing
out at a high window, moves by the clock;
discordant hands straining out from
a center: inevitable postures infinitely
repeated -

two-two-four-two-eight!

Porters in red hats run on narrow platforms.

This way ma'am!
- important not to take
the wrong train!

Lights from the concrete
ceiling hang crooked but -
Poised horizontal
on glittering parallels the dingy cylinders
packed with warm glow - inviting entry -
pull against the hour. But brakes can
hold a fixed posture till -
The whistle!

Not two-eight. Not two-four. Two!

1- « Le train se précipite dans les airs à une hauteur de trois à quatre étages. La locomotive fumante est remplacée par une locomotive électrique propre qui ne crache pas et le train s'élance sous terre. Depuis un quart d'heure en-dessous de vous, les grilles de l'aristocratique et tranquille Park Avenue, bordées de verdure, brillent. Ensuite cela se termine, et pendant une demi-heure la ville souterraine, aux milliers de voûtes et de tunnels noirs, ombragés de rails brillants, bat longtemps et chaque rugissement, frapement et sifflement tombe. Les rails blancs brillants des sémaphores changeants deviennent tantôt jaunes, puis rouges, puis verts. Dans toutes les directions : étranglée par les arches, la confusion apparente des trains. Ils disent que nos émigrants, qui venaient du silencieux Canada russe, regardaient d'abord par la fenêtre avec perplexité, puis se mettaient à rugir et à gémir » В.В. Маяковский, *Моё открытие Америки*, *op.cit.* Je traduis.

Gliding windows. Coloured cooks sweating
in a small kitchen. Taillights -
In time: twofour!
In time: twoeight!

- rivers are tunneled: trestles
cross oozy swampland: wheels repeating
the same gesture remain relatively
stationary: rails forever parallel
return on themselves infinitely.
The dance is sure.¹

Pour son attention sur la cadence des trains et l'attitude à bord des passagers russes, le texte de V. Maïakovski présente des points communs avec la description des allées et venues du personnel de gare et des voyageurs dans « Overture to a Dance of Locomotives », les premiers, anxieux de manquer leur train, les seconds, soucieux de parer à tout retard. Une même précipitation se fait sentir, urgence renforcée chez W. C. Williams par la mention de l'horloge personnifiée (« Covertly the hands of a great clock go round and round! »). Une agitation chorégraphique analogue se fait sentir, bien que l'écrivain russe, contrairement au poète américain avec le titre du poème et le dernier vers (« The dance is sure »), n'emploie pas d'allusion à la danse. Les notations concernant la lumière sont similaires : les rails sont « brillants » et « blancs » chez V. Maïakovski (« блестящими рельсами », « Белье блестящие рельсы ») alors que chez W. C. Williams, on trouve une « pyramide penchée de soleil » (« A leaning pyramid of sunlight »). Couleurs (« Белье блестящие рельсы становятся то желтыми, то красными, то зелеными от меняющихся семафоров. » ; « red hats ») et fortes clameurs (« рев, стук и свист » ; « Men with picked voices chant the names / of cities in a huge gallery », « a deep rumbling », « The whistle ! ») apparaissent dans les deux textes.

Néanmoins, la scène qui se déroule en extérieur est bien plus lumineuse chez W. C. Williams avec les notations : « gliterring » (« scintillants »), « warm glow » (« lueur chaude »), « Lights from the concrete » (« Lumières du béton »), « a leaning pyramid of sunlight » (« une pyramide inclinée de soleil »). On est face à un monde plus désorganisé chez V. Maïakovski, où la sphère souterraine où la machine, représentée par la locomotive, a supplanté l'homme par ses prodiges colossaux. L'anecdote révèle un monde souterrain ténébreux (« подземный город с тысячами сводов и черных тоннелей,

1- « Ouverture pour une danse de locomotives » « Des hommes avec des voix choisies chantent les noms / des villes dans une immense galerie : promesses / qui passent par des escaliers descendants / jusqu'à un grondement profond. / Les pieds frottants / de ceux qui viennent à être portés accélèrent un / trottoir gris en lumière tamisée qui se balance / d'avant en arrière, sous le plafond en forme de dôme, / de part en part de pâles / murs de calcaire nu de couleur terre. / Secrètement les mains d'une grande horloge / accomplissent des tours et des tours ! Devaient-elles / se déplacer rapidement et aussitôt tout le / secret serait venu à la surface et le brassage / de toutes les fourmis aurait été fait pour toujours. / Une pyramide penchée de soleil rétrécissant / dehors à une haute fenêtre, se déplace au bord de l'horloge ; / mains discordantes se tendant depuis / un centre : postures inévitables à l'infini / répétées / deux-deuxquatre-deuxhuit ! / Les porteurs aux chapeaux rouges courent sur des plates-formes étroites. / Par ici m'ame ! / - important de ne pas / prendre le mauvais train ! / Lumières du béton / plafond suspendu de travers mais - / Posées à l'horizontale / sur de scintillantes parallèles les cylindres sombres / emballés d'une lueur chaude - entrée attrayante - / tirent contre l'heure. / Mais les freins peuvent / maintenir une posture fixe jusqu'à - / Le sifflet ! / Pas deuxhuit. Pas deuxquatre. Deux ! / Fenêtres coulissantes. Cuisiniers de couleur en sueur / dans une petite cuisine. Feux arrières - / À temps: deuxquatre ! / À temps: deuxhuit ! / - les rivières sont creusées de tunnels : tréteaux / traversent des marécages vaseux : roues répétant / le même geste reste relativement / stationnaire: rails pour toujours parallèles / reviennent sur eux-mêmes à l'infini. / La danse est sûre. » Je traduis.

заптрихованных блестящими рельсами»). Le chaos (« кажущаяся путаница поездов ») remplace l'organisation bien réglée de la gare, aboutissant à l'animalisation des émigrants, contaminés par cet environnement brutal. Chez W. C. Williams la fourmilière humaine (« the shuffling of all ants ») paraît davantage sous contrôle, ne serait-ce que parce que postures et pas sont soigneusement comptés, comme s'ils obéissaient à une logique (« two-twofour-twoeight! »). Le point de vue est en outre différent : celui d'un passager du train absorbé par son trajet chez V. Maïakovski, contre celui d'un promeneur sur le quai de gare chez W. C. Williams. Du fait de l'espace ouvert, « Overture to a Dance of Locomotives » ne produit pas la même sensation d'enfermement que le texte de V. Maïakovski, à connotation essentiellement dysphorique.

Les deux textes révèlent une sensibilité comparable des deux écrivains envers la réalité américaine et l'ère moderne de la machine, mais ils en proposent un traitement littéraire différent. La chorégraphie lumineuse et bien réglée de la gare, qui prend la forme chez W. C. Williams d'une célébration du progrès et de la réalité américaine devient, chez V. Maïakovski, un sombre chaos destiné à critiquer la déshumanisation entraînée par le progrès et la société urbaine capitaliste. Symétriquement, tandis que ce dernier envoyait les failles du mode de vie américain, W. C. Williams entretenait une relation émotionnelle à la Russie, patrie de V. Maïakovski. C'est celle-ci que nous allons à présent étudier, en parallèle avec l'empreinte laissée par la rencontre avec l'auteur de *Ma Découverte de l'Amérique*.

B- L'empreinte de la figure de V. Maïakovski dans « Russia » de W. C. Williams

Dans son poème « Russia » datant de 1946 et publié dans *The Clouds* (1948), W. C. Williams présente une vision euphorique du pays de V. Maïakovski qu'il n'a jamais, quant à lui, visité. Cela allait lui valoir en 1952 d'être traité de communiste et de se voir retirer l'offre de consultant pour la Bibliothèque du Congrès¹. Cet écrit remonte à la deuxième moitié de la carrière du poète, ayant conscience d'être au seuil de sa vie (« These / I dedicate to you, now when I am / about to die. [...] »)².

RUSSIA

The Williams Avenue Zionist Church (colored)
a thing to hold in the palm of the hand,
your big hand---
the dwarf campanile piled-up, improvised

1- Voir <<https://www.poetryfoundation.org/poets/william-carlos-williams>>, en ligne, consulté le 2 avril 2019.

2- « Ceux-là [ces rêves], je te les dédie, quand je suis / sur le point de mourir. [...] » Je traduis.

of blue cinder-blocks, badly aligned
(except for the incentive)

unvarnished,
the cross at the top slapped together
(in this lumber shortage) of sticks from
an old barrel top, I think

---painted white

Russia, idiot of the world, blind idiot
---do you understand me?

This also
I place in your hands . . .

I dream! and my dream is folly. While
armies rush to the encounter
I, alone, dream before the impending
onslaught. And the power in me,
to be crushed out: this paper, forgotten,
---not even known even to have existed,
proclaims the power of my dreams . . .

Folly ! I call upon folly to save us---
and scandal and disapproval, the restless
angels of the mind---

(I omit
the silly word exile. For from what and
to what land shall I be exiled and talk of
the cardinal bird and the starling
as though they were strange?)

I am
at home in my dream, Russia ; and only there,
before the obliterating blow
that shall flatten everything
and its crazy masonry,
am I at home.

Inspired by my dream I do not call upon
a party to save me, nor a government
of whatever sort.

Rather I descend into
my dream as into a quiet lake
and there, already there, I find
my kinships. Thence I rise by my own
propulsions into a world beyond the moon.

O Russia, Russia! must we begin to call
you idiot of the world? When
you were a dream the world lived in you
inviolable---

O Russia! Russians! come with me into
my dream and let us be lovers,
connoisseurs, idlers---Come with me
in the spirit of Walt Whitman's earliest
poem, let us loaf at our ease--- a moment
at the edge of destruction.

Look though my eyes a moment. I am
a poet, uninfluential, with no skill
in polemics---my friends tell me I lack
the intellect. Look,
I once met Mayakovsky. Remember
Mayakovsky? I have a little paper-bound
volume of his in my attic, inscribed by him
in his scrawling hand to our mutual
friendship. He put one foot up
on the table that night at the 14th St. When
he read to us--- and his voice came
like the outpourings of the Odyssey.

Russians!

Let Mayakovsky be my sponsor--- he
and his Willie, the Havana street-cleaner---
Mayakovsky was a good guy and killed
himself, I suppose, not to embarrass you.

And so I go about.

And now I want to call your attention---
that you may know what keen eyes
I have in my dream---
to Leonardo's Last Supper! a small print
I saw today in a poor kitchen.

Russia!

for the first time in my life, I noticed
this famous picture not because
of the subject matter but because
of the severity and simplicity
of the background! Oh there was
the passion of the scene, of course,
generally. But particularly,
ignoring the subject, I fell upon
the perpendiculars of the paneled
woodwork standing there, submissive,
in exaggerated perspective.

There you have it. It's that background
from which my dreams have sprung. These
I dedicate to you, now when I am
about to die. I hold back nothing. I lay
my spirit at your feet and say to you:
Here I am, a dreamer. I do not
resist you. Among many others, undistinguished,
of no moment---I am the background
upon which you will build your empire.¹

1- « L'église sioniste de la Williams Avenue (colorée) / une chose à tenir dans la paume de la main, / votre grosse main --- / le campanile nain empilé, improvisé / de parpaings bleus, mal alignés / (sauf pour l'incitation) / non vernis, / la croix au sommet giflée ensemble / (dans cette pénurie de bois de charpente) de lattes du / haut d'un vieux tonneau, je pense / peint en blanc / Russie, idiot du monde, idiot aveugle / me comprends-tu ? / Cela aussi / Je le place dans tes mains . . . / Je rêve ! et mon rêve est folie. Tandis / que les armées se précipitent au combat / Moi, seul, je rêve avant l'imminent / assaut. Et le pouvoir en moi, / d'être écrasé : ce papier oublié / --- pas même connu pour avoir existé, / proclame le pouvoir de mes rêves. . . / Folie ! J'appelle la folie pour nous sauver --- / et le scandale et la désapprobation, les agités / anges de l'esprit --- / (J'omets / le mot idiot exil. Pour quoi et / dans quelle terre serai-je exilé et parlerai-je / de l'oiseau cardinal et de l'étourneau / comme s'ils étaient étranges ?) / Je suis / chez moi dans mon rêve, Russie ; et seulement là, / avant le coup oblitérant / qui doit tout aplatir / et sa maçonnerie folle, / suis-je à la maison. / Inspiré par mon rêve, je ne fais pas appel / à un parti pour me sauver, ni à un gouvernement / de quelque sorte que ce soit. / je descends plutôt dans / mon rêve comme dans un lac tranquille / et là, déjà là, je trouve / mes parentés. De là je me lève par mes propres / propulsions dans un monde au-delà de la lune. / O Russie, Russie ! faut-il que nous commencions à t'appeler / idiot du monde ? Quand / tu étais un rêve le monde a vécu en toi / inviolé--- / O Russie! Russes ! venez avec moi dans / mon rêve et soyons amants, / connaisseurs, oisifs --- Venez avec moi / dans l'esprit

Le poème porte l'empreinte de la rencontre avec V. Maïakovski. W. C. Williams fut marqué par cet événement, qui eut lieu le 19 septembre 1925 chez Lola Ridge (1873-1941) à Greenwich Village, au East 14th Street¹. Souffrante ce soir-là, l'hôtesse fut remplacée par Babette Deutsch (1895-1982). Durant la soirée, V. Maïakovski déclama ses vers. Comme l'écrit Paul Mariani : « Cet unique aperçu de la figure mythique de New York allait rester pour Williams une pierre de touche du poète épique. »² Bien après le suicide de V. Maïakovski et après la Seconde Guerre Mondiale, l'enthousiasme de l'auteur américain restait intact³. W. C. Williams jugeait que V. Maïakovski était un vrai révolutionnaire comparé à Carl Sandburg, le poète-médecin ayant été invité à faire une recension de son dernier recueil *Good Morning America* (1928).

Williams remembered that evening at Ridge's, remembered it down to the green and white particolored vest that David Burluk, Mayakovsky's manager and translator, had worn. How truly was the figure of the revolutionary poet, bigger than life, bigger even than Carl Sandburg, uttering his songs with true revolutionary fervor and abandonment.⁴

Nous n'avons pas trouvé trace dans les mémoires de V. Maïakovski de la soirée à New York où il avait été présenté au poète américain. Nulle allusion non plus à la personne de W. C. Williams. En revanche, comme le relève P. Mariani, le poème « Russia » conserve des éléments de cette rencontre. Le premier vers contient une référence (« The Williams Avenue Zionist Church ») à un poème de V. Maïakovski lu

du plus précoce / poème de Walt Whitman, pareissons à l'aise --- un moment / au bord de la destruction. / Regardez dans mes yeux un instant. Je suis / un poète, sans influence, sans habileté / dans la polémique --- mes amis me disent que je manque / d'intellect. Regardez, J'ai rencontré une fois Maïakovski. Se rappeler / Maïakovski ? J'ai un petit / volume de sa main en papier relié, dans lequel il a inscrit / de sa main griffonnante à notre amitié / mutuelle. Il a mis un pied / sur la table cette nuit au numéro 14 de la rue quand / il nous a lu – et sa voix affluait / comme les effusions de l'Odysée. / Russes ! / Laissez Maïakovski être mon sponsor – lui / et son Willie, le balayeur des rues de la Havane – / Maïakovski était un chic type et s'est / tué, je suppose, pour ne pas embarrasser. / Et donc je démarre. / Et maintenant je veux attirer votre attention – / que vous sachiez quels yeux vifs / Je possède dans mon rêve – / au dernier repas de Léonard ! une petite reproduction imprimée / Ai-je vue aujourd'hui dans une pauvre cuisine. / Russie ! / pour la première fois de ma vie, j'ai remarqué / cette image célèbre non pas à cause / du sujet, mais à cause / de la sévérité et de la simplicité / du fond ! Oh il y avait / la passion de la scène, bien sûr, / en général. Mais en particulier, / en ignorant le sujet, je suis tombé sur / les perpendiculaires des boiseries / à lambris qui se tenaient là, soumises, / dans une perspective exagérée. / Voilà pour vous. C'est ce fond / d'où mes rêves sont nés. Ceux-là / Je vous les dédie, maintenant que je suis / sur le point de mourir. Je ne retiens rien. je dépose / mon esprit à vos pieds et vous dis : Me voilà, un rêveur. Je ne vous / résiste pas. Parmi beaucoup d'autres, non distingués, d'aucun moment --- je suis le fond / sur lequel vous construisez votre empire. » Je traduis.

1- « After the soirée, Deutsch wrote Ridge that she had liked both the way Mayakovsky had "thundered out his tremendous strophes" as well as the provocative commentary Williams especially provided. » Paul Mariani, *William Carlos Williams : a New World Naked*, Trinity University Press, 1981, p.247. « Après la soirée, Deutsch écrivit à Ridge qu'elle avait aimé la façon dont Maïakovski avait "tonné ses formidables strophes" ainsi que le commentaire provocateur fourni par Williams. » Je traduis.

2- « That single glimpse of the mythic figure in New York would remain for William's a touchstone of the epic poet. » *Ibid*, p.248. Je traduis.

3- *Ibid*, p.248.

4- *Ibid*, p.248. « Williams se souvint de la soirée chez Ridge, se souvint jusqu'au gilet de couleur verte et blanche que portait David Burlouk, directeur et traducteur de Maïakovski. À quel point la figure du poète révolutionnaire était-elle plus grande que nature, plus grande même que Carl Sandburg, prononçant ses chansons avec une véritable ferveur et un véritable abandon. » Je traduis.

ce jour-là¹, que nous avons identifié comme étant « Блэк анд уайт » (« Black and white »)². Écrit des années après la rencontre, « Russia », texte répétitif en vers non rimés où l'auteur se figure la Russie comme un foyer idéal et irréel (« I am at home in Russia »), s'apparente d'une certaine façon aux longs poèmes de V. Maïakovski, bien que la langue employée soit simple et ne fasse pas usage de jeux sonores. L'auteur y articule un appel à la fusion avec la Russie (« come into / my dream and let us be lovers, / connoisseurs, idlers »), déclarant sa proximité émotionnelle face à ce pays et à son peuple, sans en expliciter les raisons.

Avant de nommer V. Maïakovski, l'auteur esquisse la silhouette du poète qui sait, selon lui, accorder sa vie à son œuvre, et qu'il présente au troisième vers comme un colosse (« your big hand »). Parlant au présent, il allégorise la Russie, en l'interpellant directement. Mais de quelle Russie parle-t-il ? Il reconnaît que la période contemporaine est celle d'une ligne de faille entre équilibre et péril (« a moment / at the edge of destruction »). Il n'appelle pas la Russie « Union Soviétique », opposant plutôt l'écrin du rêve à une réalité décevante (« When / you were a dream the world lived in you / inviolate – »). Il ne semble pas non plus regretter la Russie tsariste puisqu'il stigmatise la noblesse et les émigrés russes (« painted white », « the silly world exile »), ceux-là même que V. Maïakovski a rencontrés nombreux en Amérique. W. C. Williams prend donc soin, contrairement au chef d'accusation à son encontre, de ne se positionner dans ces vers ni pour la Révolution, ni contre elle. Il se rapporte davantage à une contrée imaginaire dont il pointe l'irréalité (« I dream ! and my dream is folly »), à travers la référence à *L'Idiot* (1869) de Fiodor Dostoïévski (1821-1881). En outre, l'usage du présent possédant, au-delà de l'immédiateté de son énonciation, une valeur d'éternité, semble interdire toute confusion de cette Russie imaginée avec l'époque contemporaine. Qui plus est, on observe que deux événements sont fusionnés, la rencontre à New York en 1925, et la mort du poète en 1930, évoquée avec une neutralité soignée vis-à-vis de l'U.R.S.S. (« Mayakovsky was a good guy and killed / himself, I suppose, not to embarrass you [the Russians]. ») W. C. Williams est donc loin d'avoir composé l'éloge politique au pays des Soviets qu'on lui a reproché.

Se tournant vers la Russie, le locuteur, visiblement confondu avec W. C. Williams, révèle sa situation d'altérité en pointant son absence de rationalité (« my friends tell me I lack / the intellect »), et se donne lui-même pour un « idiot », ce qui apparaît comme une qualité. Contrepoint à la raison, Russie et Russes

1- W. C. Williams écrit : « When Mayakovsky, the poet of the Soviets, was here... and had taken his foot down from where he had planted it on the table while reading his poem urging Willie, the Havana street cleaner, to join the Third International – he had something to say about Carl Sandburg whom he had met in Chicago, I think, a few days previously. » *Ibid*, p.247. « Lorsque Maïakovski, le poète des Soviets, était ici ... et avait ôté son pied de l'endroit où il l'avait posé sur la table pendant qu'il lisait son poème invitant Willie, le nettoyeur de rues de La Havane, à rejoindre la Troisième Internationale - il avait quelque chose à dire sur Carl Sandburg qu'il avait rencontré à Chicago, je pense, quelques jours auparavant. » Je traduis.

Quant à V. Maïakovski, il cite en russe des vers de C. Sandburg sur Chicago dans l'avant-dernière partie de son récit de voyage, précisant : « Знаменитейший сегодняшний американский поэт Карл Сандбург — сам чикагец, загнанный американским нежеланием вникать в лирику в отдел хроники и происшествий богатейшей газеты «Чикаго Трибюн» » « Le poète américain le plus célèbre d'aujourd'hui, Carl Sandburg, est lui-même un Chicagoïen, poussé par la réticence américaine à fouiller dans les paroles du département de la chronique et des faits divers du très prospère journal *Chicago Tribune*. » *Ibid*, p.247. « Chicago » est tiré des *Chicago Poems* édités en 1916. L'œuvre écrite en vers libre était inspirée de Walt Whitman. Je traduis.

2- В. Маяковский, "Испания. Океан. Гавана. Мексика. Америка", Москва, ГИЗ, 1926.

se voient aussi prêter une nature émotive et spontanée, qui n'aurait pas été entachée par la culture. Ce commentaire primitiviste superposant l'image d'un pays et de ses habitants trace également un portrait chinois de V. Maïakovski, avant que la figure de l'écrivain russe n'apparaisse explicitement dans les vers suivants.

Le poème esquisse un face à face entre les deux géants de la poésie américaine et russe, le locuteur interpellant un allocataire qui pourrait être V. Maïakovski (« Look through my eyes a moment. »). L'altérité des cultures russe et américaine est pointée par le face à face entre les deux auteurs. Avant même que le nom du poète russe soit introduit, le sujet poétique se désigne lui-même par la négative ; par rapport au géant de l'art oratoire, V. Maïakovski, il est l'être du manque (« I am / a poet, uninfluential, with no skill / in polemics »). Il se distingue donc du poète russe, bien qu'il le mentionne comme un guide (« let Mayakovsky be my sponsor »).

W. C. Williams témoigne du fait qu'il a lu les œuvres de V. Maïakovski et qu'il possède une dédicace de l'écrivain. Ce dernier le captive par son art de la déclamation, lui qu'il décrit ni plus ni moins comme un Homère contemporain, à l'éloquence-fleuve :

I once met Mayakovsky. Remember
Mayakovsky ? I have a little paper-bound
volume of his in my attic, inscribed by him
in his scrawling hand to our mutual
friendship. He put one foot up
on the table that night at 14th St. when
he read to us – and his voice came
like the outpourings of the Odyssey.

P. Mariani, en commentant ces vers, confirme le caractère crucial de la rencontre pour W. C. Williams, qui devait laisser une empreinte durable dans sa mémoire :

For William's the Russian's performance had been unforgettable, as Mayakovsky, foot on the coffee table in that small, crowded apartment, half read, half chanted his poems in his native Russian, until they sounded to Williams as if the Odyssey itself were being delivered by some "impassioned Greed".¹

Concernant sa forme, « Russia » n'est pas composé en vers en escalier, qui n'apparaîtra qu'avec le recueil *The Desert Music* (1954). Toutefois, la descente apparaît déjà comme un phénomène positivement connoté, associé à l'irréalité des rêves, et à une plongée dans l'imagination. La strophe suivante ne manque pas de faire écho à « The Descent », composé ultérieurement :

Rather I descend into
my dream as into a quiet lake
and there, already there, I find
my kinships. Thence I rise by my own
propulsions into a world beyond the moon.

1- Paul Mariani, *William Carlos Williams : a New World Naked*, op.cit., p.248. « Pour Williams, la prestation du Russe avait été inoubliable, car Maïakovski, les pieds sur table dans ce petit appartement encombré, à moitié lut, à moitié chanta ses poèmes en russe, jusqu'à ce qu'ils sonnent à l'oreille de Williams comme si l'*Odyssee* elle-même était livrée par une "avidité passionnée". » Je traduis.

Comme dans le mythe de Perséphone et dans la catabase des héros grecs aux enfers, descendre au plus bas permet de s'élever plus haut. Le Styx et l'Achéron sont remplacés par la surface de la conscience où s'immerge le sujet. La géographie infernale s'absente, la catabase devient un mouvement introspectif. La descente se fait une métaphore de l'initiation, avec un parti-pris moins littéral que dans « The Descent » puisque, d'un côté, la figure de l'escalier n'est pas esquissée typographiquement, de l'autre côté, la symbolique de la descente n'est pas reliée à sa réalisation physique lors de la lecture. Elle représente plutôt une plongée imaginative dans le rêve.

Atemporelle, saisie dans une forme d'éternité, la Russie représente pour W. C. Williams l'horizon du rêve et de la liberté. Il s'identifie à sa nature brute, préservée et revendique d'être un « idiot », à moins que le qualificatif ne désigne dans son esprit son plus célèbre ressortissant, V. Maïakovski, qui le fascina par sa verve poétique lors de leur rencontre. W. C. Williams, qui poursuivait le rêve de l'américanité, voyait dans l'auteur de *Ma Découverte de l'Amérique* un modèle du projet littéraire que lui-même souhaitait achever.

W. C. Williams et V. Maïakovski possèdent un autre point commun : ils expriment poétiquement leur attachement à la danse et se montrent soucieux de réformer le vers poétique. C'est ce que nous allons à présent examiner en nous penchant sur l'importance des nouvelles danses et des innovations poétiques chez V. Maïakovski.

2-2 Nouvelles danses et innovations typographiques chez V. Maïakovski

Le rôle de la danse à travers l'œuvre de V. Maïakovski a été relativement peu pris en compte pour l'étude de sa poésie, qui a ouvert une nouvelle ère en matière de versification. Mais pour Irina Sirotkina¹, il est clair que V. Maïakovski dansait le fox-trot et que cela eut une influence sur sa façon d'écrire des vers.

D'après I. Sirotkina, des témoignages des contemporains de V. Maïakovski montrent qu'il n'avait pas appris la danse, mais qu'il exécutait des mouvements très expressifs avec une économie de moyens, sans être ni un maître de ballet ni un danseur professionnel². Le rythme de certains textes des années 1920 est celui de la valse, tel « Про это » (1923), long poème consacré à sa muse, Lili Brik (1891-1978). De surcroît, V. Maïakovski écrit lui-même qu'il compose des poèmes avec son corps entier : « Я стихи пишу всем телом. Шагаю по комнате, протягиваю руки, жестикулирую, расправляю плечи. Всем телом делаю стихи »³. À l'instar du poète symboliste Andreï Biélyï (1880-1934) déclarant : « я стихи вытаптовал в полях »⁴, V. Maïakovski compose ses vers grâce à la pulsation du rythme martelée dans le

1- Ирина Сироткина, «Маяковский танцует фокс-трот: социальные танцы 20х годов», Высшая Школа Экономики, 13 février 2014, Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина, Москва, <<https://www.youtube.com/watch?v=SCzzP5aOBe4>>, en ligne, consulté le 1^{er} mars 2019.

2- *Ibid.*

3- «J'écris des poèmes avec tout mon corps. Marcher dans la pièce, tendre les bras, gesticuler, redresser les épaules. Je fais des poèmes avec tout mon corps.» cité in *Ibid.* Je traduis.

4- «j'ai piétiné des vers dans les champs.» cité in *Ibid.* Je traduis.

sol. Dans un article-manifeste intitulé « Как делать стихи » (« Comment faire des vers ? ») (1926)¹, il décrit la façon dont lui est venu un texte sur la mort de Sergueï Essénine (1895-1925), précisant que l'accentuation des mots s'est posée sur celle des pas, au gré des changements de cadence :

Я хожу, размахивая руками и мыча еще почти без слов, то укорачивая шаг, чтоб не мешать мычанию, то помычываю быстрее в такт шагам. Так обстругивается и оформляется ритм -- основа всякой поэтической вещи, проходящая через нее гулом. Постепенно из этого гула начинаешь выстukiвать отдельные слова.²

En outre, des témoignages de contemporains indiquent que V. Maïakovski dansait. Si les futuristes ont immédiatement accueilli le tango au cours de leurs soirées³ parce qu'il l'associaient à la modernité, il est probable que le poète dansait le fox-trot, qui, selon I. Sirotkina, était une danse plus facile d'accès que le tango et tout aussi populaire. Âpre, rude, le tango était dansé dans les cabarets, dans toutes les soirées, sur scène ou sur les places publiques. Il est une autre danse qui souleva l'intérêt de V. Maïakovski : la matchiche, dont on trouve trace dans le début de *V. Maïkovski : Tragédie* (1913).

A- La matchiche dans *V. Maïkovski : Tragédie* (1913)

La matchiche est, selon I. Sirotkina, une sorte de polka brésilienne venue de la région du Mozambique⁴. Cette danse, voisine du tango, et dansée comme un cake-walk, la danse des esclaves afro-américains, datait de 1868 et connut une grande popularité au début du XX^e siècle, au point qu'elle fut souvent parodiée. Anna Pavlova (1881-1931), elle-même, la dansa. Comme le tango, la matchiche était une danse de couple aux connotations érotiques impliquant de provocants mouvements de hanches. Déjà F. T. Marinetti (1876-1944), qui notait avec dépit le succès remporté par les danses de couple sud-américaines avant la Première Guerre Mondiale, distillant selon lui un érotisme primaire, citait la matchiche⁵. La danse apparut en Europe sous une forme édulcorée. Ses pas n'étaient pas strictement codifiés, laissant une large part à l'imagination et au sens de l'improvisation des danseurs. V. Maïakovski fait allusion à la matchiche au début de *Vladimir Maïakovski : Tragédie* (1913). Nous donnons ci-dessous le texte, accompagné d'une traduction littérale ; la présentation typographique voulue par V. Maïakovski,

1- В. В. Маяковский, *сочинения в двух томах*, Том 2, Москва, Правда, 1988 г.

2- « Je marche en agitant les bras et en marmonnant presque sans mots, puis en raccourcissant le pas, de manière à ne pas gêner le beuglement, puis en marmonnant plus rapidement au rythme des pas. C'est ainsi que le rythme est coupé et formé - la base de toute chose poétique le traversant avec un grondement. Graduellement, à partir de ce bourdonnement, on commence à aligner des mots un par un. » cité in *Ibid.* Je traduis.

3- « Танго, грубое и чувственное, стало танцем футуристов. Футуристические вечера начинались лекцией, а заканчивались танго. Любители перенимали навыки у профи. Маяковский тоже был в этой толпе. » « Le tango, rugueux et sensuel, est devenu une danse des futuristes. Les soirées futuristes commençaient par des conférences et se terminaient par du tango. Les amateurs ont adopté les compétences des pros. Maïakovski se trouvait également dans cette foule. » Ирина Сироткина, *Свободное движение и пластический танец в России*, Москва, Новое литературное обозрение, 2014. Je traduis.

4- Le T.L.F. précise à l'entrée « matchiche » que l'orthographe *maxixe* existe aussi.

5- « À Paris avant la guerre on raffolait des danses sud-américaines : spasme furieux du *tango argentin*, *zamacueca* du Chili, *maxixe* brésilienne, *santafé* du Paraguay. Cette dernière danse décrit les évolutions galantes d'un mâle ardent et audacieux autour d'une femelle attirante et séductrice, qu'il saisit, en un bond foudroyant, et entraîne avec lui dans une danse vertigineuse. » F. T. Marinetti, « La Danse futuriste », *L'Esprit nouveau*, n°3, décembre 1920 [dédié à la marquise Luisa Casati]. (Version italienne publiée dans *L'Italia futurista*, II^e année, n°21, 8 juillet 1917, Florence).

datant de 1914 est précisée plus loin¹. C'est l'homme avec une oreille en moins qui parle :

И вот
сегодня
с утра
в душу
врезал матчиш губы.
Я ходил, подергиваясь,
руки растопыря,
а везде по крышам танцевали трубы,
и каждая коленями выкидывала 44!
Господа!
Остановитесь!
Разве это можно?!
Даже переулки засучили рукава для драки.
А тоска моя растет,
непонятна и тревожна,
как слеза на морде у плачущей собаки.

Et voilà
qu'aujourd'hui
depuis ce matin
dans l'âme
la matchiche a incisé les lèvres.
Je marchais, en frétilant,
en écartant les bras,
mais partout sur les toits dansaient des cheminées,
et chacune jetait un 44 avec ses genoux !
Messieurs !
Arrêtez-vous !
Le peut-on ?
Même les passages ont retroussé leurs manches pour se battre.
Mais ma tristesse grandit,
incompréhensible et inquiète,
comme une larme sur la gueule d'un chien en pleurs.

Le poème campe une joyeuse déambulation urbaine. Féminin en russe, le mot « трубы » désigne des tuyaux ou des trompettes. Ici, il réfère aux conduits de cheminées. Mais il n'est pas exclu que par le réseau des connotations, une synesthésie soit établie, d'une part, entre l'ouïe – « трубы » au sens de trompettes –, d'autre part, la vue et le sens kinesthésique, évoqués par le verbe « танцевали » (« dansaient »). Plus intéressant encore, le mot « коленями » désigne une articulation et signifie « coudes » ou « genoux » pour un animé, mais aussi, dans le champ lexical de la plomberie, « coudes », « joints ». Par la syllepse de sens, le terme contribue à personnifier les cheminées, qui, pour le passant, ont l'air de danser sur les toits.

Comme dans *Les Nuits blanches* (1848) de F. Dostoïévski, où le jeune héros solitaire aperçoit les façades des maisons pétersbourgeoises lui adresser des clins d'œil, le paysage s'anime sous les yeux du sujet lyrique, à mesure de son parcours dans les rues. De ce point de vue, les vers sont investis d'une sourde tonalité menaçante. L'intertexte est plus évident dans les derniers vers, où la fièvre des rues et son

¹ - Source de l'image : Владимир Кричевский, « Типографика футуристов на взгляд типографа* ». Часть вторая, 18 juin 2014, <<https://typejournal.ru/articles/Futurist-Турографу-II>> en ligne, consulté le 3 mars 2019.

atmosphère de combat de bandes (« врезал матчиш губы. », « la matchiche a incisé les lèvres. ») font songer à une rivalité entre deux danseurs masculins, qui aurait dégénéré en rixe au petit matin (« Даже переулки засучили рукава для драки. », « Même les passages ont retroussé leurs manches pour se battre. », où les « passages » sont eux aussi personnifiés). La scène suggère en outre un climat de mélancolie (« тоска ») « inquiète » (« тревожна »). Humanisant des éléments du paysage urbain, V. Maïakovski réalise une « révolution de la pensée », partant « des objets, de soi, (et non des représentations mentales, des images "poétiques" »)¹. Moins joyeuse qu'il n'y paraît au premier abord, la dansomanie est associée à une fièvre inextinguible, comme le révèle l'exclamation angoissée (« Господа! / Остановитесь! / Разве это можно?! », « Messieurs ! / Arrêtez-vous ! / Le peut-on ? »).

Quant à l'allusion au nombre 44², elle demeure énigmatique au lecteur contemporain. Il est possible qu'elle désigne un rythme musical binaire allant de pair avec la « matchiche », auquel cas il s'agirait d'un rythme en 4-4, celui d'une mesure à quatre temps, accentuée sur le premier temps. Dans la version originale, l'auteur fait figurer le nombre en gras, dans une police de caractère de forme arrondie et de taille supérieure à celle utilisée pour le reste du texte. De la sorte, la base des chiffres ressemble un peu à deux mollets stylisés, dont les genoux – « коленями » dans le poème – seraient formés par le trait horizontal. Les traits inférieurs des chiffres 4 s'apparentent, quant à eux, à deux pieds. Ainsi, V. Maïakovski entérine par un dispositif de présentation typographique celle des deux interprétations sémantiques du mot « коленями » qui humanise les cheminées.

Le texte se caractérise en outre par les audaces de sa disposition formelle. V. Maïakovski liste comme cinquième et dernier principe de son programmatique traité « Comment faire des vers », les « [c]ompétences et techniques de traitement de texte ». Le poète futuriste se doit d'être graphiste et metteur en page :

Навыки и приёмы обработки слов, бесконечно индивидуальные, приходящие лишь с годами ежедневной работы: рифмы, размер, аллитерации, образы, снижения стиля, пафос, концовка, заглавие, начертание и т. д. и т. д.³

V. Maïakovski. *Tragédie*, éditée en 1914, après avoir été jouée au théâtre Luna-Parc de Saint-Pétersbourg en 1913, présente des particularités intéressantes du point de vue typographique :

Во-первых, стихотворные строки набраны с единым и таким крупным интерлиньяжем, чтобы никакая слишком крупная буква не нарушила типографику (как это случится у Каменского). [...] расширенное поле с обильными маргиналиями появляется всё время слева от текста, независимо от фактора

1- Caroline Regnault, « La Joie et la résurrection », *Ressusciter Maïakovski (la 5^e Internationale)*, Sampzon, Delatour, 2017. « Il ne s'agit pas d'opposer les objets inanimés et les objets animés, les choses et les hommes, mais de comprendre que les objets eux-mêmes ont une "âme", une vie, ils s'amuse avec nous, disparaissent, réapparaissent, réclament, vieillissent, se cassent, meurent, revivent... Tout est vivant y compris tout ce qui est fabriqué par l'homme, car tout objet est objet de la pensée, et tous nos gestes sont des caresses qui donnent vie à ce que nous touchons. » *Ibid.*

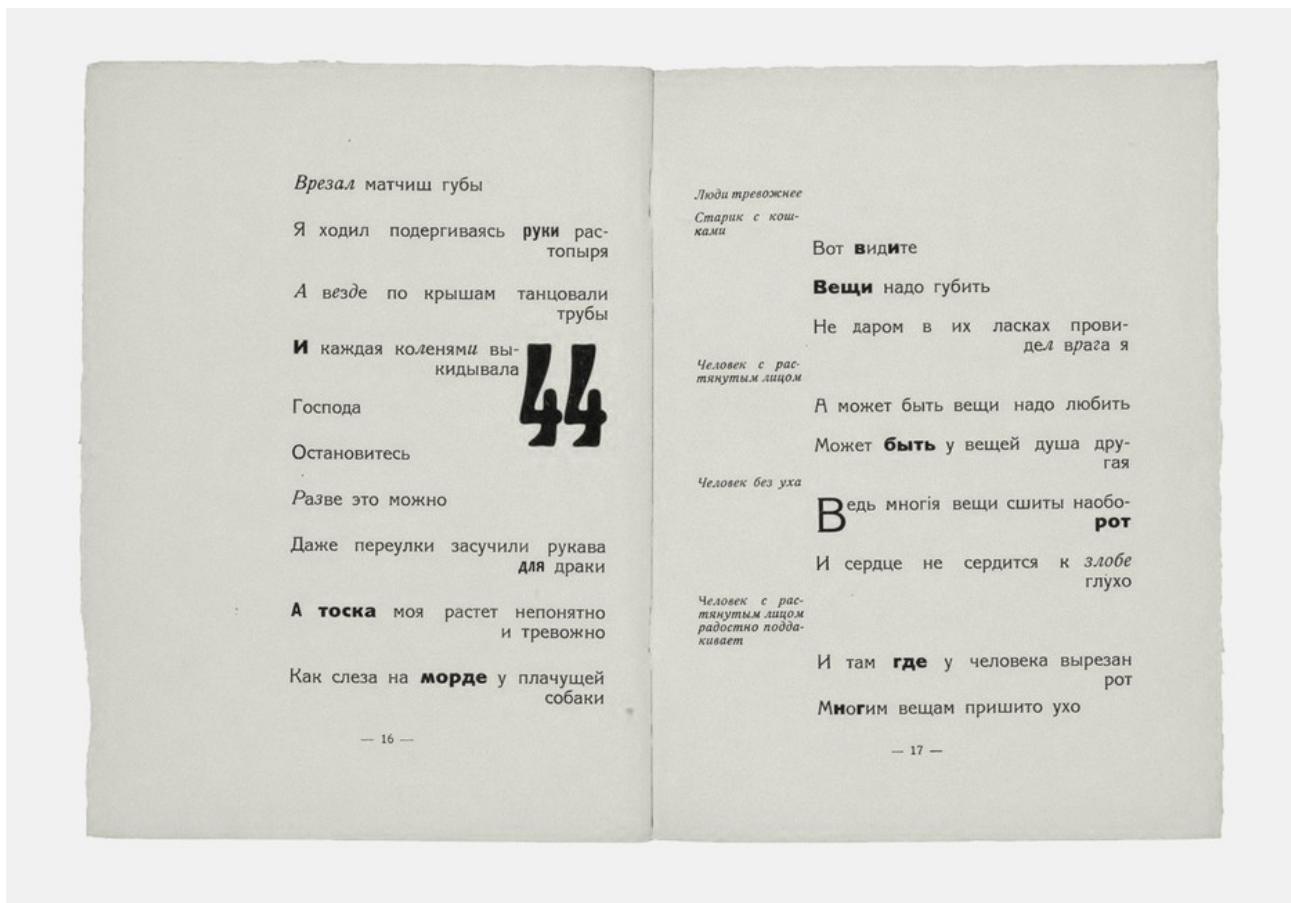
2- En russe, 44 se dit « сорок четыре », qui rime avec « губы » et « трубы ».

3- « Compétences et techniques de traitement de texte, infiniment individuelles, associées à des années de travail quotidien : rimes, format, allitérations, images, réduction de style, pathos, fin, intitulé, tracé, etc. » « Как делать стихи », *op.cit.* Je traduis.

Dans le passage concerné, sur la page de gauche, certains mots sont mis en relief par l'usage de différentes graisses et polices de caractère, et du fait qu'à l'intérieur des mots, certaines lettres figurent en italiques. Les mots mis en relief, de manière semble-t-il aléatoire, sont tantôt grammaticalement des mots vides² comme « И » (« Et ») et « для » (« pour »), tantôt des mots pleins comme « руки » (« les bras ») et « морде » (« la gueule »), tantôt les deux (« А тоска моя », « Mais ma tristesse »). La présentation reste relativement sobre au vu des audaces futuristes : le même interligne est utilisé, ainsi que la même marge à droite et à gauche du texte ; si la marge de droite est bien inférieure à celle de gauche, l'alignement du texte ne rompt pas avec les conventions traditionnelles de mise en page du texte poétique. Cependant, le poème fait montre d'une congruence entre espace représenté – le thème de la soirée dansante qui contamine l'espace urbain -- et l'originalité avec laquelle est traité l'espace représentant à l'échelle de la double page imprimée. Une nouvelle danse, la matchiche, est extériorisée par la forme typographique du poème, avec le chiffre 44. Ce dernier fonctionne comme un signe graphique portant l'empreinte corporelle des mouvements de danse, au niveau de la lettre du poème. De manière centrale pour notre sujet, les mécanismes de spatialisation poétique interviennent en lien avec la mention textuelle des nouvelles danses.

1- « Premièrement, les lignes de vers sont dactylographiées avec un seul gros interligne, de sorte qu'aucune lettre trop grande ne casse la typométrie (comme cela se produira avec Kamenski). [...] un champ étendu avec des marges abondantes apparaît tout le temps à gauche du texte » Владимир Кричевский, « Типография футуристов на взгляд типографа*. Часть вторая », 18 июня 2014, <<https://typejournal.ru/articles/Futurist-Typography-II>>, en ligne, consulté le 22 mai 2019. Je traduis.

2- Rappelons qu'un mot plein est porteur d'un sens lexical (nom, verbe, adjectif, adverbe), un mot vide est avant tout un outil grammatical (préposition, conjonction, article, pronom).



B- Fox-trot, charleston et tango dans le vers en escalier de V. Maïakovski

Après avoir examiné le cas particulier de la matchiche, il convient à présent d'élargir notre réflexion à d'autres nouvelles danses sociales intervenant dans les poèmes de V. Maïakovski.

Comme nous l'avons vu au cours du premier chapitre, la Russie héritait vers 1913-1914 d'une dansomanie qui avait commencé à peu près à la même époque en Europe, venue des États-Unis. Avec le boom du tango et de la matchiche, apparaissent les danses animales (« animal dances », en anglais), qui, jugées frivoles et érotiques furent interdites par le Vatican, de même que toutes les danses accompagnées de rag-time, musique supposée entraîner une irrépensible envie de danser¹. Comme d'autres intellectuels, en tant que personnalité mondaine, V. Maïakovski aime danser.

Le fox-trot, cité dans sa poésie, est une danse réputée aussi élégante que la démarche du renard. Il est plus facile à danser que le tango car on peut en changer les pas. Contrairement à la valse, le fox-trot n'impose pas de tourner. Son tempo repose sur une alternance de deux types de pas. Datant de 1912, le fox-trot est une danse à quatre temps, réalisée sur deux temps longs et sur deux temps courts formant un ensemble unique : stricto sensu, c'est donc une danse à trois temps². Son origine remonte au one-step et au ragtime. On distingue le *slow fox* puis le *quick fox-trot* qui devint le *quickstep*. Historiquement, ce

1- Voir chapitre précédent.

2- La remarque est d'Irina Sirotkina. Ирина Сироткина, «Маяковский танцует фокс-трот: социальные танцы 20х годов», *op.cit.*

sont les soldats américains qui importèrent cette danse en Europe à la fin de la première Guerre Mondiale. Rappelons que c'est aussi une danse qu'enseigna V. Parnakh en Russie à S. Eiseinstein¹. Quant au charleston, apparu en Europe dans les années 1920 et popularisé par J. Baker, il se dansait les genoux tournés vers l'intérieur, les pieds en-dedans, avec des changements fréquents de poids du corps. L'allusion aux « genoux » dans le passage de *V. Maïakovski. Tragédie* déjà analysé pourrait indiquer une référence implicite à cette danse, à laquelle fait référence l'auteur futuriste dans un poème que nous commenterons plus loin.

En 1928, V. Maïakovski avait composé le poème « Две культуры »² (« Deux cultures »), qui fait allusion au tango :

Поевши,
 душу веселя,
они
 одной ногой
разделявали
 вензеля,
увлечены тангой.³

Le mot « вензеля » est ici traduit par « monogrammes », en vertu de la rime avec « веселя » (« en égayant ») au deuxième vers. V. Maïakovski lie ici la danse au paradigme de l'écriture considérée dans son tracé, en désignant les arabesques dessinées dans l'espace par les pas des danseurs. Mais l'auteur traite aussi du fox-trot et du charleston dans un poème qu'il nous faut appréhender dans son ensemble. En préambule, nous donnerons quelques jalons sur la versification russe en ce qu'elle permet de mieux saisir les enjeux du vers en escalier chez V. Maïakovski.

Il convient de rappeler que la poésie russe savante est principalement basée sur un système syllabo-tonique, fondé sur le nombre de pieds. Inspirée de la tradition antique, en particulier, grecque, elle remonte à Mikhaïl Lomonossov (1711-1765). Elle fut précédée au XVII^e siècle par une poésie syllabique. Parallèlement à la poésie savante est apparue une poésie populaire, avec les épopées et les chansons, dont la structure accentuelle est voisine du vers tonique.

Le mètre exemplaire de la versification syllabo-tonique russe⁴, sous la plume d'Alexandre Pouchkine (1799-1837) et Mikhaïl Lermontov (1814-1841), est le tétramètre iambique. Il est constitué, comme son nom l'indique, de quatre pieds d'iambes (- -/ - -/ - -/ - -), groupes de deux syllabes, qui reçoivent l'accent tonique sur la dernière syllabe. Les symbolistes, en revanche, commencèrent à rompre l'invariable régularité métrique du vers. De même, Marina Tsvétaïéva (1892-1941) brisa la régularité des mètres

1- Voir chapitre précédent.

2- Владимир Маяковский. Полное собрание сочинений в тринадцати томах, Том девятый, Подготовка текста и примечания В. А. Арутюновой ГИХЛ, Москва, 1958.

3- « après avoir mangé / en égayant leur âme, / ils / d'un seul pinceau / débitaient / des monogrammes, / passionnés de tango. » *Ibid.* Je traduis. Le mot « ногой » signifie littéralement jambe, mais nous l'avons transposé par « pinceau » afin de garder la rime avec « тангой », « tango ».

4- Le pentamètre iambique n'est pas rare, mais il a une portée plus solennelle.

ternaires en créant un accroc sur l'avant-dernière syllabe, qu'elle remplaça par une pause matérialisée sous la forme d'un tiret¹.

V. Maïakovski s'inspire plutôt de la tradition propre à la poésie populaire russe, médiévale ou contemporaine, de « акцентный стих », la poésie accentuelle. Ainsi les « частушки » (« chansonnettes ») sont une forme mi-parlée, mi-chantée, créée sur une structure tonique et musicale pré-définie, un quatrain de tétramètres trochaïques, dont le thème de prédilection fut l'amour, avant de devenir instrument de propagande à l'époque soviétique. Dans la poésie accentuelle, seul le nombre d'accents a de l'importance, quelle que soit leur place dans le vers. En outre, la rime compte aussi. Le nombre de syllabes et de pieds, en revanche, est indifférent, contrairement au système syllabo-tonique. Des échos se créent donc puisque les vers qui riment entre eux reçoivent généralement les mêmes places accentuées. Néanmoins, la poésie russe conserve très tard les qualités syllabo-toniques du vers et V. Maïakovski combine les deux types de systèmes.

Chez le poète russe, la cassure en escalier du vers détermine souvent l'accent et le nombre d'accents, mais pas systématiquement. Pour le philologue Mikhaïl Gasparov,

The lesenka is laid over the logical segmentation of the text in a simplified schema which does not always correspond to the logical segmentation²

Cette brisure provient généralement d'une nécessité syntaxique et expressive, comme le vers libre, mais, contrairement à ce dernier, chez V. Maïakovski, l'unité équivaut à la totalité de la ligne brisée, non pas seulement à un palier, c'est-à-dire à un fragment de vers.

Comme dans le *Ma Découverte de l'Amérique*³, le traitement de la danse s'inscrit, avec le poème « О том, как некие сектанты зовут рабочего на танцы »⁴ (« Comment certains sectaires appellent le travailleur à danser »), datant de 1928, dans une veine satirique, dont la cible n'est plus le mode de vie américain, mais les églises baptistes venues des États-Unis : or, pendant qu'on incite les travailleurs à danser, on leur fait croire n'importe quoi et dépenser leur argent.

Nous faisons figurer ci-dessous le texte original du poème, suivi de notre traduction littérale. Pour Régis Gayraud, le titre narratif⁵, rappelant les légendes des fenêtres « Роста » que V. Maïakovski réalisait à la fin de sa vie, est inspiré de la poésie populaire. Le début du poème compte d'ailleurs trois accents par vers. Si l'on observe de plus près, on s'aperçoit que l'auteur emploie des amphibraques, mètre ternaire recevant l'accent sur la deuxième syllabe (- - -), propre à la poésie populaire.

1- La remarque est de Régis Gayraud.

2- Mikhaïl Gasparov [1974] cité in Gerald Janecek, *The Look of Russian Literature: Avant-Garde Visual Experiments, 1900-1930*, Princeton, Princeton University Press, 1984, p.229. « La lesenka [marche d'escalier] repose sur la segmentation logique du texte dans un schéma simplifié qui ne correspond pas toujours à la segmentation logique. » Je traduis.

3- Voir le début du présent chapitre.

4- Владимир Маяковский, *Полное собрание сочинений в тринадцати томах*, Том девятый, 1928, Подготовка текста и примечания В. А. Арутюновой, Москва, ГИХЛ, 1958.

5- Un poème de 1926-1927 porte un titre analogue : « О том как некоторые втирают товарищам » (« Comment certains se frottent aux camarades »). *Ibid.* Je traduis.

О ТОМ, КАК НЕКИЕ СЕКТАНТЦЫ ЗОВУТ РАБОЧЕГО НА ТАНЦЫ

В цехах текстильной фабрики им. Халтурина (Ленинград) сектанты разбрасывают прокламации с призывом вступить в религиозные секты. Сектанты сулят всем вступившим в их секты различного рода интересные развлечения: знакомство с «хорошим» обществом, вечера с танцами (фокстротом и чарльстоном) и др.

Из письма рабкора.

От смеха
на заводе —
стон.
Читают
листья прокламаций.
К себе
сектанты
на чарльстон
зовут
рабочего
ломаться.
Работница,
манто накинь

на туалеты
 из батиста!
Чуть-чуть не в общество княгинь
ты
 попадаешь
 у баптистов.
Фокстротом
 сердце веселя,
ходи себе
 лисой и пумой,
плети
 ногами
 вензеля,
и только...
 головой не думай.
Не нужны
 уговоры многие.
Айда,
 бегом
 на бал, рабочие!
И отдадите
 в танцах ноги
и языки
 и прочее.
Открыть нетрудно
 баптистский ларчик —
американский
 в ларце
 долларчик.

Dans les ateliers de l'usine textile
Khaltourine (Leningrad), les
sectateurs lancent des
proclamations en appelant à
rejoindre les sectes religieuses. Les
sectateurs promettent à tous ceux
qui entrent dans leur secte
diverses sortes de divertissements
intéressants ; connaissance de la
"bonne" société, soirées dansantes
(fox-trot et charleston), etc.

D'après la lettre d'un
correspondant ouvrier.

De rire
à l'usine –
gloussement.
Ils lisent
les feuilles de proclamations.
Vers eux
les sectaires
au charleston
appellent
le travailleur
à ficher le camp.
Ouvrière,
jette un manteau
sur les toilettes
de batiste !
Un brin hors de la société des princesses
tu
tombes
chez les baptistes.
D'un fox-trot
te réjouissant le cœur,
avance
en faisant le renard et le puma,
tresse
avec les jambes
des monogrammes,
et seulement...
ne pense pas avec ta tête.
Pas besoin
de beaucoup de persuasions.
Aïda,
au trot
au bal, ouvrières !
Et livrez
aux danses les jambes
et les langues
et le reste.
Il n'est pas difficile d'ouvrir
la cassette baptiste –
américain
dans un coffret
petit dollar.

Les mots riment deux à deux, comme « **стон** » (« ston », « gloussement ») avec « **чарльстон** » (« charl'ston », « charleston »), « **прокламаций** » (« proklamatsiia », « proclamations ») et « **ломаться** » (« lomats'ia », « ficher le camp »)¹. L'alternance entre rime féminines et masculines² est respectée. Cependant, ces phénomènes de versification n'ont pas la même valeur qu'en français. Comme on l'a déjà vu, un poète aussi novateur que V. Maïakovski n'altère pas le jeu des rimes, qui sont, dans le système de versification russe, une condition quasiment obligatoire, alors qu'elle disparaît souvent dans la poésie française moderne. Concernant le jeu de sonorités à l'intérieur du vers, signalons que les mots « **баптист** » (« baptist », « le baptiste ») et « **батист** » (« batist », « la batiste ») sont de quasi-homophones en russe, alors qu'ils sont homophones et homographes en français.

Le poème tire son originalité non seulement de son étoilement spatial, mais aussi de l'ordre des mots dans la phrase. Comme nous l'a confié Régis Gayraud, dans un système où la rime est conservée, c'est bel et bien la place des mots qui, en russe, rend le texte plus hermétique, et donc plus moderne. Si la syntaxe est tout à fait limpide, les termes sont parfois disposés dans un ordre inattendu ; ainsi, dans le premier vers – la première volée de marches d'escaliers –, ce n'est pas la norme que le complément locatif « **на заводе** » (« à l'usine ») soit intercalé entre le complément déterminatif et le nom qui le régit : « **От смеха / на заводе / - стон.** » (« De rire / à l'usine – / gloussement. »). L'ordre de la phrase semble saccadé, comme pour imiter les cadences machiniques du travail à l'usine.

Sur la première page, l'alternance entre rimes masculines et féminines est doublée par celle entre un vers à trois marches et un vers à deux marches. Cependant, les deux ne coïncident pas puisqu'avec les cinq premiers vers, on observe le phénomène suivant : trois marches / deux marches / trois marches / trois marches / deux marches ; masculine / féminine / masculine / féminine / masculine. Tandis que le vers à deux marches est toujours féminin, le vers à trois marches est tantôt masculin, tantôt féminin. La régularité de la rime est donc contredite par le dispositif discordant de mise en page. Le rythme dansant du poème provient précisément de cette irrégularité, de ce déséquilibre par rapport à la cadence rythmique ordonnée du vers.

Les vers à deux marches sont organisés selon une loi de cadence majeure : un mot pour la première marche, deux mots pour la deuxième, chacun des segments recevant un accent. Chaque palier des vers à trois marches contient un ou deux mots, pour un volume de caractères homogène. Chaque palier, qu'il s'agisse d'un vers à deux ou à trois marches, compte un seul accent tonique ; il y a donc trois accents par vers. Ainsi, même dans le cas des vers à deux marches, binaires sur le plan de l'espace, le rythme du vers est ternaire.

1- En russe, c'est la syllabe accentuée qui détermine la rime, elle est ici placée en gras.

2- On rappellera qu'en français, une rime est féminine lorsque se trouve à la dernière place du vers une syllabe se terminant par un -e muet, comme dans « gloire » et « mémoire ». Une rime est masculine dans les autres cas. En russe, une rime est masculine lorsqu'elle est la dernière syllabe du vers à recevoir l'accent tonique, féminine dans les autres cas. Ainsi, « **стон** » et « **чарльстон** » sont des rimes masculines ; « **прокламаций** » et « **ломаться** », accentués sur l'avant-dernière syllabe, sont des rimes féminines.

La deuxième page est plus hétérogène. Certes, le vers à trois accents, coïncidant avec un vers en escalier à deux ou à trois marches, perdure, mais des vers à deux ou à quatre accents font aussi leur apparition. Le rythme binaire se métisse plus nettement avec le rythme ternaire, amenant à un rééquilibrage par rapport au début du poème. Les vers se font globalement plus longs, les mots et les caractères plus nombreux. Il est possible, ce faisant, que V. Maïakovski ait cherché à imiter par la versification et la spatialisation du poème la structure rythmique du fox-trot, la deuxième des danses citées dans le poème.

Rappelons que le fox-trot est une danse à trois temps, sur deux temps longs, et deux temps courts formant un temps unique. Ainsi l'hésitation poétique entre binaire et ternaire serait une transposition sémiotique de cette danse jazz. Quant au « charleston », il se danse sur un rythme binaire syncopé. La première page correspondrait plutôt à la traduction d'un rythme de fox-trot ; la deuxième page, à celui du charleston, les deux danses intervenant selon un ordre inversé par rapport à leur apparition dans le texte.

Comme dans le poème « Две культуры » déjà mentionné, l'auteur emploie le terme de « вензеля » (« monogrammes ») à propos des arabesques que tressent les jambes des ouvriers, ce qui transforme le fox-trot, exemplaire de la modernité chez V. Maïakovski comme chez V. Parnakh, en un paradigme d'écriture spatialisée. Le danseur s'exprime sur la piste par une inscription gestuelle qui fait de lui l'égal d'un poète. Corollairement, l'écrivain rend hommage aux nouvelles danses à travers ses vers, avec le pas du puma et du renard tirés des « danses animales ». L'écrivain décompose en russe le nom du fox-trot (« ходи себе / лисой », « en faisant le renard »), produisant l'impression d'être familier de celui-ci.

Mais le poème recèle aussi une charge satirique vis-à-vis de la religion. La métaphore du sacré est filée tout au long du texte puisque le verbe « ОТДАТЬ » possède le sens de « consacrer ». À la fin du texte, les dons des baptistes¹ sont implicitement comparés à la boîte de Pandore, puisque le terme russe employé (« ларец », « larets », « coffret ») est d'ordinaire usité dans l'expression consacrée à cet objet mythique. Leurs bienfaits se renversent en fléau, phénomène renforcé par l'effet d'ironie qui éclate avec la rime finale entre les mots « ларчик » (« lartchik », « cassette ») et « долларчик » (« dollartchik », « petit dollar »). Le suffixe diminutif affectant le mot « dollar » possède ici une connotation péjorative. Nulle transsubstantiation divine : l'élan spirituel des « sectateurs » se révèle comme appât du gain. La substitution opérée entre la divinité et le dollar est soulignée, pour mieux dénoncer le pouvoir des baptistes : « Бог — доллар, доллар — отец, доллар — дух святой. »² Le poème dévoile le caractère

1- À l'époque soviétique, les « baptistes » furent le point de mire des bolchéviques car ils étaient proches du capital américain. Régis Gayraud nous a suggéré une référence possible aux « хлысты », les fols-en-christ, une secte typiquement russe dont les adeptes exprimaient leur foi par la transe, dansant en tournant sur eux-mêmes ; celle-ci est d'ailleurs citée par V. Parnakh dans son *Histoire de la danse*. (« Les *khlisty*, ces flagellants russes qui, malgré les persécutions tsaristes, depuis le XVII^e siècle, s'adonnaient à des saltations et tournolements frénétiques, se trouvent encore aujourd'hui en Russie, où j'ai rencontré même un procureur de la République issu de ce milieu. Ils font remonter leurs traditions à la danse du roi David devant l'arche. » V. Parnakh, *Histoire de la danse*, Paris, Rieder, 1932.) La liturgie de ces sectes russes étaient formée de mots inventés, ce qui inspira l'art poétique de V. Khlebnikov. Toutefois, d'origine slave et d'implantation ancienne, les *khlysty*, comme les malakanes, furent moins persécutés par le régime soviétique que les sectes occidentales.

2- « Dieu est dollar, le dollar est le père, le dollar est l'esprit saint. » *Ibid.* Je traduis.

mercantile de l'influence des « sectateurs » sur des fidèles crédules sous emprise. V. Maïakovski ironisait au sujet de la « poésie » du dollar, ce dernier terme ne revenant pas moins de soixante-sept fois, dans *Ma Découverte de l'Amérique* (1926) :

В отношении американца к доллару есть поэзия. Он знает, что доллар — единственная сила в его стодесятимиллионной буржуазной стране (в других тоже), и я убежден, что, кроме известных всем свойств денег, американец эстетически любуется зелененьким цветом доллара, отождествляя его с весной, и бычком в овале, кажущимся ему его портретом крепыши, символом его довольства.¹

Il n'est pas exclu, dès lors, que le poème s'inspire notamment de l'atmosphère des usines Ford à Détroit que l'écrivain avait visitées, d'autant que le terme « рабкоры », (« correspondants ouvriers »), est employé dans *Ma Découverte de l'Amérique*. Le vers en escalier et la mention des nouvelles danses, qui allaient bientôt être interdites par le régime soviétique, servent une critique de l'emprise des sectateurs américains sur les foules.

Chez V. Maïakovski, les allusions textuelles aux nouvelles danses, tango, fox-trot, matchiche, charleston, prennent place dans des poèmes composés en vers en escaliers. La radicale modernité des danses se trouve exprimée par la ligne brisée et par des phénomènes rythmiques de discordance. La lecture du poème se fait déplacement dansé, dont chaque palier du vers constitue le sol.

C- Typologie du vers en escalier chez V. Maïakovski

Tentons à présent de dégager une typologie du vers en escalier. Pour M. L. Gasparov [1974], la pause est indispensable chez V. Maïakovski, qui fonctionne à la fois comme un élément de syntaxe – une sorte de ponctuation additionnelle –, et un élément de rythme marquant la chute d'une syllabe. Gerald Janecek résume : « the *lesenka* step serves to make sure that the naïve reader puts the pause in the right places and thus interprets the words correctly. »² Dans un texte plus long, l'impact de la fragmentation des vers en escalier est diminué car il n'y a pas de mise en valeur d'un fragment particulier, toutes les marches se trouvant sur un plan équivalent.

V. Maïakovski apprécie également de terminer une strophe par un vers formé de marches comptant chacune un seul mot. D'après Roman Jakobson dans un essai datant de 1923 : « Поэзия Маяковского есть поэзия выделенных слов по преимуществу. »³ G. Janecek explique que pour A. Biély, dont s'inspire l'auteur de *Ma Découverte de l'Amérique*, « [p]lus le mètre est libre, plus il dépend des moyens typographiques. »⁴ Selon M. L. Gasparov, le vers en escalier représente « un formant du rythme

1- « En ce qui concerne le dollar américain, il y a de la poésie. Il [l'Américain] sait que le dollar est la seule force dans son pays de cent millions de bourgeois (et aussi dans d'autres), et je suis convaincu que, outre les propriétés bien connues de la monnaie, les Américains admirent esthétiquement la couleur verte du dollar, l'identifiant au printemps, et au taureau dans l'ovale, qui lui semble son portrait d'un homme costaud, le symbole de son contentement. » *Ibid.* Je traduis.

2- Mikhaïl Gasparov [1974] cité in Gerald Janecek, *The Look of Russian Literature: Avant-Garde Visual Experiments, 1900-1930, op.cit.*, p.228. « la marche d'*escalier* sert à s'assurer que le lecteur ingénu place la pause aux bons endroits et interprète ainsi les mots correctement. » Je traduis.

3- « Как если бы все слова связывались между собой впервые... », *О чешском стихе преимущественно в сопоставлении с русским*, Москва, Опыаз-МЛК, 1923. « La poésie de Maïakovski est une poésie de mots mis en relief pour la plupart. » Je traduis.

4- Mikhaïl Gasparov [1974] cité in Gerald Janecek, *The Look of Russian Literature: Avant-Garde Visual Experiments, 1900-1930, op.cit.*, p.235. « The freer the meter, the more it depends on typographic means. » Je traduis.

manquant dans la structure métrique »¹. Celui-ci fonctionne comme un « dispositif de rupture »² :

Clearly, the step down automatically produces a break because of the slight dislocation of the next word from its unexpected position. Less distance is covered by the eye in this case than is required to return to the left margin, so, all other things being equal, the step down produces a break of lesser magnitude than a line end.³

Après mars 1923, les deux tiers des vers en escaliers de V. Maïakovski sont fragmentés en trois marches, avec une prédilection pour des masses croissantes, comme l'a montré M. L. Gasparov. Auparavant, soit le vers ne formait qu'une ligne, soit il était scindé en deux paliers.

Selon Gerald Janeczek, l'invention chez l'auteur futuriste de la marche d'escalier, appelée *лесенка*, daterait de 1923 avec le poème « Про это »⁴ (« Sur cela »), dont la mélodie est citée par I. Sirotkina comme un exemple de rythme ternaire emprunté à la valse. D'après l'analyse de M. L. Gasparov, pour ce poème, V. Maïakovski se serait inspiré de la préface du recueil *После разлуки* d'A. Biélyï publié en 1922, intitulée « Будем искать мелодии »⁵ (« Cherchons la mélodie »), où il est question de « rechercher l'intonation dans une mise en page particulière transmettant l'intonation au spectateur »⁶, et où A. Biélyï donne un exemple de vers en escalier, puisé chez Nicolas Gogol (1809-1852).

Pour A. Biélyï, qui se positionne dans cet essai en avocat du « mélodisme », il convient d'en finir avec les fioritures du vers développées par les symbolistes, les acméistes et les futuristes, pour revenir à la simplicité de la nature chantée de la poésie. Selon lui, injustement oubliée, la « mélodie du vers est la suprématie du mimétisme de l'intonation »⁷, qui vise à « supprimer les extrêmes inutiles » au niveau des « images, des sons et des rythmes »⁸. Ces derniers dépendent de la mélodie qui doit être « placée au centre de l'œuvre lyrique », bien que jusque-là « affaiblie dans nos vers riches en sons et en images »⁹. A. Biélyï entend rétablir le « droit du poète au chant » par la « simplicité » des mots, en limitant l'« euphonie » et « la relation des mots aux métaphores », puisque c'est « dans le mode chanté » que

1- *Ibid*, p.235. « a formant of the rhythm lacking in the metric structure ». Je traduis.

2- « breaking device » *Ibid*, p.235. Je traduis.

3- « Clairement, la descente d'une marche produit automatiquement une pause à cause de la légère dislocation du mot suivant par rapport à sa position inattendue. Dans ce cas, la distance parcourue par l'œil est inférieure à la distance nécessaire pour revenir à la marge de gauche. Ainsi, toutes choses étant égales par ailleurs, le raccourcissement produit une rupture d'ampleur inférieure à l'extrémité. » *Ibid*, p.227.

4- *Ibid*, p.235.

5- La préface date de juin 1922. A. Белый, *Собрание сочинений. Стихотворения и поэмы*, Москва, Республика, 1994.

6- « to seek intonation in an idiosyncratic layout which conveys intonation to the viewer », Mikhaïl Gasparov [1974] cité in Gerald Janeczek, *The Look of Russian Literature: Avant-Garde Visual Experiments, 1900-1930*, *op.cit.*, p.222.

7- « Ныне стих перегружен ухищрениями образа, ритма, инструментовки, но всеми школами недавнего времени пропущена одна существенная сторона стиха: мелодия целого (ритм, инструментовка не имеют еще отношения к мелодии); мелодия в стихе есть господство интонационной мимики. » « À présent, le vers est surchargé avec les astuces de l'image, du rythme, de l'instrumentation, mais toutes les écoles récentes ont oublié un aspect essentiel du vers : la mélodie de l'ensemble (le rythme, l'instrumentation n'entretiennent pas encore une relation à la mélodie) ; la mélodie du vers est la suprématie du mimétisme de l'intonation. » A. Biélyï, « Будем искать мелодии », *op.cit.* Je traduis.

8- *Ibid*.

9- « Мы развили образ стиха, звук, рифму, строчку, строфу в ущерб мелодии, подчиняющей эти отдельные стиха себе; и мелодия захирела в наших - богатых звуками и образами стихах » « Nous avons développé l'image du vers, le son, la rime, la ligne, la strophe au détriment de la *mélodie*, qui subordonne ces vers séparément à elle-même ; et la mélodie s'est affaiblie dans nos vers riches en sons et en images » *Ibid*. Je traduis.

« réside la force de l'ensemble »¹.

Pour V. Maïakovski, la poésie part du rythme, qui possède une énergie analogue au magnétisme et à l'électricité :

Ритм — это основная сила, основная энергия стиха. Объяснить его нельзя, про него можно сказать только так, как говорится про магнетизм или электричество. Магнетизм и электричество — это виды энергии.²

Les efforts du poète doivent être consacrés à exploiter le potentiel d'énergie du rythme poétique. Par ailleurs, le futuriste russe reconnaît comme W. C. Williams que le vers, au lieu de fonctionner comme un carcan rigide, doit s'adapter au « cas particulier » ; tous deux défendent un mètre à usage unique.

Поэт должен развивать в себе именно это чувство ритма и не заучивать чужие размерчики; ямб, хорей, даже канонизированный свободный стих — это ритм, приспособленные для какого-нибудь конкретного случая и именно только для этого конкретного случая годящийся. Так, например, магнитная энергия, опущенная на подковку, будет притягивать стальные перышки, и ни к какому другому делу ее не приспособишь.³

De la même façon que son confrère américain, V. Maïakovski se montre dédaigneux au sujet des mètres établis :

Говорю честно. Я не знаю ни ямбов, ни хорея, никогда не различал их и различать не буду. Не потому, что это трудное дело, а потому, что мне в моей поэтической работе никогда с этими штуками не приходилось иметь дело.⁴

C'est que le poète « n'allait pas du tout du mètre au vers, mais au contraire du matériau rythmique au poème »⁵.

Le vers de V. Maïakovski manifeste une confluence entre la présence explicite de la danse comme motif textuel, et la forme spatialisée, dynamique, dansante, du vers en escalier. W. C. Williams se passera quant à lui des rimes et rendra la figure de l'escalier de manière littérale dans « The Descent ». Chez les deux auteurs, la lecture s'apparente à un parcours spatial fait de trajectoires brisées.

Il ne faut pas surestimer l'influence de l'auteur de *Ma Découverte de l'Amérique* sur le poète américain.

1- « Простое слово из стиха изгнано; нет простых песенок; измеряется процентное отношение слов к метафорам (чем больше метафор, тем лучше); а между тем: вовсе не в метафоре и не в эвфонии сила целого, а в песенном ладе, в мелодии песни. » *Ibid.* Je traduis.

2- « Le rythme est la force principale, l'énergie principale du vers. On ne peut pas l'expliquer, on ne peut seulement en parler comme on parle de magnétisme ou d'électricité. Le magnétisme et l'électricité sont des sortes d'énergie. » « Как делать стихи », *op.cit.* Je traduis.

3- « Le poète doit développer en lui ce sens même du rythme et ne pas mémoriser les autres unités de mesure ; l'iambe, le trochée, le vers libre même canonisé – c'est un rythme adapté à chaque cas particulier et précisément adapté juste à ce cas particulier. Ainsi, par exemple, l'énergie magnétique libérée sur un fer à cheval attirera les petites plumes d'acier et vous ne pourrez l'adapter à aucune autre activité. » *Ibid.* Je traduis.

4- « Je parle honnêtement. Je ne connais ni iambe ni trochée, je ne les ai jamais distingués et je ne les distinguerai pas. Pas parce que c'est une affaire difficile, mais parce que dans mon travail poétique, je n'ai jamais eu à gérer ces choses. » *Ibid.* Je traduis.

5- Hélène Henry, « Traduire en français les rythmes de la poésie russe, *Langue française*, 1981, p.63-76, p.65. Les déclarations de ce genre, qui font partie de la rhétorique futuriste, doivent sans doute ne pas être prises au pied de la lettre. La lecture de la poésie de V. Maïakovski montre qu'il connaissait parfaitement les trochées, les iambe, les dactyles, les amphibraques et les anapestes, mais aussi les caractéristiques de la versification ancienne, pré-lomonossovienne, dont il s'inspire dans la construction du vers accentuel. (Cette dernière remarque est de R. Gayraud.)

Néanmoins, au niveau de la conception rythmique du vers, une continuité d'inspiration était revendiquée par W. C. Williams, qui, baigné par les avant-gardes littéraires françaises, héritait, pour la facture de son vers triadique, de la coupe ternaire du vers en escalier de l'écrivain russe.

3- L'escalier et les nouvelles danses, figures rythmiques pour le Bauhaus De Stijl

Le dernier temps de ce chapitre sera dédié à la façon dont l'escalier et les nouvelles danses, comme figures rythmiques, sont indissociables de la modernité dans les arts plastiques pour le Bauhaus et le mouvement De Stijl.

3-1 *L'Escalier du Bauhaus* d'Oskar Schlemmer : entre abstraction géométrique et individualisation de la figure humaine

C. Guédon note la difficulté qu'il y a à traiter de l'abstraction en danse, qui est matière d'incarnation¹. L'abstraction se verrait fragilisée dès lors que le corps est en jeu. Qu'en est-il lorsque l'œuvre représente à la fois la figure humaine et l'escalier, « machine abstraite »² par excellence ? Cette tension intervient dans une toile majeure du Bauhaus, *L'Escalier du Bauhaus*³ d'Oskar Schlemmer, peinte en septembre 1932 dans un studio de l'Académie d'Art de Breslau, l'année où F. Léger lance le *Ballet triadique* en France, et peu avant qu'O. Schlemmer ne devienne la cible de la censure nazie.

Le tableau est réalisé dans une dominante de couleurs primaires – bleu, jaune, blanc, noir – et d'orange. Les tons sont vifs et l'on dénombre huit silhouettes humaines. Cinq personnages féminins, vus de dos, montent un escalier central, tandis qu'un personnage masculin le descend, comme suspendu entre le haut et le bas de l'escalier, à l'image du poème « Halfway Down » (1927) d'Allan Alexander Mine.

La toile concrétise les recherches d'O. Schlemmer sur la figure humaine depuis les années 1920. L'œuvre, réalisée peu avant la fermeture du Bauhaus par les nazis, constituerait une sorte d'hommage à la jeunesse estudiantine dans laquelle l'artiste plaçait ses espoirs. Elle a été analysée comme une forme d'adieu du créateur à ce vivier de la création d'avant-garde. Elle reflète aussi l'influence de la danse sur la pensée d'O. Schlemmer, qui a créé de nombreuses danses au Bauhaus, et pour qui l'art chorégraphique a été un laboratoire d'expérimentation incarnant la synthèse non-hiérarchique des arts⁴.

Certains visages sortent partiellement du cadre du tableau, leurs traits demeurent peu visibles ; une femme, placée sur la volée supérieure des marches de l'escalier tournant, est tournée vers ses comparses en contrebas. Par leurs formes géométriques, par la couleur de leurs cheveux et de leurs vêtements, les

1- Cécile Guédon, « A Choreographical Approach to Modernism », *op.cit.*

2- *Ibid.*

3- *Bauhaustreppe*, 1932, 162,3 X 114, 3 cm, huile sur toile, New York, MoMA.

4- Voir chapitre 1.

personnages ont l'air de figurines sculptées en bois. La présence de l'escalier semble les uniformiser. Le contraste entre le fond géométrique de carrés et les personnages, représentés à la fois avec des angles et des formes circulaires, est saillant dans le tableau.

Les cheveux châtain des étudiantes sont uniformément coupés à la garçonne. Elles portent toutes des vêtements dans les tons noirs, mais leur chemise les différencie, avec une alternance rythmique de couleurs. On observe aussi, au premier plan, un équilibre dynamique entre les têtes tournées vers la gauche et la droite du tableau, formant un triangle, pointe en avant, en direction du haut de l'escalier.

Sur la toile faite d'une tension entre immobilité et mouvement, les personnages qui montent les marches effectuent le même trajet, chacun avec son propre rythme, sa propre démarche, se croisant sans se percuter. L'artiste semble s'intéresser aux qualités cinétiques de la scène, analogue à un ballet moderne. Les figures humaines, semées en différents points de l'escalier, permettent de donner au spectateur la sensation kinesthésique du déplacement.

Toutefois, c'est moins le parcours spatial qui intéresse O. Schlemmer, que la qualité de mouvement avec laquelle celui-ci est accompli, autrement dit, la façon dont chaque protagoniste s'approprie ce trajet, avec une gestuelle et un rapport spécifique à l'environnement. Par exemple, l'une des figures regarde sur sa droite, en bas, les coudes pointant en arrière, tandis que l'homme qui descend attrape son bras droit tendu avec la main gauche derrière son dos, au niveau du pli du coude. Un autre personnage s'appuie à la balustrade, tête penchée vers le sol, bras droit fléchi près du buste. Les yeux, invisibles sur la plupart des visages, confortent la dépersonnalisation des silhouettes humaines, tandis que la variété des postures les individualise.



L'Escalier du Bauhaus d'Oskar Schlemmer.

En donnant au spectateur la sensation kinesthésique du déplacement et en exprimant une tension entre uniformisation géométrique et individualisation de la figure humaine et de son mouvement, *L'Escalier du Bauhaus* concentrait des questionnements-clés autour de l'escalier comme « machine

abstraite »¹.

3-2 Piet Mondrian (1872-1944), danseur en peinture comme dans la vie

La danse, comme l'escalier, est un enjeu majeur de l'abstraction au XX^e siècle. Les peintres tâchent de transposer abstraitement les rythmes des nouvelles danses, pratiquées et vues sur scène, à une époque où s'estompe la frontière entre danseurs professionnels et amateurs. C'est le cas de Piet Mondrian et de Theo Van Doesburg (1883-1931) que nous présenterons tour à tour, en vue d'éclairer, dans le chapitre suivant, la proximité de V. Parnakh avec le mouvement De Stijl durant les années 1920.

Cesar Domela (1900-1992), peintre et sculpteur hollandais, membre du groupe De Stijl à partir de 1924, relate à propos de la façon de danser de P. Mondrian, passionné de charleston et de musique jazz :

Il aimait beaucoup la musique de jazz et il aimait beaucoup danser. On allait de temps en temps dans un café, place de Rennes. Et là il y avait une petite salle où on pouvait danser et prendre un verre. Il adorait ça. Je dois même dire qu'il dansait un peu difficilement, puisque ma femme a dansé avec lui mais il dansait carré. Tandis que ma femme a dansé aussi mais avec Brancusi et là, ça n'était pas des carrés ! C'était mieux de danser avec Brancusi qu'avec Piet.²

À l'été 1915, P. Mondrian fut même surnommé la « Madone dansante » par un groupe d'artistes de Laren ridiculisant le sérieux avec lequel il appréhendait cette activité en accomplissant des pas stylisés³. De nombreuses personnalités de cette époque confirment son amour pour la danse, comme Otto van Tussenbroek (1882-1957) racontant que P. Mondrian dansait tous les dimanches les danses jazz en vogue qui le passionnaient⁴. L'architecte Jacobus Oud (1890-1963) précise que, même si l'artiste « suivait toujours la pulsation de la musique », il

semblait interpoler un rythme à lui. Il était toujours dans un rêve, mais restait guindé et précis et gardait toujours un temps exact, mais créant l'impression d'une figure dansante artistique, en fait presque abstraite⁵

Comme V. Parnakh, P. Mondrian prisait le tango, le shimmy, le fox-trot. Une différence, cependant : sa danse préférée était le charleston. Dans une interview pour un journal hollandais recueillie en 1926, il commence par introduire sa passion de la danse moderne, citant « the stiff, tense as steel, horizontally planned music of the black jazz players »⁶. Il répond par l'affirmative à la question de savoir si cette

1- Cécile Guédon, « A Choreographical Approach to Modernism », *op.cit.*

2- Extrait de « Dans l'atelier de Mondrian » de François Levy-Kuentz, documentaire, 52mn, 2010. Il s'agit de Ruth Derenberg, qu'il rencontre en 1926.

3- *Ibid.*

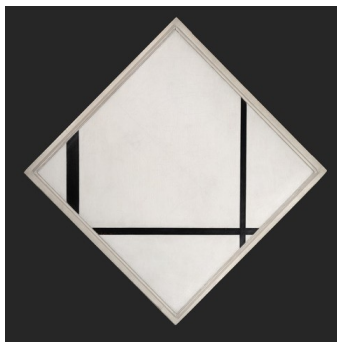
4- cité in Nancy J. Troy, « Figures of Dance in De Stijl », *The Art Bulletin*, vol. 66, N° 4, December 1984, p. 645-656, p.645.

5- « Although he always followed the beat of the music [...] he seemed to interpolate a rhythm of his own. He was away in a dream, yet remained prim and precise and always kept exact time, although creating the impression of an artistic, indeed almost abstract, dancing figure. » *Ibid.* Je traduis.

6- cité in Nancy J. Troy, « Figures of Dance in De Stijl », *op.cit.*, p.645. Il serait intéressant d'étudier dans quelles circonstances P. Mondrian a pu rencontrer V. Parnakh, tant les rapports entre De Stijl et le poète-danseur, satellite du groupe Dada, ont été déterminants. « la musique raide, tendue comme l'acier, conçue horizontalement, des musiciens de jazz noir » *Ibid.* Je traduis.

danse n'est pas pour lui « terriblement physique et sensationnelle », fustigeant le puritanisme des Hollandais :

Europeans dance it so nervously that it often looks like a hysterical dance. But in blacks, for example in Josephine Baker, it is innate. All modern dances look dull next to this powerful, sustained concentration of speed. How can the Dutch prohibit this sportive dance ! People always dance at a distance from one another and have to work so energetically that there's no time for amorous thoughts. If the prohibition against the Charleston is upheld [in Holland], it's a reason for me never to go back...¹



P. Mondrian, *Fox-Trot A*.

Danseur, P. Mondrian correspond à l'image du primitif moderne. Il est même possible, selon Nancy J. Troy, qu'en tant que « figure dansante », il ait été le prototype de la *Figure Dansante Mécanique* (1920) de V. Huszár (1884-1960), conçue à partir de 1917². Avec ses toiles *Fox-Trot A*³ et *B*⁴, P. Mondrian rendait un hommage pictural aux nouvelles danses. De même, dans son ultime chef-d'œuvre, *Broadway Boogie-Woogie*⁵ (1942), septuagénaire, il célébrerait les évolutions récentes du swing et du boogie-woogie né dans l'après-guerre. Il découvrirait cette danse peu après son arrivée à New York en 1940, grâce à Harry Hotzmann⁶. Selon Alfred Barr, le directeur du Musée d'Art Moderne de New York, les rectangles asymétriques en staccato correspondent à la mélodie syncopée du boogie-woogie, les petites lignes brisées, aux cascades d'accords brisés de la base rythmique⁷. *Broadway Boogie-Woogie* se présente comme une dense grille de lignes jaunes, ponctuée de petits carrés et rectangles bleus, gris, rouges, sur fond blanc.

1- *Ibid*, p.646. « Les Européens la dansent si nerveusement que cela ressemble souvent à une danse hystérique. Mais chez les Noirs, par exemple chez Joséphine Baker, c'est inné. Toutes les danses modernes ont l'air terne à côté de cette concentration de vitesse puissante et soutenue. Comment les Hollandais peuvent-ils interdire cette danse sportive ! Les gens dansent toujours à distance les uns des autres et doivent se mouvoir si énergiquement qu'il n'y a pas de loisir pour les pensées amoureuses. Si l'interdiction contre le Charleston est maintenue [en Hollande], c'est une raison pour moi de ne jamais y revenir... » Je traduis.

2- *Ibid*, p.646.

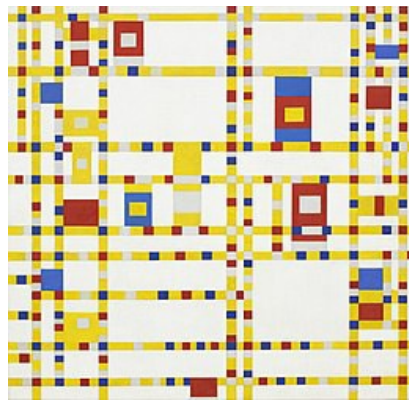
3- *Fox Trot A*, 1930, huile sur toile, 78,2 x 78,3 cm, Yale University Art Gallery, New Haven.

4- *Composition n°III, Fox Trot B, with Back, Red, Blue, and Yellow*, 1929, 45,4 x 45,4 cm, huile sur toile, Yale University Art Gallery, New Haven.

5- *Broadway Boogie Woogie*, 1942, huile sur toile, 127 x 127cm, Museum of Modern Art, New York. À cette toile succéda *Victory Boogie Woogie* (1944, huile sur toile, 127 x 127 cm, Musée municipal de La Haye) réalisée en 1944 mais inachevée.

6- Brigitte Leal, *Mondrian*, Paris, Centre Georges Pompidou, 2010, p.327.

7- *Ibid*, p.327.



P. Mondrian, *Broadway Boogie-Woogie*

Comme V. Mařakovski, dans *Fox-Trot A*, P. Mondrian extrait du fox-trot un principe binaire et un principe ternaire. En apparence, la toile est régie par un rythme binaire provenant du rapprochement visuel entre la portion d'espace noir cernant le carré central, et la portion d'espace blanc à l'intérieur de ce dernier. Le noir et le blanc sont en effet les deux seules couleurs utilisées pour cette peinture en forme de diamant. Il est possible qu'elles soulignent le primitivisme d'une danse afro-américaine, absorbée par la culture blanche européenne.

Néanmoins, le carré central est scandé par trois lignes, d'épaisseur différentes : deux verticales – une fine et une épaisse –, une horizontale, d'épaisseur moyenne, située vers le bas du tableau. Les lignes entrent en relation deux à deux : deux d'entre elles se coupent sur la droite, tandis qu'on en devine deux autres sécantes, à l'extérieur du cadre du carré central. Cette alternance entre le pair et l'impair confère un dynamisme rythmique à la peinture. Elle est calquée sur la structure stylisée du fox-trot.

Il s'agit littéralement d'une toile au carré, encadrée et enchâssée dans une autre toile, les bords du carré extérieur ne touchant pas ceux du carré noir intérieur. On distingue en outre la partie inférieure d'un rectangle, dont la partie supérieure se trouve hors de la toile, interrompue par le cadre du carré central, le tout donnant l'impression de lignes fuyantes, mouvantes. On notera aussi l'impression de mouvement provoquée par la rotation du carré central, figurant peut-être le déséquilibre de la posture du danseur de fox-trot. Enfin, la forme du carré ne manque pas de suggérer un lien avec l'auteur du tableau, qui, dans sa danse géométrique, aux dires de ses contemporains, restait marqué par une certaine raideur du mouvement, déterminée par la culture hollandaise, ainsi que par une vision géométrique issue du néoplasticisme.

Fox-Trot A exhibe par ses couleurs et ses formes un entre-deux des cultures – afro-américaine et européenne – ainsi qu'un entre-deux entre stabilité et instabilité, raideur et souplesse, immobilité et mouvement, représentatifs des danses jazz des années 1920-1930. La toile reste conceptuelle, puisque c'est en grande partie son titre qui en détermine la signification chorégraphique. Pour P. Mondrian, la danse était une forme d'expression primitive essentielle qu'il cherchait à transposer picturalement en

termes abstraits et géométriques¹.

3-3 La transposition picturale abstraite du rythme des danses par Vilmos Huszár (1884-1960) et Theo Van Doesburg (1883-1931)

Comme P. Mondrian, V. Huszár et T. Van Doesburg transposent les rythmes de danse en peinture. Pour Nancy J. Troy, les figures dansantes de De Stijl témoignent d'un primitivisme analogue à celui de Dada et du constructivisme. En d'autres termes, « [a]bstract forms and mechanical means are endowed to produce dynamic, abstract, but nonetheless expressive effects. »² La *Figure Dansante Mécanique* (1923) de V. Huszar au corps cranté, crénelé, se voulait la « conjunction of primitive elements with abstract forms and mechanical means »³, l'artiste souhaitait attirer l'attention sur l'intégration de la figure dans l'espace. Le peintre réalisa aussi plusieurs *Couple dansant*. L'un d'eux, une photo-lithographie en noir, gris et blanc réalisée en 1918⁴, rappelle le style Arlequin de la toile *Danse I et II* de T. Van Doesburg. Elle pourrait représenter un pas de matchiche consistant, pour le danseur, à faire passer la danseuse sous son bras.



V. Huszár, *Couple dansant*, photo-lithographie, 1918, 40X26,8cm.

1- Nancy J. Troy, « Figures of Dance in De Stijl », *op.cit.*, p.645.

2- *Ibid*, p.647. « Les formes abstraites et les moyens mécaniques sont des effets dynamiques, abstraits, mais néanmoins expressifs. » Je traduis.

3- *Ibid*, p.650. « une conjunction d'éléments primitifs avec des formes abstraites et des moyens mécaniques ». Je traduis.

4- Le format de l'œuvre est de 40X26,8cm.



Pas de matchiche.

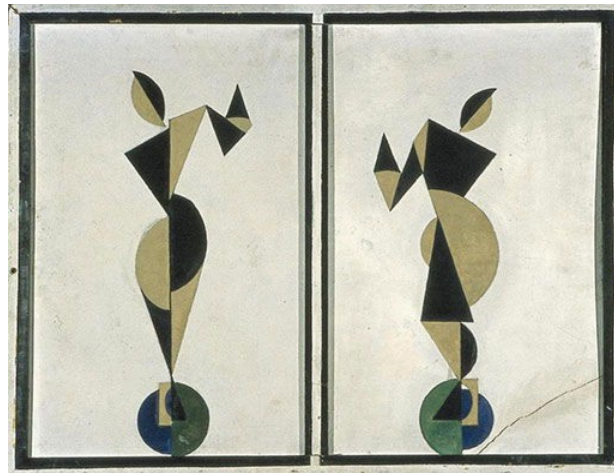
T. Van Doesburg s'attacha lui aussi à représenter la danse, notamment dans le diptyque *Danse I et II*. Les esquisses montrent une danseuse javanaise vue de dos (I) ainsi que de face, à droite (II), arborant une coiffe pyramidale et de larges boucles d'oreille. Selon Nancy J. Troy, la silhouette exotique incarne le primitif, de la même façon que J. Baker fascinait P. Mondrian. La Hollande possédait des liens historiques avec Java, dont la culture inspira une riche tradition esthétique. Sur les deux croquis, la danseuse se tient dans une position de contrapposto, une jambe croisée devant l'autre. L'axe diagonal tracé par T. Van Doesburg souligne « the rhythmic potential of her body in motion »¹. Le travail préparatoire de T. Van Doesburg dénote un effort scrupuleux pour se débarrasser de la représentation mimétique de la figure, tout en captant ses lignes de force et le dynamisme de la posture, comme dans les dessins d'après Gret Palucca de V. Kandinsky stylisés en traits. Contrairement à ce dernier, T. Van Doesburg conserve couleurs et formes.

He thus reconciled the fundamentally primitivizing, and [...] expressionist motif with the classical order suggested by geometric elements and a color range limited largely to black, white and ochre.²

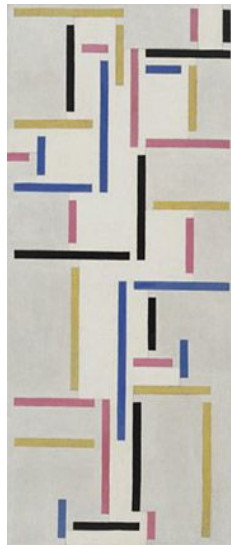
Continuant à représenter la danse, T. Van Doesburg allait choisir à nouveau un sujet exotique, celui, d'après les sept esquisses préparatoires, d'un danseur russe en costume traditionnel pour *Rythme d'une danse russe* peint en 1918.

1- *Ibid*, p.647. « le potentiel rythmique de son corps en mouvement » Je traduis.

2- *Ibid*, p.647. « Il a ainsi concilié le motif [...] expressionniste à tendance fondamentalement primitiviste, avec l'ordre classique suggéré par des éléments géométriques et une gamme de couleurs limitée en grande partie au noir, au blanc et à l'ocre. » Je traduis.



T. Van Doesburg, *Danseuses (Danse I et II)*, vers 1916, huile sur toile, 48cm X 30cm pour chaque panneau, Kröller-Müller Museum, Otterlo



T. Van Doesburg, *Rythme d'une danse russe*, 1918, huile sur toile, 135,9 x 61,6 cm, Musée d'Art moderne, New York.

Là encore, l'artiste « indicated the primitive quality of the figure by means of violent, emotionally expressive movement »¹. Au lieu de triangles ou de courbes, il optait cette fois pour des lignes horizontales et verticales constituées de noir et de couleurs primaires claires, exacerbant la dé-figuration de la silhouette humaine, disséminée en traits. Pour Nancy J. Troy, ces derniers définissent les limites de la masse de la figure, rendue avec fluidité, bien que de manière linéaire. T. Van Doesburg multiplie les traits et fait en sorte qu'ils ne se croisent pas, afin de garantir une intégration de la figure et du fond « that suggests an active interplay between the dancer and the environment in which he moves »² La critique conclut :

Thus Van Doesburg translated his primitivizing subject into a modern, Dutch, vocabulary of forms [...], not to depict the dancer but rather to express the rhythm of the dance, what the Italian Futurists would call "the dynamic sensation itself".³

1- *Ibid*, p.647. Il « a indiqué la qualité primitive de la figure par un mouvement violent, émotionnellement expressif ». Je traduis.

2- *Ibid*, p.648. « qui suggère une interrelation active entre le danseur et l'environnement dans lequel il évolue » Je traduis.

3- *Ibid*, p.648. « Ainsi Van Doesburg a traduit son sujet à tendance primitiviste en un vocabulaire de formes hollandais moderne [...], pour

Par la suite, T. Van Doesburg cherchera à exprimer le sens du mouvement en intégrant la peinture à un espace architectural, « thus encouraging the viewer to move in response to the organization of colors disposed around him in the built environment »¹, et en permettant à l'homme de participer directement aux arts plastiques, grâce à sa présence, selon ses *Notes sur l'Art Monumental* (1919).

La danse incarnait simultanément le primitivisme et l'abstraction auxquels aspiraient les artistes du mouvement De Stijl. Transposée en peinture, elle offrait l'occasion d'une réflexion sur l'intégration de la figure humaine dans l'espace et la traduction du mouvement dansé par des moyens plastiques.

* * *

Nous sommes revenus au cours de ce chapitre sur les origines françaises et russes du vers en escalier, afin de tracer une filiation entre les différentes aires culturelles mises en jeu par notre corpus, en préambule à notre présentation des trois auteurs dans le chapitre suivant. Les nouvelles danses sont thématiques dans le vers en escalier, façon pour la modernité littéraire de révéler, par une esthétique de la fragmentation et de l'espacement, la modernité chorégraphique, et d'impulser du mouvement à l'ordre statique de l'écriture.

Les lignes bougent littéralement : déplacé d'un palier à l'autre, le lecteur, amené à éprouver la sensation physique de son parcours, dégringole sur les degrés du texte imprimé. Car le plus souvent, de Charles Nodier à W. C. Williams, c'est bien la descente qui est privilégiée poétiquement, du fait de la configuration du texte imprimé, devant être lu de gauche à droite et de haut en bas, mais aussi du parti pris de l'écrivain qui, comme S. Mallarmé, fait de la « chute » d'*Igitur* le modèle poétique de la lecture.

Basé sur une discordance entre unité syntaxique et unité de versification, le vers en escalier, comme le vers libre ou le verset, est fondé sur le geste poétique de l'enjambement, dont il accentue les propriétés en matérialisant visuellement par un espace horizontal, et non pas seulement par un retour à la ligne, le rejet d'un vers à l'autre. Le vers en escalier est souvent associé chez V. Maïakovski à la mention des nouvelles danses qu'il transpose rythmiquement.

L'escalier se prête d'ordinaire aux associations symboliques. Le monter ou le descendre est perçu comme une activité humaine impliquant un gain ou une perte au plan moral ou social. Or avec les escal(l)igrammes² étudiés, l'escalier est défait de ses connotations métaphoriques pour devenir un emblème de la modernité du texte, un signifiant visuel qui désigne son propre système de fonctionnement.

La poésie moderne à travers le champ de sa matérialisation (typo)graphique révèle ses ancrages physiques. L'expérience de la lecture, prenant ses racines dans une expérience visuelle et corporelle, en

ne pas représenter le danseur, mais plutôt exprimer le rythme de la danse, ce que les Futuristes italiens appelleraient "la sensation dynamique elle-même" ». Je traduis.

1- *Ibid*, p.648. « en encourageant ainsi le spectateur à bouger en réponse à l'organisation des couleurs disposées autour de lui dans l'environnement construit » Je traduis.

2- Nous remercions Michèle Clavier de nous avoir soufflé l'expression.

révèle le potentiel chorégraphique.

Mettant l'accent sur la matérialité du médium, l'escalier incarnait le principe d'une « machine abstraite »¹, en jouant sur une logique de défiguration, tout en sollicitant l'empathie kinesthésique. Poètes et peintres modernes, de V. Maïakovski aux artistes du mouvement De Stijl, se vouaient à traduire le mouvement dansé par les ressources de leur médium. Objet transmédiat, la danse accomplissait donc une forme de totalisation des autres arts au XX^e siècle.

1- C. Guédon, « A Choreographical Approach to Modernism », *op.cit.*

Chapitre 3 : Les écrivains et la danse, des rapports hétérogènes

Les trois écrivains du corpus entretiennent des rapports diversifiés à la danse, qu'il convient de spécifier, en résistant à la tentation de les uniformiser. Partant du plus évident, on peut observer l'avant-gardiste V. Parnakh est le seul des trois à avoir exercé les activités de poète et de danseur au point de se produire avec succès sur scène en France et en Russie. Chez W. C. Williams, l'intérêt pour la danse n'a rien de flagrant à première vue, si l'on examine uniquement ses déclarations épitextuelles¹ et les événements de sa trajectoire biographique, la collaboration avec Martha Graham² et Barbara Graham en 1942 pour « War Theme » exceptée. Toutefois, dès les écrits de jeunesse, l'art chorégraphique apparaît chez lui comme une puissance dynamisante de l'écriture. À un autre niveau, D. Fourcade est des trois écrivains celui qui s'explique le plus clairement et le plus abondamment dans ses entretiens sur le rôle structurant que revêt la danse à travers ses écrits poétiques.

1- Pulsions et impulsions chorégraphiques : la « danse soudaine » de Valentin Parnakh (1891-1951)³

L'*Histoire de la danse* parue à Paris en 1931 et rédigée en français, forme une collection d'essais de V. Parnakh compilés d'ouvrages existants, au sujet de danses d'époques passées et présentes et de différentes aires géographiques – les Indes et le Cambodge, l'Égypte, la Grèce, l'Europe –, qu'il cherche à vulgariser, accompagnées d'une table finale des illustrations. Plutôt qu'un traité théorique original sur l'art chorégraphique, il présente sous une forme éparpillée des éléments de savoir sur la danse déjà connus. Cependant, l'intérêt du livre transpire avec le credo énoncé dans les premières lignes :

la danse est dans le sang, dans le sexe, dans le cœur de l'être vivant. L'homme l'a dans la peau. Il a besoin de dépenser ses forces, d'adorer, de travailler, de combattre, donc, il a besoin de danser.⁴

La danse apparaît comme un élan vital, analogue au dionysiaque nietzschéen théorisé dans *La Naissance de la tragédie* (1872) de F. Nietzsche, ce besoin incontrôlable de dépense mêlant ivresse et extase, qui fait contrepoids à la clarté et à l'ordre apolliniens, l'union des deux principes étant nécessaire à l'œuvre accomplie. Si plaisir de danser il y a chez V. Parnakh, il engage un sentiment existentiel et implique aussi bien la joie que la souffrance. Les notions de « pulsion » et d'« impulsion » semblent somme toute adaptées à ce créateur. En effet, la danse pour lui est un besoin fondamental, un élan de vie autant qu'un élan de mort, au-delà d'un simple agrément ou d'un divertissement passager.

1- L'*épitexte* (entretiens, interviews, correspondance, journaux intimes...), situé à l'extérieur du livre, forme, en association avec le *péritexte*, situé à l'intérieur du livre, (titre, dédicace, préface), le *paratexte* d'une œuvre littéraire, ce dernier pouvant émaner de l'auteur (*paratexte auctorial*) ou de l'éditeur (*paratexte éditorial*). Voir Gérard Genette, *Seuils*, Paris, 1987.

2- Nous ne jugeons pas utile pour cette section de rappeler les dates des artistes déjà indiquées dans le premier chapitre de cette partie.

3- Le début de cette partie de chapitre constitue une version remaniée de la communication « Pulsions et impulsions chorégraphiques : La "danse soudaine" de V. Parnakh » lors de la journée d'étude « La danse, juste pour le plaisir ? Le plaisir de (voir) danser : discours et figures », en partenariat avec le laboratoire Passages XX-XXI et la 17^e Biennale de la danse de Lyon, le 30 septembre 2016.

4- V. Parnakh, *Histoire de la danse*, Paris, Rieder, 1931, p.5.

1-1 La danse, au-delà du principe de plaisir ?

Le terme « impulsion » désigne la « poussée qu'exerce un corps en mouvement pendant une durée de temps, généralement très brève, sur un corps immobile, et qui (peut) provoque(r) la mise en mouvement de ce dernier ». Par extension, l'impulsion est aussi le « principe déterminant l'action d'une personne ». Le dictionnaire indique aussi que c'est un terme de physique employé dans le domaine mécanique, qui réfère à la propagation du mouvement dans un liquide ou un gaz. Ce dernier sens paraît intéressant à utiliser dans la mesure où V. Parnakh est l'un des premiers chorégraphes russes à incorporer dans ses danses les mouvements des machines, parlant dans ses articles des « brèves poussées des leviers, [d]es tremblotements et [d]es mouvements syncopés des pièces des machines »¹. Enfin, en psychanalytique freudienne, la « pulsion » (« Trieb » en allemand) est la force inconsciente située à l'intersection du corps et de l'esprit, qui pousse à la satisfaction de certains besoins psychiques ou somatiques². La pulsion et l'impulsion sont deux éléments qui mènent à la danse, mais aussi deux composantes des pièces dansées de V. Parnakh, faites de soubresauts et de brusques décharges d'énergie.

La pulsion et l'impulsion peuvent être appréhendées comme le temps de l'avant-danse, de ce qui mène à la danse. V. Parnakh, lorsqu'il monte sur une table de billard d'une pension parisienne devant des spectateurs interloqués, pour se mettre à danser au cours d'une démonstration publique pour la première fois de sa vie, obéit à une (im)pulsion. Il relate dans son récit autobiographique *La Pension Maubert*³ cet épisode qui constitue la matrice de toutes ses danses ultérieures, élan irrépressible s'emparant du corps et de l'esprit.

A- Un apprentissage dansé forcé au contact de ses contemporains de la pension Maubert

Entre 1923 et 1931, V. Parnakh travaille à la rédaction en russe d'un récit autobiographique, intitulé *La Pension Maubert*, qui retrace la première partie de sa vie. Le texte est en grande partie inspiré de sa jeunesse en Russie, puis de l'un de ses séjours en France, de 1916 à 1922. Il y raconte son enfance et son adolescence à Taganrog⁴ puis, entre 1913 et 1916, son départ pour Saint-Petersbourg où il a fait ses premiers pas en tant que poète, enfin son installation à Paris. V. Parnakh raconte, à travers ce trajet de vie, sa quête initiatique, lui qui se sentira toute sa vie clivé entre plusieurs langues, plusieurs identités et plusieurs formes d'expression artistiques. Malheureusement pour nous qui souhaitons recueillir des

1- Валентин Парнах, «Новые танцы» [« Nouvelles danses »], *La Chose. Aperçu international de l'art contemporain*, Berlin, avril 1922, n°1-2. Je traduis. La traduction complète de l'article figure en annexes.

2-Nous actualisons les différents faisceaux de sens tirés des définitions données par le TLFi (<[http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?33;s=2038878000](http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?33;s=2038878000;)> et <<http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=2038878000>>, [en ligne], consulté le 25 septembre 2016.)

3- В. Парнах, *Пансион Мобер*, Воспоминания, Диаспора Новые материалы, Том VII, Санкт Петербург, Феникс-ATHENAEUM, 2005. Publié pour la première fois plus de cinquante ans après la mort de l'auteur, ce volume n'a pas encore été traduit en français. Nous aimerions à l'avenir nous y atteler avec Régis Gayraud.

4- Ville balnéaire du Sud de la Russie, située au bord de la mer d'Azov, au Nord du Caucase, près de Rostov-sur-le-Don.

informations sur ses danses, dans *La Pension Maubert*, V. Parnakh se concentre sur les années qu'il a passées à Paris, de 1916 à 1919, avant de se rapprocher du groupe des dadaïstes. Fait surprenant, il ne mentionne pas les noms de J. Cocteau, P. Picasso, T. Tzara, F. Picabia qu'il a pourtant côtoyés de près, ni leurs activités artistiques auxquelles il a pris part. Bien que décevant à cet égard, outre qu'il nous introduit à son enfance et à son adolescence, ainsi qu'à l'atmosphère de Paris pendant la guerre, le volume permet de comprendre comment V. Parnakh en est venu à choisir la danse comme moyen d'expression privilégié, lui qui jusque-là s'était uniquement réalisé en tant que poète.

L'auteur s'inspire de la description de la pension Vauquer dans *Le Père Goriot* (1835) d'Honoré de Balzac (1799-1850) pour dépeindre de manière ironique le microcosme cosmopolite d'une pension parisienne où il a vécu des années difficiles au plan financier et moral pendant la Première Guerre mondiale. Ainsi décrit-il l'étrange galerie de personnages qui l'entourent, êtres mesquins, médiocres et ordinaires aux motivations mercantiles. Leur mentalité petite-bourgeoise et leurs préjugés de classe représentent ce qu'il abhorre. Qui plus est, certains pensionnaires se démarquent par leur antisémitisme et leur patriotisme revanchard aux accents nationalistes. Vivant parmi eux, l'émigré russe a pu les observer à distance, détailler leurs physionomies et leurs habitudes qui servent de matière première à un récit alimenté, pour une grande part, de commentaires introspectifs.

Comme le note Alain Badiou analysant la pensée de F. Nietzsche¹, la danse, cardinale pour le philosophe allemand, représente un moyen efficace de lutter contre « l'esprit de pesanteur »². Or, dans le récit de V. Parnakh, cette lourdeur morale est incarnée par la physionomie des pensionnaires, présentés soit comme des êtres qui meuvent leurs membres avec difficulté, soit comme des automates³, tout le contraire, à l'évidence, de bons danseurs. C'est que, pour V. Parnakh, les mouvements du corps sont une forme en actes de la vie de l'esprit, ils renseignent sur l'état psychologique, le tempérament et le caractère de celui qui les accomplit. Précisément, ce que les corps des pensionnaires manifestent dans l'ordre du visible, c'est une pensée ankylosée. Pétris de préjugés de classe, inaptes à réfléchir par eux-mêmes, ces personnages sont impropres à se déplacer. Ils sont privés de la « légèreté » chère à F. Nietzsche⁴, cet esprit d'enfance nécessaire à l'envol. Sur ce point, ils sont le produit d'une époque de

1- Alain Badiou, *Petit manuel d'investhétique*, Paris, Seuil, 1998.

2- Voir « De l'esprit de pesanteur » dans la troisième partie de *Ainsi parlait Zarathoustra* [1883-1885] de Friedrich Nietzsche (traduction de Maurice de Gandillac [1971], Paris, Gallimard, 2008, p.254.

3- Ainsi, visiblement inspiré du C. Baudelaire des *Petits Poèmes en prose* [1869] ou du poème une « À une passante » [1855], décrit-il la démarche, sur le boulevard Saint-Germain, d'une prostituée vieillie, excessivement fardée, telle une silhouette d'outre-tombe, « э[а] кука[а], ни жив[ая], ни мертв[ая] » (« cette roupée ni vivante ni morte ») dans un Paris où tout semble gelé, pétrifié par la guerre : « Этот бродячий автомат появлялся на парижских улицах в годах Может быть таких автоматов было несколько. Они появляются еще и теперь. » « Cet automate errant apparaissait dans les rues parisiennes dans les années 1915-1918. Peut-être que de tels automates, il y en avait plusieurs. Ils apparaissent encore aujourd'hui. » В. Парнах, *Пансион Мобер*, *op.cit.*, p.44. Je traduis.

4- « Si ma vertu est une vertu de danseur, si souvent des deux pieds j'ai sauté dans des ravissements d'or et d'émeraude : Si ma méchanceté est une méchanceté riante qui se sent chez elle sous des branches de roses et des haies de lys :

— car dans le rire tout ce qui est méchant se trouve ensemble, mais sanctifié et affranchi par sa propre béatitude :

Et ceci est mon alpha et mon oméga, que tout ce qui est lourd devienne léger, que tout corps devienne danseur, tout esprit oiseau : et, en vérité, ceci est mon alpha et mon oméga ! — » F. Nietzsche, « Les sept sceaux (ou : Le chant de l'Alpha et de l'Oméga) », §6, *Ainsi parlait Zarathoustra*, traduction par Henri Albert, Paris, Mercure de France, 1903.

complet égarement. En effet, l'atmosphère oppressante qui enveloppe Paris pendant la guerre¹ sert de toile de fond au récit.

C'est dans les corps que s'inscrivent la crise de la civilisation contemporaine et les stigmates de la guerre. Ainsi la façon qu'ont les pensionnaires de se mouvoir ressemble-t-elle à une danse empêchée, empêtrée, en témoigne la description de Savigni, un Italien qui travaille pour une banque latino-américaine :

Худой. С римским профилем. В очках. Дальнозоркий, он двигался, как слепой. Ему мешали непомерно длинные ноги. Казалось, он не может их согнуть. Он шел словно на ходулях. Заведенный автомат, движущаяся башня! Высокий крахмальный воротник душил его.²

L'écrivain étudie ces physionomies non pas tant en moraliste qu'en danseur. Plutôt que l'aspect de l'âme, c'est l'allure des mouvements qu'il scrute, cherchant dans la dimension motile des corps une vérité sur des êtres déshumanisés et le climat mortifère de l'époque. Ces derniers, uniformisés, sont dépossédés de leurs mouvements, ce qu'exprime la figure de l'automate. Chacun des portraits traduit donc le malaise d'une société à l'agonie, qui se répercute sur la vie des individus. Au sujet d'un autre pensionnaire, la précision suivante est renseignée : « Он мог показаться даже сильным, если бы не его походка: он передвигал ноги осторожно, неуверенно, словно в животе у него была дыра. »³. L'image est frappante : l'homme possède l'apparence de la normalité à un détail, essentiel, près. Le civil ressemble à un soldat criblé de balles, comme si la guerre devenait un horizon atteignant toutes les couches de l'existence. Avec la même lucidité désabusée, V. Parnakh observe la reconversion professionnelle fructueuse des mutilés de guerre en acrobates du cirque. L'absurde est devenu réalité :

В нескольких часах от Парижа, обезглавленные бомбами, солдаты автоматически продолжали бежать в атаку. Искалеченный на войне, одноногий акробат проделывал первоклассные трюки в цирке Медрано...⁴

Le corps défait, blessé, disloqué, réverbérant une époque en crise, marque fortement V. Parnakh, qui retranscrit le chaos de la société parisienne pendant la Première Guerre mondiale. Une telle collection de physionomies gestuelles nous révèle comment le poète réalise indirectement son apprentissage de danseur en observant l'allure et la démarche de son entourage, qu'il réinvestira dans ses soli⁵. Les mouvements brusques et saccadés de ses pièces chorégraphiques, à l'image des sursauts d'agonie des poilus sur le champ de bataille, traduiront la pulsion de mort caractéristique des temps modernes.

1- « Париж был погружен в мрак. » « Paris était plongé dans les ténèbres. » V. Parnakh, *Пансион Мобер, op.cit.*, p.43. Je traduis.

2- « Maigre. Un profil romain. Des lunettes. Hypermétrope, il bougeait comme un aveugle. Ses jambes excessivement longues le gênaient. On aurait dit qu'il ne pouvait pas les plier. Il marchait comme sur des échasses. Un automate remonté, une tour qui oscille ! Son haut col empesé l'étouffait. » *Ibid*, p.17. Je traduis.

3- « Il aurait même pu paraître fort si ce n'avait été sa démarche : il mouvait ses jambes précautionneusement avec hésitation comme s'il avait un trou dans le ventre » *Ibid*, p.20. Je traduis.

4- « À quelques heures de Paris, décapités par des bombes, les soldats continuaient automatiquement à courir pour l'attaque. Estropié à la guerre, un acrobate unijambiste pratiquait des numéros de première classe au cirque Médрано... » *Ibid*, p.42. Je traduis.

5- Par exemple, dans son numéro « la statue en forme de girafe », V. Parnakh mimera la chute de la tour Eiffel, le comportement de Savigni l'a donc inspiré.

B- Un homme clivé

Dans *La Pension Maubert*, V. Parnakh évoque son identité multiple, tissée d'un mélange des cultures russe, juive, espagnole, portugaise, française, ainsi que d'une fascination pour l'Orient. Toute sa vie, il restera un homme divers, pluriel, façonné par les contradictions.

Qu'il nous soit permis de rappeler en préambule quelques éléments biographiques. V. Parnakh naît en 1891 à Taganrog dans une famille bourgeoise juive assimilée de l'Empire russe. Bien que celle-ci soit peu pratiquante, très jeune, il prend conscience de son identité juive. Tandis que sa sœur aînée, Sofia¹ (1885-1933) occidentalise son nom de famille « Parnokh » en « Parnok », il transforme le sien en « Parnakh »² afin, clame-t-il, d'accentuer sa judéité. Durant son enfance et son adolescence, les Juifs sont persécutés en Russie avec la complicité du régime tsariste. Depuis 1791 et jusqu'en 1917, ils sont parqués dans « la zone de résidence » (« черта оседлости »³) qui s'étale sur la partie Ouest de l'Empire russe⁴. Le port de Taganrog se situe au Sud de la zone de résidence ; ville multi-ethnique de confession majoritairement orthodoxe, les membres des différentes religions y vivent en paix. Même si la famille de V. Parnakh n'est pas directement touchée par ces manifestations de haine, ce dernier raconte dans *La Pension Maubert* qu'il s'identifie très tôt au sort des victimes. Il relate des atrocités antisémites commises dans sa région, quand en octobre 1905 eut lieu au Sud de la « Zone de résidence » l'un des pogroms les plus meurtriers du début du XX^e siècle à Rostov-sur-le-Don. Il exprime à ce propos sa haine envers la Russie impériale qui, à la veille de la Révolution, est complice des pogroms⁵. À l'heure de la modernité, son pays connaît un temps d'obscurantisme féodal, paradoxe qu'il dévoile en ces termes :

Время, казалось, вернулось вспять : больше, чем когда-либо, русский XX век показал свой настоящий облик: харю средневековья. Зловоние этого запоздалого христианства стало невыносимым... Огромная зевота омерзения. О, изблевать эту муку!..⁶

L'Affaire Beilis (1911-1913), sorte d'équivalent russe de l'Affaire Dreyfus, soulève chez lui révolte et indignation. Elle est pour lui un élément déclencheur, par lequel il prend conscience de façon extrêmement violente de son identité plurielle, à la fois juive et russe, qu'il présente sous les termes de « раздвоение » (« dédoublement, scission ») et de расстроение » (« clivage »)⁷. Dès lors il découvre qu'il est profondément tiraillé, divisé, déchiré même, et que ces deux parties de son être sont irréconciliables.

1- Poétesse, traductrice et journaliste, Sofia Parnok, surnommée la « Sapphô russe » publia son premier recueil poétique en 1906. Elle eut entre 1914 et 1916 une liaison avec Marina Tsvétaïéva, rencontrée en 1914, qui lui consacra le recueil *Подъюза (L'Amie)* composé en 1914-1915. De son côté S. Parnok s'inspira de leur relation pour composer le recueil *Розы Пьерии (Roses de Pieria)* (1922).

2- Parnac est un nom biblique cité dans le livre des Nombres, 34, 25 : « pour la tribu des fils de Zabulon : le prince Élitaphan, fils de Parnac » (traduction de Louis Segond, 1910).

3- L'abolition de la « Zone de résidence » ne met pas pour autant fin aux pogroms. Ainsi la révolution bolchévique et la guerre civile de 1918-1921 déclenchent une importante vague d'exactions, notamment dans l'actuelle Ukraine.

4- Elle comprend l'Ukraine, la Biélorussie, la Lituanie, une partie de la Pologne, la Moldavie, les régions Ouest de l'actuelle Russie. À l'intérieur de la zone de résidence, les Juifs n'ont pas le droit de demeurer dans les grandes villes.

5- Une vague de pogroms particulièrement meurtrière s'était déroulée à l'intérieur de la zone de résidence entre 1903 et 1906.

6- Валентин Парнах, *Пансион Мобер, оп.цит.*, p.27. « Le temps semblait s'être inversé : plus que jamais, la Russie du XX^e siècle avait montré ses traits véritables : une gueule médiévale. La puanteur de ce christianisme attardé était devenu insupportable... Un immense bâillement de dégoût. Oh, vomir cette farine ! » Je traduis.

7- *Ibid*, p.82.

C'est que, jeune homme, V. Parnakh rêvait de devenir poète et écrivait en russe. Après l'affaire Beïlis, il découvre que son amour de la langue russe fait de lui un complice du pouvoir impérial antisémite. C'est pour lui la source d'une culpabilité irréfutable. V. Parnakh, à l'instar de C. Baudelaire dans le poème « L'héautontimorouménos »¹, pourrait dire :

Je suis la plaie et le couteau !
Je suis le soufflet et la joue !
Je suis les membres et la roue,
Et la victime et le bourreau !

Juif et russe, il est à la fois « victime » et « bourreau ». C'est de l'antagonisme de ces deux éléments que naît sa souffrance mais aussi, que s'élabore le noyau de sa créativité. Par la suite, ce déchirement demeurera intact : loin de l'Europe, il se sentira Européen, et Russe en-dehors de Russie². Il ne connaîtra donc jamais un sentiment apaisé d'appartenance à un seul pays et à une seule culture. V. Parnakh découvre sa haine pour son pays et, corollairement, s'aperçoit que l'élément russe est constitutif de sa personnalité. Il présente dans son autobiographie cette souffrance comme une plaie qui n'a de cesse de le tourmenter. Il dit aussi de la langue russe, tunique « qui prévient le poète des assauts du monde extérieur », qu'elle se retourne contre lui, un peu comme la tunique empoisonnée d'Hercule, dont le héros ne peut se défaire sans que sa propre peau tombe en lambeaux.

Ведь язык - некая броня, которая предохраняет поэта от натиска внешнего мира. И вот эта броня оказалась неверной защитой.
Ведь язык - оружие, мое единственное оружие. И вот я обезоружен. И это оружие обращается против меня самого.³

Le fait est qu'après l'affaire Beïlis⁴, il lui faut chercher une issue à son conflit intérieur dans une autre langue. S'il souhaite apprendre l'hébreu, il ne le maîtrise pas, ce n'est donc pas cette voie qu'il choisit.

Я мечтал не о Европе, а о Востоке. В воображении я представлял себе евреев неискаженным восточным племенем, а Палестину - сияющей страной.
О, если б я мог писать по древнееврейски! Ведь на этом языке звучит целая поэзия и в наше время, поэзия великого Бялика. Но я не имел тогда ни малейшего понятия о языке моих предков.
И вот впервые в жизни я принялся его изучать.⁵

1- Le poème est tiré de la section « Spleen et idéal » des *Fleurs du mal* (le poème 83 dans l'édition de 1861 et 105 dans l'édition de 1868). Ce mot signifie « bourreau de soi-même » en grec. Il est le titre d'une pièce latine de Térence (*Heauton Timoroumenos*) qui l'avait emprunté à celui de la comédie grecque, *Εαυτ ὁ Τιμωρομενος*, de Ménandre.

2- « достигнув, до некоторой степени, желанной цели, я все больше чувствовал, что и это меня не удовлетворяет. Чего-то мне не хватало. В глубине души я не хотел окончательно, оторваться от родины от Революции. » « ayant atteint, jusqu'à un certain niveau, le but souhaité, je sentais de plus en plus que cela ne me satisfaisait pas non plus. Quelque chose me manquait. Au fond de mon âme, je ne voulais pas, finalement, rompre avec la patrie de la Révolution. » Валентин Парнах, *Пансион Мобер*, *op.cit.*, p.84. Je traduis.

3- *Ibid*, p.28. « Après tout, la langue est une sorte d'armure qui prévient le poète des assauts du monde extérieur. Et voilà que cette armure n'était pas la bonne défense. Après tout, la langue est une arme, ma seule arme. Et me voilà désarmé. Et cette arme se retourne contre moi-même. » Je traduis.

4- Voir introduction.

5- « Je ne rêvais pas d'Europe, mais d'Orient. Dans mon imagination, j'imaginai les Juifs comme une tribu orientale inaltérée et la Palestine comme un pays brillant.

Oh, si je pouvais écrire en hébreu ! En effet, dans cette langue, il existe à notre époque une poésie complète, la poésie du grand Byalik. Mais je n'avais alors pas la moindre idée de la langue de mes ancêtres.

Et pour la première fois de ma vie, je me suis mis à l'étudier. » *Ibid*, p.30. Je traduis.

Durant un voyage en Orient en 1915, des juifs séfarades lui font la remarque qu'il est indécent pour un juif de parler le russe, la langue des persécuteurs. V. Parnakh s'aperçoit alors que la langue française qu'il maîtrise couramment depuis l'enfance peut être une solution au moins partielle à son dilemme linguistique et culturel¹. Jusqu'alors fasciné principalement par l'Orient, il se tourne désormais vers l'Occident et en 1916, s'installe à Paris où il étudiera à la Sorbonne l'espagnol, le portugais, l'italien. Le tiraillement identitaire n'est qu'en partie résolu puisqu'il ne cessera de faire des allers-retours entre la Russie et la France jusqu'en 1928, moment où la fermeture des frontières soviétiques sera devenue définitive.

Si nous avons autant insisté sur le clivage de V. Parnakh, c'est que sa vocation chorégraphique s'y enracine. Voici par exemple comment il dépeint sa répulsion à l'égard de la Russie tsariste :

Дело Бейлиса стало для меня тем же, чем для некоторых французских евреев было в свое время дело Дрейфуса : своего рода откровением.

Столько лет я обманывал самого себя! Столько лет я предавал помыслы моего детства! Столько лет я словно спал, и вот, наконец, проснулся!

И мало-помалу я с ужасом почувствовал, что ненавижу такую Россию, что, может быть, тайно, не признаваясь самому себе, я уже давно, всегда ее ненавидел и что надо ее ненавидеть.

Казалось, впервые я распознал то, что поразило меня в самое сердце, что перерастало и мою личную боль, и трагедию целого племени.

Эта ненависть меня как бы очистила : ведь впервые я испытал мое многолетнее равнодушие, мое себялюбие, мой обман, мой самообман.

Но эта же ненависть меня сжигала, леденила, превращала в истукана. Она стала для меня трагической необходимостью, вызывала во мне чувство небытия.

Это трудно объяснить словами... Только обрывками мыслей, разрозненными заметками я, может быть, смогу передать эту боль.²

Précisément, c'est l'un de ses numéros les plus fameux, « жирафовидный истукан », « la statue en

1- Il publie dans les années 1916 à 1931 des articles écrits en français, ainsi que l'*Histoire de la danse*. Il traduit à la même époque en français quelques-uns de ses poèmes, à l'origine composés en russe, les deux versions figurant dans son recueil *Mot Дулато Словодвиг*, Paris, La Cible, 1920. Il s'intéressera aussi aux langues espagnole et portugaise, au point de traduire en russe des poèmes composés dans ces deux langues pour : *Испанские и португальские поэты, жертвы инквизиции. Стихотворения, сцены из комедий, хроники, описания аутодафэ, протоколы, обвинительные акты, приговоры* / Собрал, перевел, снабдил статьями, биографиями и примечаниями В. Парнах. [1934], Санкт-Петербург, Нуріон, 2012. Cependant, le russe restera toujours sa langue d'expression privilégiée. Il écrit dans *La Pension Maubert* : « Ценой многих усилий я овладел им настолько, что уже писал по-французски лирическую прозу и перевел в стихах на французский найденных мною испанских и португальских поэтов, преследуемых инквизицией. Мои работы появились в одиннадцати французских журналах, которые читаются во всех странах.

Я гордился своим участием во французский и общелатинской культуре. Значит, я не погиб. » Валентин Парнах, *Пансион Мобер, op.cit.*, p.83-84. « Au prix de nombreux efforts, je la [la langue française] maîtrisais si bien que j'avais déjà écrit en français une prose lyrique et traduit en vers en français des poètes espagnols et portugais, poursuivis par l'Inquisition, que j'avais découverts.

Mes travaux ont paru dans onze magazines français qui sont lus dans tous les pays.

Je me rengorgeais de ma participation à la culture française et pan-latine. Donc je n'étais pas mort. » Je traduis.

2- « L'affaire Beilis devint pour moi la même chose que ce qu'avait été pour certains Juifs français, à leur époque, l'affaire Dreyfus : une sorte de révélation.

Pendant tant d'années, je m'étais abusé moi-même ! Pendant tant d'années, j'avais trahi les pensées de mon enfance ! J'avais dormi tant d'années et voilà qu'enfin je me réveillai !

Et peu à peu, j'ai senti avec horreur que je détestais une telle Russie, que, peut-être secrètement, sans me l'avouer, je la détestais depuis longtemps et qu'il fallait la détester.

Pour la première fois, il me sembla reconnaître ce qui m'avait frappé au cœur, ce qui avait outrepassé et mes douleurs personnelles et la tragédie de tout un clan.

Cette haine m'avait pour ainsi dire purifié : d'abord, je rachetai mon indifférence, mon amour-propre, ma tromperie, mon auto-illusion éternels.

Mais cette même haine me consumait, me glaçait, me transformait en statue. Elle devenait une nécessité tragique pour moi, elle éveillait en moi le sentiment du néant.

C'est difficile à expliquer par des mots... C'est seulement par des bribes de pensées, des remarques décousues que, peut-être, je pourrai traduire cette douleur. » Валентин Парнах, *Пансион Мобер, op.cit.*, p.28. Je traduis.

forme de girafe », qui fait alterner séquences immobiles et mouvements brusques, dont nous pouvons ici déceler la genèse avec la description de la statufication du corps (« эта же ненависть меня сжигала, леденила, превращала в истукана. », « cette même haine me consumait, me glaçait, me transformait en statue. ». V. Parnakh décrit avec ce passage un sentiment contradictoire que le langage verbal, à teneur essentiellement analytique, est impropre à exprimer. Il éprouve les failles du verbe – non pas seulement de la langue russe mais du langage verbal en général – qui constituait pour lui, en tant que poète, sa principale ressource d'expression. Dès lors, s'amorce dans son destin une bifurcation. Méfiant envers le langage, il s'oriente d'abord vers la musique¹. Cependant celle-ci exige un apprentissage du solfège et de l'art de la composition or V. Parnakh manque de patience. Par ailleurs, il n'a pas la volonté de se spécialiser dans un domaine donné ; il demeure foncièrement un autodidacte, un dilettante et un éclectique dans ce qu'il entreprend artistiquement².

À partir de la crise identitaire qui se fait jour dans *La Pension Maubert*, V. Parnakh se cherche une issue hors des mots, hors du logos. La musique, la danse sont pour lui des formes artistiques universelles permettant de s'exprimer en-dehors de la clôture du langage verbal. Le conflit entre les identités russe et juive qui ressurgit à chaque instant oblige V. Parnakh à pratiquer des formes artistiques mixtes, sans jamais se limiter à une seule langue ou un seul médium. L'intermédialité, qu'il pratique avec ferveur, constitue pour lui un moyen de se soustraire provisoirement à l'aporie du clivage des langues et des cultures.

C- Un épisode fondateur de l'histoire personnelle de V. Parnakh : une « danse soudaine », entre plaisir et souffrance

Après avoir montré quelques-uns des principaux aspects du clivage intérieur propre à V. Parnakh, il nous faut revenir sur les circonstances qui l'ont conduit à se tourner vers l'art chorégraphique. Tout commence dans *La Pension Maubert* par un baptême dansé qu'il appelle sa « danse soudaine » : au cours de cet épisode, il monte sur une table de billard et se met subitement à danser devant le regard effaré des pensionnaires. La signification de la danse excède celle d'un simple plaisir pour atteindre à une dimension existentielle. Le danseur, certes, éprouve dans l'instant une liesse, mais sa danse est bien plus complexe que cela : elle répercute le déchirement identitaire qui est le sien, ainsi que le désarroi de son époque. Voici, en langue originale puis en traduction, l'épisode tel qu'il est relaté par le narrateur :

В этот мрачный вечер вдруг грянула музыка. «Smiles» - Улыбки!.. Mary smiling! Этот радостный напев прозвучал для меня похоронным маршем. Я бросился в подвальную комнату, в бильярдный зал, откуда доносилась музыка. Там на фортепиано уже играла мадам Дени, там уже тайно «веселились», хотя музыка и свет в этот поздний час были запрещены полицией. Я схватил бильярдный кий, как факир - змею. Вскочил на бильярдный стол и под низким потолком, под самой лампой, пустился в пляс. Я вертел эту деревянную змею между пальцев, проводил ее под ногой, в лад музыке. Змея не

1- Il est l'ami du compositeur Mikhaïl Gnessine (1883-1957) qui lui enseigne des bases en matière de formation musicale.

2- Ainsi, quand il s'exprimera par le jazz qu'il découvrira à Paris et introduira en Russie en 1922 en créant le premier jazz-band d'U.R.S.S., il le fera en recourant à l'improvisation.

сгибалась, зато извивался факир. Внезапный танец! Манекен, автомат, истукан, при первом залпе «Улыбок» я возродился к жизни. [...] Ратуйте, православные! Вот она, ненавистная вам заморская обезьяна! Вот он, окаянный басурман! Десятки жильцов, остолбенев, испуганно следили за моими движениями. -Осторожней! Лампа! Лампа!

Но с точностью автомата я чертил в воздухе углы и дуги моего танца. («Чего там! Ведь плясать с кием на бильярдном столе, в сантиметре от лампы, все-таки легче, чем сражаться на войне и делать Революцию!») Беспечный, невесомый, в радостной агонии, я все плясал. Казалось, я нашел некое счастье в последнюю минуту моей жизни... И вдруг... И вдруг музыку заглушил протяжный омерзительный вой. Сирена! Тревога! Боши! Боши! Тушите! Тушите свет!..

Au cours de cette soirée lugubre, éclata soudain la musique. « Smiles » : Sourires !. Mary smiling ! Cette joyeuse mélodie résonna à mes oreilles comme une marche funèbre. Je me précipitai dans la pièce au sous-sol, la salle de billard d'où provenait la musique. Là, installée au piano jouait Madame Denis, là on « s'amusait » en secret, bien que la musique et la lumière en cette heure tardive fussent interdites par la police. Je saisis une queue de billard comme le fakir un serpent. Je grimpai d'un bond sur la table de billard et sous le plafond bas, juste sous la lampe, m'élançai dans la danse. Je tournais ce serpent de bois entre les doigts, le fit passer sous la jambe, sur la musique. Comme le serpent ne se courbait pas, c'était le fakir qui serpentait. La danse soudaine ! Mannequin, automate, statue, à la première salve des « Sourires », je revins à la vie. [...] Militez, orthodoxes ! Le voilà le singe d'outre-mer que vous détestez ! Le voilà, l'hérétique maudit ! La dizaine d'habitants, bouche bée, suivaient avec effarement mes mouvements. – Attention ! La lampe ! La lampe !

Mais avec l'exactitude d'un automate je traçais en l'air les angles et les arcs de ma danse. (« Qu'est-ce qui se passe ici ! Danser une queue à la main sur la table de billard, à un centimètre de la lampe, c'est tout de même plus facile que de se battre au front ou de faire la Révolution ! ») Nonchalant, fluide, dans un état de joyeuse agonie, je dansais tout. Apparemment, je connus un certain bonheur à la dernière minute de ma vie... Et soudain... Et soudain la musique fut étouffée par un abominable cri retentissant. La sirène ! L'alerte ! Les boches ! Les boches ! Éteignez ! Éteignez la lumière !..¹

Se produit ici une véritable libération grâce à un brusque accès de danse. L'artiste est placé face à un défi qu'il relève avec brio, or pour H. Holm, les « défis sont aussi nécessaires à la vie que la nourriture, et le sont peut-être même plus »². Le baptême dansé prend sa source dans la frustration et le dégoût que V. Parnakh éprouve à vivre dans la pension Maubert, à cause de la mentalité xénophobe, antisémite et anti-allemande de ses pensionnaires. Placé dans une situation d'incommunicabilité non du fait de la langue (il parle le français), mais de valeurs opposées, V. Parnakh se met à danser sous le coup d'une impulsion non préméditée. Dans la vision littéraire qu'il façonne, la scène traduit sa répulsion vis-à-vis d'un milieu où il se sent étranger, exprimant par des gestes ce qu'il ne peut dire par des mots. Il manifeste sa rage par la danse, et donc, d'une certaine manière, l'exorcise en lui donnant une forme artistique. V. Parnakh montre ici en actes que la danse est une façon pour l'individu de s'affranchir des normes sociales et d'articuler une rébellion individuelle autrement que par le verbe, sous la forme d'une violence canalisée en énergie créatrice. Certes, à la fin de l'épisode, le retour à l'ordre triomphe puisque l'alerte nocturne met fin à la danse. La libération aura été somme toute éphémère. Néanmoins, à travers cette « danse soudaine », le poète reçoit la révélation de son destin de danseur.

Ce qui est frappant dans la scène est l'alliance d'éléments contradictoires que met en jeu la danse, révélant sa dimension existentielle : l'ivresse et l'angoisse, le plaisir et la douleur. Le plaisir n'est pour le danseur qu'une composante parmi d'autres de cette « danse soudaine ». Ainsi la scène est-elle vécue comme une mort oxymorique (« в радостной агонии », une « joyeuse agonie », selon ses mots) qui a

1- *Ibid*, p.67-68. Je traduis.

2- Sorell Walter, *Hanya Holm : the Biography of an Artist*, Middletown, Connecticut, Wesleyan University Press, 1969, cité in I. Ginot et M. Michel, *La Danse au XX^e siècle*, Paris, Larousse, 2002, p.107.

pour effet de le régénérer, le narrateur affirmant qu'il renaît en entendant la musique. Le conflit intérieur qui déchire V. Parnakh est ravivé, rejoué au cours de l'instant dansé, sans que ses contradictions soient affaiblies. La danse est cette forme d'expression qui permet pour la première fois à l'artiste russe d'embrasser les mille inflexions intérieures dont il est pétri. Le passage fait voir que la danse est un art complexe à l'image de la vie humaine, parce qu'elle ne dénoue pas les oppositions mais les met en tension de façon dynamique. Dans un article publié en Russie en 1922, V. Parnakh relèvera d'ailleurs que le propre de la danse, en tant qu'art du contraste, est de mettre en jeu des antithèses :

Comme dans la tragédie grecque, le contraste, l'antithèse du funèbre, du terrifiant par rapport au joyeux jouait un rôle immense, et que le point d'orgue de cette tension et de cet affrontement était ce que l'on appelle la catharsis, doivent jouer le même rôle dans la nouvelle danse non seulement l'alternance de mouvements opposés, de parties dynamiques et statiques, mais aussi le déroulement émotionnel et le conflit d'éléments dont l'expressivité diverge¹.

C'est aussi là, semble-t-il, que l'intelligence que V. Parnakh a de l'art chorégraphique se fait sentir. Contre l'opinion commune, représentée par les pensionnaires, selon laquelle la danse serait une occupation frivole, un divertissement plaisant, sans rien de commun avec des sujets sérieux, le poète-danseur affirme la teneur existentielle de ce mode d'expression, en prise directe avec une époque bouleversée. C'est ainsi qu'il incorpore dans son solo improvisé les mouvements d'automates des pensionnaires décrits au début de *La Pension Maubert* (« Манекен, автомат, истукан », « Mannequin, automate, statue »), pour exorciser la déshumanisation de l'univers dans lequel il vit. C'est pourquoi deux formes de plaisir interviennent successivement dans l'extrait, renvoyées dos à dos : celle des pensionnaires (« Там на фортепиано уже играла мадам Дени, там уже тайно "веселились", хотя музыка и свет в этот поздний час были запрещены полицией. », « Là, installée au piano jouait Madame Denis, là on "s'amusait" en secret, bien que la musique et la lumière en cette heure tardive fussent interdites par la police. ») et celle du personnage (« Беспечный, невесомый, в радостной агонии, я все плясал. Казалось, я нашел некое счастье в последнюю минуту моей жизни.... », « Nonchalant, fluide, dans un état de joyeuse agonie, je dansais tout. Apparemment, je connus un certain bonheur à la dernière minute de ma vie... ») Les premiers cherchent un dérivatif à la guerre, aussi écoutent-ils de la musique. C'est une manière pour eux de s'oublier. Ils fuient une réalité accablante par le divertissement, dont l'auteur souligne le caractère factice. La seconde liesse, où se fait sentir une certaine angoisse avec l'évocation du plafond bas, est au contraire une manière de se confronter directement à son sort, le sien propre et celui de ses contemporains². Il s'agit d'extérioriser par la danse le climat de souffrance et d'indignation caractéristique du paradigme historique de la fin des

1- « Как в греческой трагедии огромную роль играл контраст, противопоставление мрачного, ужасного -- радостному, и кульминационной точкой этого напряжения и столкновения являлся так называемый катарсис, так и в новом танце ту же роль должна играть не только смена противоположных движений, динамических и статических частей, но и эмоциональный ход и борьба элементов различной выразительности. » Валентин Парнах, «Опыты нового танца» [« Les essais d'une danse nouvelle »], *Жизнь Искусства*, Ленинград, 1925, январь. Je traduis. L'article entier figure en traduction en annexes.

2- « Его танец был не развлечением – криком души. » « Sa danse n'était pas un divertissement : c'était un cri de l'âme. » Елена Галцова, « Человек-оркестр », communication fournie par l'auteur. Je traduis.

années 1910, et de l'exhiber sous les regards des pensionnaires qui représentent un ordre social écrasant.

La danse révèle enfin les affres de la judéité et de la situation d'émigré de V. Parnakh. Par cette scène, V. Parnakh se rebelle contre les tortionnaires du peuple juif et contre toute entrave à sa liberté. Même s'il s'agit d'un solo, il n'est pas seul¹, son corps faisant indirectement comparaître les victimes juives de la barbarie humaine. Sa danse est une manière de faire entendre gestuellement les voix muettes de ceux qui n'ont pu dénoncer les injustices dont ils ont été victimes. Elle cherche à exorciser les éléments d'une mémoire collective, au-delà du simple agrément, tout en n'étant qu'un « instant fugace, unique où vous vous sentez vivre »². V. Parnakh danse en réaction à la guerre, comme les membres du groupe Dada :

Tandis que grondait dans le lointain le tonnerre des batteries, nous collions, nous récitions, nous versifions, nous chantions de toute notre âme. Nous cherchions un art élémentaire qui devait, pensions-nous, sauver les hommes de la folie furieuse de ces temps. [...] Cet art devint rapidement un sujet de réprobation générale. Rien d'étonnant à ce que les "bandits" n'aient pu nous comprendre. Leur puérole manie d'autoritarisme veut que l'art lui-même serve à l'abrutissement des hommes.³

Qu'en est-il alors du plaisir du spectateur ? En fait, il n'en est pas question : c'est bien plutôt de déplaisir, de perplexité, de choc et d'incompréhension dont il s'agit. En effet, le personnage institue de force les pensionnaires présents dans le sous-sol comme les spectateurs de sa danse. Il crée le spectacle en dérobant leur attention, en capturant leur regard, après avoir fait irruption dans la pièce. À ce moment-là, le danseur détourne de leur fonction ordinaire les objets de la pension pour les transformer en éléments scénographiques. La danse a un caractère transgressif notamment parce qu'elle occupe un espace qui n'est pas prévu à cet effet. Elle a aussi le don d'inverser la situation : le héros, d'habitude observateur passif des agissements des pensionnaires, devient pour la première fois sujet agissant. L'inconfort des spectateurs est consciemment provoqué, il est donc logique que ces derniers réagissent par de l'incompréhension et de l'hostilité. Loin de se dérouler en silence, la danse suscite les commentaires de désapprobation des spectateurs. V. Parnakh déclenche la peur – peur que la cave prenne feu, peur que les lumières attirent l'attention des soldats allemands survolant Paris – ainsi qu'une profonde indignation. Surtout, la dimension transgressive de cette danse scandaleuse⁴ est décelée par les pensionnaires puisqu'ils l'incitent à s'arrêter en agissant sur les conditions scénographiques du spectacle – ils demandent à éteindre la lumière sous le prétexte du couvre-feu –. V. Parnakh a néanmoins réussi à faire en sorte qu'on le regarde danser, fût-ce pendant un laps de temps limité.

1- C'est pourquoi la première partie de l'affirmation d'Elena Galtsova ne nous paraît pas tout à fait exacte : « Танец Парнаха был ярко индивидуальным и остро телесным. » « La danse de Parnakh était brillamment individuelle et profondément corporelle. » *Ibid.* Je traduis.

2- Merce Cunningham cité par Marc Dachy, « Dada danse : à l'origine de la performance », Emma Lavigne, Christine Macel, *Danser sa vie*, Paris, éditions du Centre Pompidou, 2011, p.197-204, p.197.

3- Hans Arp, « Dadaland », in *Unsern täglichen Traum*, p.51, cité en français in *Ibid.*, p.197.

4- Sans nous attarder sur la signification psychanalytique de l'épisode, on précisera que la queue de billard est un symbole érotique évident. Derrière la « danse soudaine », il y aurait une « danse du phallus », que l'on pourrait relier à la censure du poème de V. Parnakh, « Кишелеи фаллусами города » [« Infestés des phallus de la ville »] 1921) aux pages 25 et 26 du recueil *Карабкается акробат* (1922). (Voir Валентин Парнах, *Три книги*, составление, вступительный очерк, постраничные примечания Вадима Перельмутера, Москва, Сам&Сам, 2012, p.189.) Il y a un possible sous-texte homosexuel dans le passage de la « danse soudaine ».

La scène est également provocatrice par le dispositif érotique de dédoublement sacrilège qu'elle met en jeu entre le féminin et le masculin. Comparée au serpent, elle forme une image de la tentation et du péché. V. Parnakh danse avec la queue, féminisée en tant que sa partenaire. Mais celle-ci représente aussi un attribut viril et phallique évident, souligné par l'antinomie entre la forme droite de l'objet et les courbes serpentine et féminines, du danseur (« Змея не сгибалась », « le serpent ne se courbait pas »). Cette inversion des genres est soulignée par le fait qu'en russe le mot « кий » (« queue ») est masculin et le mot « Змея » (« serpent ») est féminin¹. Ajoutons que cet épisode dissociatif, par lequel l'agressé devient l'agresseur et l'agresseur devient l'agressé, ressemble à une scène de démence, de possession, ou plus exactement d'hystérie, pathologie à l'origine féminine, qui vient du terme grec « usterá », désignant la matrice, l'utérus, et qui s'accompagne d'un certain nombre de manifestations somatiques.

On notera enfin que le passage nous fournit assez peu de renseignements sur la danse elle-même : apparaissent des indices sur la scénographie du lieu : le « plafond bas » (« под низким потолком »), la table de billard, l'accessoire qu'est la queue de billard, et seulement quelques précisions relatives au mouvement, à savoir, un mélange de courbes – les arcs, le serpentement – et d'angles ; la souplesse du mouvement d'un côté, « точностью », « l'exactitude » du tracé, de l'autre côté : c'est relativement peu. Ainsi la « danse soudaine » dans le passage fait-elle figure d'absence. Elle est en quelque sorte le point aveugle autour duquel tourne le texte, son enjeu central, et ce qui résiste à la mise en mots. C'est possiblement parce qu'elle a été réalisée sous le coup d'une impulsion qu'elle n'est pas décrite comme telle dans le passage de *La Pension Manbert*. C'est une danse de l'instant, amnésique, sans futur ni mémoire, dans laquelle le danseur est tout entier absorbé par sa réalisation présente. Si la décrire aurait sans doute atténué sa fulgurance, le texte laisse en revanche toute latitude au lecteur pour l'imaginer.

Hanya Holm, l'élève et l'assistante de M. Wigman dans l'Allemagne des années 1920², formule des remarques concernant l'état psychique exigeant du danseur, qui nous semblent, en guise d'élargissement, pouvoir être appliquées à V. Parnakh. Toute danse nécessite selon elle « d'exceptionnelles sources d'inspiration », auxquelles se rapporte au premier chef une remarquable « concentration intérieure »³. Celle-ci ne provient pas des circonstances environnantes⁴, et se manifeste immédiatement dans la danse. Par ailleurs, selon H. Holm le public « reconnaît [t] immédiatement » la valeur de ce qui se matérialise en gestes devant lui.

Les gens n'auront pas besoin de regarder en vous pour y découvrir des résonances émotionnelles. Votre poitrine sera juste, vos hanches seront justes, toute votre attitude sera juste par rapport à votre intention.⁵

Le public sait tout, voit tout, les qualités comme les défaillances et « [l]e mouvement le plus simple sera

1- Nous remercions Éric Lysøe pour la remarque.

2- Voir chapitre 1.

3- Sorell Walter, *Hanya Holm : the Biography of an Artist*, *op.cit.*, cité in I. Ginot et M. Michel, *La Danse au XX^e siècle*, *op.cit.*, p.107.

4- « Une bombe provoque une excitation extérieure qui est à peu près l'opposé de l'excitation qui vous est nécessaire. » *Ibid*, p.107.

5- *Ibid*, p.107.

merveilleux si vous l'emplissez de votre être véritable. Lorsque vous dansez, vous êtes nu. »¹ Cet art est donc d'une intransigeance extrême au niveau de l'énergie intérieure qu'il mobilise². La danseuse ajoute que cette concentration peut être acquise par le biais d'un « petit aimant, au centre de vous-même, qui vous tient. »³ La danse génère un plaisir de la maîtrise de l'énergie intérieure, qu'H. Holm appelle « force », et qui n'entraîne pas de dichotomie entre la forme et l'expression.

Vous ne pouvez pas faire une danse et décider ensuite ce qu'elle est. La forme doit découler de ce à quoi elle se réfère. Ce qui cause le comportement doit aussi déterminer la forme.⁴

V. Parnakh atteint dès son baptême chorégraphique ce seuil où « le mouvement devient en lui-même une expérience », où l'expérience physique se change en « expérience kinésique »⁵. Il l'éprouve dans l'instant dansé, puis le revit dans son témoignage écrit. Dans cette situation d'improvisation, « une relation s'est établie à l'intérieur du corps, qui coordonne le flux du mouvement avec le flux de la vie »⁶. Clairement, « l'émotion est le stimulus qui donne au mouvement sa couleur, sa raison d'être », « à la fois le stimulus et une partie du résultat »⁷. Les pièces du danseur-poète seront toutes par la suite « construites à partir de quelque chose de [son] être intérieur »⁸, relatif à sa situation de déchirement dans une époque historique troublée. La danse, à l'instar de cet épisode fondateur qui vise à exorciser une souffrance originelle, ne constitue pas pour lui un simple abandon à la joie, puisque celle-ci est toujours ombrée de souffrance et d'un sentiment existentiel au goût doux-amer. Elle est habitée par la conscience que V. Parnakh a de son destin, marqué par le déchirement et la contradiction. Il s'agit d'une danse au-delà du principe de plaisir. En outre, la violence de la scène exclut le plaisir de spectateur ; si plaisir il y a, c'est celui du lecteur, qui, dans les interstices de ce qui est dit, peut s'imaginer cette « danse soudaine » non décrite, qui marque le baptême de danseur de V. Parnakh, et amorce le début de sa carrière chorégraphique.

Irina Sirotkina écrit au sujet de la création par improvisation :

Танец рождается из импровизации, в момент исполнения, даже если есть какие-то заданные движения. Очень редко бывает так, что хореограф или балетмейстер ночью сочинил танец в голове.⁹

L'épisode de la « danse soudaine » marque définitivement un tournant chorégraphique pour V. Parnakh. Lui qui était jusqu'alors poète s'exprimera dorénavant autant par la poésie que par la danse, en se

1- *Ibid*, p.107.

2- « Vous n'avez pas d'excuse. Vous devez être capable de répondre à la demande qui vous est faite. » *Ibid*, p.107.

3- *Ibid*, p.107.

4- *Ibid*, p.107.

5- *Ibid*, p.107.

6- *Ibid*, p.107.

7- *Ibid*, p.107.

8- *Ibid*, p.107.

9- « La danse naît de l'improvisation, au moment de l'exécution, même s'il y a des mouvements prédéfinis. Il est très rare qu'un chorégraphe ou qu'un maître de ballet ait composé une danse dans sa tête la nuit. » Ирина Сироткина: « "Наше тело — убежище от пропаганды" : Как научиться понимать современную хореографию », <<https://ad.theoryandpractice.ru/vdnh/dance>>, en ligne, consulté le 13 octobre 2018. Je traduis.

mettant en scène dans des solos chorégraphiés incorporant des éléments de pantomime, qui, contrairement au baptême dansé, rencontreront un grand succès auprès des publics européens et russes. La « danse soudaine » improvisée en forme en quelque sorte la matrice hystérique (ustera).

1-2- Des danses nouvelles : la carrière de chorégraphe et de danseur de V. Parnakh

C'est finalement la danse qui devient, parallèlement à la poésie, le moyen d'expression privilégié de V. Parnakh, elle qui inscrit à même le corps les syncopes et les ruptures du jazz afro-américain, et qui, par excellence, réalise une forme de totalisation des arts et du réel. Il convient donc à présent de se pencher sur la carrière professionnelle de V. Parnakh comme chorégraphe et interprète de ses propres solos. Ses danses ont en effet connu un grand retentissement en France et en Russie jusqu'aux années 1930, période qui marque un durcissement de la politique culturelle soviétique et de la répression de la danse¹.

V. Parnakh devait par son art chorégraphique susciter l'émerveillement. Mais contrairement au scandale du baptême dansé évoqué dans *La Pension Maubert*, ses solos rencontrèrent dans les années 1920 le succès, à Paris comme à Moscou, auprès d'un public formé de personnalités du monde intellectuel et artistique. Ses danses, radicalement nouvelles, d'après les témoignages écrits de ses contemporains, furent aussitôt plébiscitées, probablement parce que, du fait de leur caractère syncrétique et de leur originalité, elles s'accordaient avec l'esprit nouveau. V. Parnakh, figure de la danse moderne aujourd'hui oubliée, devint une célébrité du monde chorégraphique soviétique, avant que la fermeture aux influences culturelles occidentales du régime soviétique dans la deuxième moitié des années 1920 ne mette un frein à ses velléités avant-gardistes. Retraçons chronologiquement les grandes lignes du parcours de danseur de V. Parnakh dans ces années, en gardant pour point de mire la réception de ses danses par le public.

A- Les danses de V. Parnakh, satellite du groupe Dada à Paris

V. Parnakh était installé à Paris depuis l'été 1915. Là, il s'était rapproché des avant-gardes artistiques et littéraires et côtoie F. Léger, P. Picasso, A. Breton, F. Picabia, T. Tzara, L. Aragon, G. Ribemont-Dessaignes et bien d'autres. Sa signature n'est pas visible sur la toile collective, *L'Œil Cavodylate* (1921) et V. Parnakh n'est pas non plus photographié par Man Ray sur l'une des rares images du groupe Dada qui nous est parvenue, ce qui est révélateur de sa position de satellite du groupe, moins centrale, par exemple, que celle de son compatriote, le peintre Sergueï Charchoune (1888-1975). Ce dernier était arrivé en France en 1912, et avait fait la connaissance d'A. Cravan et de T. Tzara, puis de F. Picabia, qui

1- I. Sirotkina relève à ce propos : « Советская власть, например, быстро ввела правила на танцах в клубах. Запрещала эротические танцы, скажем, танго. Вместо него придумывали советские танцы, которые исполнялись внятером. Вот танец «Звездочка» — какая в нем может быть эротика? Власти публиковали целые инструкции для массовых плясок. Но обуздать подрывной потенциал оказалось очень трудно. » « Le pouvoir soviétique [...] a rapidement introduit des règles en matière de danse dans les clubs. Les danses érotiques étaient interdites, par exemple le tango. Au lieu de cela, ils ont inventé des danses soviétiques, exécutées à cinq. Prenons la danse "Astérisque" quel genre d'érotisme peut-il y avoir en elle ? Les autorités ont publié des instructions complètes pour les danses de masse. Mais il était très difficile d'en juguler le potentiel subversif. » *Ibid.* Je traduis.

l'avaient initié au dadaïsme, parfois avec quelques réticences, avant de finalement l'introduire dans les salons Dadas¹. En 1921, S. Charchoune publia *Foule immobile*, un poème en français accompagné de six dessins autographes, édité par P. Soupault. De 1919 à 1922, V. Parnakh publie quant à lui à Paris quatre recueils poétiques et interprète sur scène ses danses excentriques qui connaissent un grand succès auprès des Dadas. Il est aussi l'instigateur d'une société littéraire, « Палата поэтов », « La Chambre des poètes », dont la première réunion se tint le 7 août 1921 au café du « Caméléon », à Montparnasse. Il s'agit d'un cénacle de poètes russes émigrés qui donne soirées littéraires et conférences, et dont la visée est « la synthèse du futurisme soviétique avec Dada »².

L'intensification de l'activité artistique dans le milieu des jeunes réfugiés russes aboutit à la fondation d'une nouvelle association, cette fois strictement littéraire, qui s'appelait « Palata poetov » (la Chambre des poètes). Valentin Parnax, tenu pour une « autorité » en matière de vie littéraire parisienne, en était le créateur. Quoique le groupe ne comptât officiellement que cinq poètes — Georgij Evangulov, Aleksandr Ginger, Mixail Talov, Sergej Šaršun et Valentin Parnax — tout poète expatrié pouvait lire ses poésies à « Palata poetov » et pouvait participer aux divers débats organisés par l'association.³

L. Livak retrace l'historique du groupe. Une hostilité s'était développée de la part du grand public et des milieux cultivés émigrés envers les idées de gauche, qui mena à la censure du recueil de V. Parnakh *Карабкается акробат [L'Acrobate cabriole]* (1922), dont deux pages étaient jugées obscènes par un critique émigré⁴. En outre, « [l]a retentissante "Saison Dada" coïncida avec le développement de l'activité artistique parmi les jeunes Russes à Paris. »⁵

Lors de la soirée Dada du 10 juin 1921, à la galerie Montaigne, où l'on donna, après l'entracte, la première représentation de la pièce Dada, *Le Cœur à gaz* de T. Tzara, une soirée à laquelle participèrent L. Aragon, P. Eluard, P. Soupault, T. Tzara et S. Charchoune, V. Parnakh, allongé sur une table, interpréta sa danse « de la Volaille miraculeuse »⁶. Il descendit du « poulailler » à l'aide d'une échelle, vêtu d'une large chemise, de manchettes démesurées et de chaussures de tennis fixées dans son dos imitant les ailes d'une poule. À son avant-bras droit, était fixé un énorme pied de métal. Il dansa en faisant bouger ce pied supplémentaire, accompagné au piano. Les personnages du *Cœur à gaz* – Oreille, Bouche, Nez, Œil, Cou et Sourcil – étaient joués par P. Soupault, G. Ribemont-Dessaignes, T. Fraenkel, L. Aragon, B. Péret et T. Tzara. V. Parnakh créa pour l'occasion l'intermède dansé de la pièce. Une grande partie du public conspua *Le Cœur à gaz* et n'assista pas jusqu'au bout à la soirée. Le 21 décembre de la même année, lors de la soirée « Dada lir kan », nom traduit par S. Charchoune comme « lyrisme,

1- Voir Léonid Livak, « Histoire de la littérature russe en exil : la "période héroïque" de la jeune poésie russe à Paris », *Revue des études slaves*, tome 73, fascicule 1, 2001, p. 133-150, p.135.

2- Parmi les participants de « La Chambre des poètes », on comptait « les peintres Bart, Kremeň', Volovik, Tereškovič, les poètes-peintres Šaršun et Poplavskij, et les poètes Božnev, Ginger, Evangulov, Knut, Parnax, Pozner, Talov, Julius, etc.. [D]ès ses débuts, "Palata poetov" se distinguait [...] par un effort pour faire cohabiter son élitisme esthétique avec la promotion de l'art d'avant-garde parmi le "grand public", c'est-à-dire dans la masse de réfugiés russes de Paris. » *Ibid*, p.137.

3- *Ibid*, p.136.

4- *Ibid*, p.137-138.

5- *Ibid*, p.138.

6- *Ibid*, p.136.

périement à la Dada », qui fut organisée par « La Chambre des poètes » alors proche des dadaïstes, V. Parnakh interpréta ses « nouvelles danses » et lut le texte « Un Mot sur le silence » (« СЛОВО О МОЛЧАНИИ ») de S. Charchoune. Durant la même soirée, des textes de L. Aragon, d'A. Breton, de P. Eluard, de G. Ribemont-Dessaignes, de P. Soupault, de S. Charchoune furent également lus à haute voix. La soirée fut un échec et se solda par un nouveau scandale accompagné d'échauffourées, le public se jetant sur les protagonistes du spectacle.

Une telle débâcle apprit à S. Charchoune et à ses compagnons émigrés que la masse de réfugiés était loin d'apprécier l'art de gauche. Cette découverte mena « La Chambre des poètes », d'un côté, à un isolement croissant par rapport à la vie culturelle russe de Paris et, d'un autre côté, à la réorientation du groupe vers une audience francophone et vers le milieu culturel russe de Berlin, où se trouvaient alors beaucoup d'émigrés de gauche¹. En octobre² et novembre 1921, V. Parnakh prit part à des soirées du groupe « La Chambre des poètes ». Il fut plus particulièrement mis à l'honneur lors de la soirée du 9 novembre 1921 à Montparnasse, où il lut ses poèmes, dansa et interpréta pour la première fois son opéra-bouffe syncrétique « Le Théâtre syncrétique des horreurs »³. Ultérieurement, le 6 juillet 1923, eut lieu la soirée du Cœur à barbe, à destination du public francophone, du nom d'un pamphlet de T. Tzara contre A. Breton, publié en mars 1922. Organisée par le groupe « Через » (« À travers ») au bénéfice de T. Tzara⁴, elle marqua la dislocation du groupe Dada, et V. Parnakh, alors en Russie, ne put y participer.

La Soirée du Cœur à barbe, administrée par Romov, avait pour clou l'interprétation de la pièce de Tzara le *Cœur à gaz* par Jacques Baron, René Crevel et d'autres dadaïstes en costumes créés par Sonia Delaunay et Victor Bart. On devait y jouer de la musique d'Erik Satie, George Auric, Igor Stravinski et Darius Milhaud ; on devait y projeter deux films de Hans Richter et de Man Ray ; on devait y réciter les poèmes zaoums de Zdanevič et les « allocutions » de Ribemont-Dessaignes et de Soupault.⁵

Marc Dachy présente l'événement comme suit :

Le peintre et le théoricien du Stijl Theo Van Doesburg présent à Paris depuis le mois de mai, réalise des décors pour la danseuse Lizica Codreano, laquelle interprète des poèmes zaoum (za-oum : outre raison, transrationnel) du poète et typographe russe de Paris, Ilya Zdanévitch (dit Iliadz) dans des costumes de Sonia

1- *Ibid*, p.138.

2- Le 21 octobre, S. Charchoune organisa une soirée au café du Caméléon, V. Parnakh y participa.

3- V. Parnakh, après avoir lu ses poèmes, « exécuta deux danses nouvelles créées par lui avec accompagnement de musique américaine ». « Le drame-bouff syncrétique : "Théâtre des horreurs", y a été représenté sur les tables, sous la table supérieure, sous le plafond et dans le public – pantomime de Paul Kouklmati, vers et danses de Valentin Parnak. Les rôles furent distribués entre Parnak, Georges Evangouloff, David Fiksman et Constantin Jéréchkovitch. » Le portrait de V. Parnakh par le peintre russe S. Soudeïkine du « Théâtre de la Chauve- Souris » et celui par Picasso réalisé pour le livre à paraître de V. Parnakh, ainsi qu'un bas-relief exécuté d'après la tête de Parnakh par Hélène Grunhoff, la compagne de S. Charchoune, furent exposés par la même occasion. Les poèmes de S. Charchoune sur V. Parnakh furent aussi dévoilés. (Voir *Montparnasse*, 1^{er} décembre 1921, n°6. On trouve également un compte rendu de la soirée dans la revue *Poslednie novosti* du 16 novembre 1921.) Annick Morard, « Валентин Парнах, Марк Талов и Сергей Шаршун, – "парижские старожилы" между Францией и Россией (1920-1923 гг.) », *От Бунина до Пастернака : русская литература в зарубежном восприятии*, Москва, Русский путь, 2011, p.159-174, p.162-163.

4- Dans la querelle entre A. Breton et T. Tzara qui couvait depuis février 1922, divisant le dadaïsme, « Zdanevič, Šaršun et Romov prirent le parti de T. Tzara, sans doute à cause des affinités de Dada avec le futurisme russe. » L. Livak, « Histoire de la littérature russe en exil : la "période héroïque" de la jeune poésie russe à Paris », *op.cit.*, p.143.

5- *Ibid*, p.143. Voir encore : « La première partie du programme se passa sans grands dommages, mais quand le rideau se leva sur le Cœur à gaz, la bataille entre les deux clans dadaïstes se déchaîna. Les "bretoniens !" et les "tzaristes" luttèrent corps à corps, faisant beaucoup de dégâts dans la salle du théâtre Michel. La seconde soirée, projetée pour le lendemain, fut annulée. L'échec de cette entreprise fut à la fois l'échec de Dada et celui de "Cerez". » *Ibid*, p.144.

Delaunay. [...] Des planches de *Ledentu le Phare*, le chef-d'œuvre poétique et typographique d'Iliasz, sont projetées sur écran, pendant que Lizica Codreano danse.¹

1924 allait marquer le début de la décomposition de la « jeune littérature en exil »², tandis qu'« en 1926 "Čerez" se trouvait en pleine désintégration »³.



L'œil cacodylate (gros plan), huile sur toile et collage de photographies, cartes postales, papiers divers découpés
148,6 x 117,4 cm, 1921.



T. Tzara, *Le Cœur à gaz*, costumes de S. Delaunay, Théâtre Michel, 6 juillet 1923.

« Valentin Parnak », coupure de presse tiré du *Paris-Midi*, années 1920, document scanné issu du fonds d'archives « Valentin Parnakh » au RGALI de Moscou, fonds 2251, 1, 48 (« Заметки об исполнении В. Я Парнахом современных танцев » [« Remarques sur l'exécution par V. Ia. Parnakh de danses contemporaines »]), p.1, consulté en avril 2018.

Coupure de presse tiré de *La Semaine à Paris*, années 1920, document scanné issu du fonds d'archives « Valentin Parnakh » au RGALI de Moscou, fonds 2251, 1, 48 (« Заметки об исполнении В. Я Парнахом современных танцев » [« Remarques sur l'exécution par V. Ia. Parnakh de danses contemporaines »]), p.2, consulté en avril 2018⁴.

B- V. Parnakh et De Stijl : l'engouement pour un langage chorégraphique géométrique

Mais V. Parnakh, à Paris, n'était pas seulement proche des dadaïstes. Theo Van Doesburg (1883-1931), le fondateur du courant De Stijl, dont le but était une intégration des arts par le biais de l'abstraction des formes mathématiques, a épousé les vues du groupe Dada et des constructivistes russes dès 1921,

1- Marc Dachy, « Dada danse : à l'origine de la performance », *op.cit.*, p.200.

2- Léonid Livak, « Histoire de la littérature russe en exil : la "période héroïque" de la jeune poésie russe à Paris », *op.cit.*, p.143.

3- *Ibid*, p.145.

4- « Un autre chorégraphe, Valentin Parnack, s'intitule "danseur surréaliste". Faute de pouvoir m'étendre aujourd'hui sur ses mérites, très certains, et ses recherches, très curieuses, je ne retiendrai que ce fait assez caractéristique : en présence de cet inspiré, de cet original cravaté de nuages, le public s'est bien gardé de réagir malicieusement comme je l'aurais supposé. » Je retranscris l'article car il est peu lisible.

une trajectoire proche de celle de V. Parnakh, avec lequel il a collaboré.

Theo Van Doesburg s'était rapproché la première fois des membres du Bauhaus à l'occasion de son voyage à Berlin en décembre 1920, auquel fit suite son séjour à Weimar en janvier 1921, sur l'invitation de W. Gropius, le directeur de l'École¹. Après une série de conférences en Europe en mars de la même année, T. Van Doesburg revint à Weimar. « [T]he editing office of *De Stijl* was installed there and the contact with the Bauhaus [...] had begun »². Le mouvement possédait aussi de solides liens avec le groupe Dada, au point d'influencer l'élaboration de l'un des avatars littéraires de T. Van Doesburg, Aldo Camini.

Van Doesburg had found contact with Dadaism in Germany through Kurt Schwitters and he had subsequently befriended Tzara, Raoul Hausmann, Jean Cocteau, Jean Arp (who had belonged to 'De Stijl' since 1925 but only as a poet, not as a painter or sculptor) and Ribemont-Dessaignes.³

Avec son premier pseudonyme, I. K. Bonset, l'anagramme en néerlandais de « ik ben zot », « je suis fou », T. Van Doesburg, dans l'article « Fondations pour une nouvelle expression en vers » paru dans le quatrième numéro de *De Stijl*, prophétise l'avènement d'une poésie de sons, équivalents des formes géométriques. Pour lui, la poésie n'implique pas la « compréhension » de la signification ; il y a plutôt, comme avec les Dadas, à prendre en compte les « sons intérieurs du mot », « pour renouveler l'alphabet selon les valeurs abstraites du son »⁴.

À partir de cette poésie géométrique la parole poétique dont notre temps a besoin pourra se développer. Bien qu'amorphes, ces vers sont strictement liés aux lois du tempo, à la relation et à l'effet de contraste du son, tandis que tout geste secondaire pathétique et dérangeant a été évité.⁵

De Stijl a essaimé dans différents domaines artistiques. Le 10^e numéro de la revue *De Stijl* affichait ce caractère pluri-disciplinaire au rang de programmatique sur sa couverture. Parmi les disciplines citées, la danse était dénombrée⁶. Le mouvement, auquel se rattache principalement Theo Van Doesburg, « repose sur l'idée d'une vision expansive de l'espace et du temps »⁷. Comme le rapporte Aurélien Lemonnier pour le catalogue de l'exposition *Danser sa vie*, l'artiste utilise la danse « comme une stratégie privilégiée par laquelle [il] cherche à inventer une nouvelle grammaire plastique »⁸. Dès 1916, le peintre

1- Hans Ludwig C. Jaffé, *De Stijl 1917-1931 : The Dutch Contribution to Modern Art* [1965], Cambridge, Belknap Press, p.177.

2- *Ibid*, p.177. « Le bureau d'édition de *De Stijl* était installé là et le contact avec le Bauhaus [...] était amorcé ». Je traduis.

3- « Van Doesburg est entré en contact avec le Dadaïsme en Allemagne par le biais de Kurt Schwitters et il est devenu ami de Tzara, Raoul Hausmann, Jean Cocteau, Jean Arp (qui avait appartenu à 'De Stijl' depuis 1925 mais seulement comme poète, non comme peintre ou sculpteur) et Ribemont-Dessaignes. » *Ibid*, p.177. Je traduis.

4- « To strip it of its past, it is necessary to renew the alphabet according to its abstract values of sound. » *Ibid*, p.177. Je traduis.

5- « From this geometrical poetry the poetical speech needed by our time can develop. Though shapeless, these verses are strictly bound to laws of tempo, relationship and contrasting effect of sound, whereas every troublesome, pathetic secondary gesture has been avoided. » *De Stijl*, IV, p.100 sq., cité in *Ibid*, p.177. Je traduis.

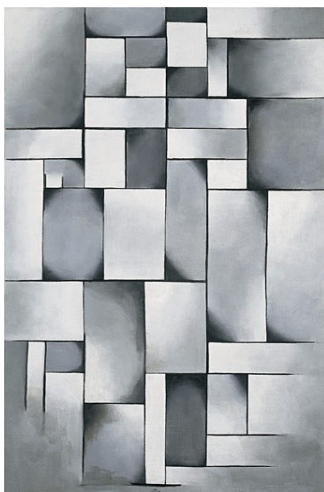
6- « painting, sculpture, literature, music, abstract dancing, abstract films, architecture, town planning. This list is printed across a globe with two words superimposed : Neo-plasticism and elementarism. » *Ibid*, p.176. « peinture, sculpture, architecture, littérature, musique, danse abstraite, films abstraits, architecture, planification urbaine. La liste est imprimée autour d'un globe où deux mots sont superposés : Neo-plasticisme et élémentarisme. » *Ibid*, p.177. Je traduis.

7- Emma Lavigne, Christine Macel, *Danser sa vie*, *op.cit.*, p.144.

8- *Ibid*. (Voir aussi Nancy J. Troy, « Figures of the Dance in *De stijl* », *The Art Bulletin*, n°4, décembre 1984, p.645-656.)

choisit pour modèles des danseuses javanaises, pour un diptyque¹. En 1917, il représente sur deux vitraux l'énergie d'un couple dansant. Apparaît déjà une « réduction des corps à des formes géométriques de couleurs vives emboîtées les unes dans les autres »².

La même année, T. Van Doesburg étudie à partir de cartes postales les mouvements de la "danse du serpent", dont l'analyse selon une grille orthogonale mène à la réalisation de *Tarantella* (aujourd'hui perdue), puis des *Compositions X* et *XIII*, dispositions de longs tirets horizontaux et verticaux noirs sur fond blanc. Au début de son parcours, T. Van Doesburg cherche à transposer par les ressources picturales les particularités de l'art chorégraphique, pour atteindre à une danse qui s'exprime au moyen du seul trait. Avec ses *Compositions* ultérieures, les silhouettes se combinent à des rectangles et des losanges qui reconfigurent l'organisation spatiale du corps. Il semble que comme ses contemporains, notamment V. Parnakh avec les danses espagnoles dans son *Histoire de la danse*, T. Van Doesburg se soit intéressé aux danses traditionnelles. Ainsi *Rythme d'une danse russe* (1918) présente une danseuse cosaque, transposée en une « grammaire de couleurs élémentaires » et inaugure « un jeu sur la distinction entre le motif et le fond »³. Comme V. Kandinsky ou S. Delaunay, la danse lui permet de s'aventurer à la recherche d'une transposition picturale du rythme associant forme et couleur.



T. V. Doesburg, *Composition in Gray (Rag-Time)*, 1919, huile sur toile, 95 × 58,5 cm, Collection P. Guggenheim, Venise.

En prolongeant les lignes au-delà de la silhouette à peine discernable de la danseuse, T. Van Doesburg ouvre l'espace de la composition et exprime l'intégration dynamique de la figure humaine dans son environnement⁴. L'artiste a découvert dès 1919 que « la finitude du plan pictural se trouve en contradiction avec la volonté d'y placer l'individu en interaction plastique avec un espace à trois, puis à quatre dimensions »⁵. Le titre de *Composition in Gray (Rag-Time)* (1919) donne à l'œuvre une qualité à la fois picturale, musicale et chorégraphique, révélant la perspective de synthèse des arts du mouvement

1- Voir notre chapitre 2.

2- Emma Lavigne, Christine Macel, *Danser sa vie, op.cit.*, p.144.

3- *Ibid*, p.144. Voir aussi chapitre 1.

4- *Ibid*, p.144.

5- *Ibid*, p.144.

De Stijl. Le terme de « composition » permet à l'artiste de pointer la permanence de la structure, par-delà l'identification d'un médium artistique donné. Dès 1920, à une période où T. Van Doesburg se concentre sur des projets architecturaux, et où son art « tend vers une abstraction indépendante de tout champ de représentation »¹, le corps humain cesse d'être le point de mire, au profit de la composition, d'où tirent leurs noms les pièces de cette période. Œuvrant à une fusion entre la peinture et l'espace environnant, l'artiste réalise des photographies de danseurs placés devant ses peintures, les *Compositions*, où « la composition suivant une grille diagonale [...] devient un repère sur lequel sont indexés les mouvements du corps »². Or on possède une photographie anonyme en noir et blanc de V. Parnakh dans l'atelier du peintre, dansant devant *Contre-Composition XVI* de Theo Van Doesburg³, datant approximativement de 1925. Comme la danseuse Camares⁴, elle aussi photographiée par l'artiste néerlandais, il « oriente la position de son corps par rapport à la *Contre-Composition XVI* »⁵.



La danseuse Camares devant *Contre-Composition XVI*, avec Nelly et Theo Van Doesburg, 1925.

V. Parnakh dans l'atelier du peintre, dansant devant *Contre-Composition XVI* de Theo Van Doesburg, date inconnue (1925 ?).

Alors que la danseuse de flamenco est placée devant la peinture, qui lui sert de fond, l'image photographique, dans le cas de V. Parnakh, semble appliquer la peinture, projetée sous forme de diapositive⁶, sur le corps du poète. Les formes géométriques, rectangles et losanges blancs ou colorés, calibrent le corps, qu'elles recouvrent comme un écran, le laissant apparaître dans les cases blanches. La tête et la jambe droite du poète-danseur semblent sortir du cadre de la peinture. La structure de la toile

1- *Ibid*, p.144.

2- *Ibid*, p.144.

3- La photographie est conservée à la Haye (collection RDK, Archives Theo et Nelly Van Doesburg, donation Von Moorsel).

4- La danseuse Camares devant *Contre-Composition XVI*, avec Nelly et Theo Van Doesburg, 1925. Ajoutons que la troisième épouse de T. Van Doesburg, Nelly, était pianiste et danseuse, ce qui a certainement contribué à l'intérêt du peintre pour cet art.

5- V. Parnakh devant *Contre-Composition XVI* de T. Van Doesburg, 1925 (?).

6- Van Doesburg possédait une collection de diapositives qui lui servait à émailler ses conférences. Mattias Noell, « Accrochage in Architecture: Photographic Representations of Theo van Doesburg's Studios and Paintings », Originalveröffentlichung in : Esner, Rachel ; Kisters, Sandra ; Lehmann, Ann-Sophie (ed.): *Hiding making - showing creation : the studio from Turner to Tacita Dean*, Amsterdam 2013, p.157-175, p.158.

fait ressortir la construction du mouvement des jambes du danseur autour de la diagonale¹. L'intérêt de cette image incarnant l'importance de la synthèse des médiums pour De Stijl provient de la tension dynamique qui est créée autour de la figure humaine du fait qu'elle se confond avec des formes géométriques abstraites. Sur l'image, V. Parnakh se tient en appui sur la jambe droite tendue, le pied légèrement en-dedans. La jambe gauche est croisée sur la droite, le pied en l'air sur le côté gauche. Le buste se tient droit, tendu vers le haut. Le bras droit enlace la tête par l'arrière jusqu'à atteindre la joue gauche. Inversement, la main gauche vient se placer près du menton en passant derrière la nuque, sous l'autre bras. Les losanges scandent une ponctuation corporelle, démontrant un souci du danseur par sa chorégraphie de s'insérer dans l'univers des formes géométriques, de se fondre avec des rythmes visuels.

En matière de danse abstraite, il semble que V. Parnakh ait joué le rôle d'un inspirateur pour T. Van Doesburg. Dans un article de V. Parnakh publié dans *De Stijl*, le chorégraphe-danseur dépeint sa danse « Épopée », « créée et exécutée au théâtre de V. Meyerhold à Moscou en 1925 »².

Indeed, this dance and its spacial score, reproduced with the article, show a tendency similar to 'De Stijl's' realization in plastic art: first of all, the dance is 'abstract' in the sense of its having no particular subject, no individual content. Besides, it realizes another, much emphasized ambition of 'De Stijl': the tendency towards denaturalization. The human body, which after all is the means of expression of the dance, has been denaturalized to such a degree, that the dance might be expressed in a simple linear scheme.³

Il n'est pas à exclure que T. Van Doesburg, qui aurait déclaré : « Je trouve que la danse est l'expression la plus dynamique de la vie et, par conséquent, le thème le plus important pour l'art visuel pur. »⁴, ait rencontré, dans les recherches de V. Parnakh, des investigations parallèles aux siennes, et qu'il y ait même puisé matière à création. De ce point de vue, les lignes verticales et horizontales de *Rythme d'une danse russe* (1918), pourraient être une voie parallèle aux dessins hiéroglyphiques de V. Parnakh. Les deux créations partagent en effet une même ambition de transcrire, non tant la forme du mouvement, que l'énergie intérieure qui l'anime.

En retour, P. Mondrian et T. Van Doesburg, les deux figures majeures de De Stijl, ont conféré une grande importance dans leur peinture à la linéarité des motifs rectangulaires, qui ne pouvait que séduire le sens de l'abstraction du poète-danseur.

1- Rappelons que P. Mondrian et T. Van Doesburg étaient en désaccord esthétique sur l'usage de la diagonale en peinture, lié, pour eux, à l'art baroque : T. Van Doesburg le considérait comme légitime, tandis que P. Mondrian s'y opposait en peinture, partisan des seules lignes horizontales et verticales, afin d'exprimer la tension des opposés. Pour lui, la diagonale suggérait un espace en trois dimensions. Autour de 1923, T. Van Doesburg conçut un projet architectural en trois dimensions impliquant des diagonales dans un espace projectif, qu'il voulait, contrairement à P. Mondrian, transposer en peinture. Contre le néo-classicisme de l'horizontalité et de la verticalité, la diagonale réintroduisait à ses yeux la qualité dynamique qu'il recherchait. Voir Nancy J. Troy, <<https://www.sfmoma.org/watch/diagonal-lines-a-disagreement-between-mondrian-and-van-doesburg/>>, en ligne, consulté le 30 mai 2019.

2- « Van Doesburg refers to an article, published in *De Stijl* (VII, p.12) by Valentin Parnac, describing a dance 'Epopée', created and executed by Parnac in the Meyerhold theatre in Moscow in 1925. » *Ibid*, p.189. Je synthétise le propos.

3- « En effet, la danse et sa notation spatiale, reproduites avec l'article, révèlent une tendance similaire à la réalisation de De Stijl dans les arts plastiques : en premier lieu, la danse est "abstraite" au sens où elle ne possède pas de sujet particulier, pas de contenu individuel. En outre, elle réalise une autre ambition bien plus soulignée : la tendance à la dénaturalisation. Le corps humain, qui après tout est la ressource d'expression de la danse, a été dénaturalisé à un degré tel que la danse peut être exprimée par un simple schéma linéaire. » *Ibid*, p.189. Je traduis.

4- Theo Van Doesburg, Lettre à Antony Hok du 14 juillet 1917, cité in Emma Lavigne, Christine Macel, *Danser sa vie, op.cit.*, p.145.

Coloured rectangular forms are composed, according to the three directions, on a white background; they establish a rhythm of almost musical sonority; a rhythm sometimes austere and stately, sometimes even daringly gay, depending on the motive; but by this objective, universal language he succeeded in dematerialising it to such a degree, that it became as abstracted from the particular object as a motive can be abstracted in poetry or in music: dissolved into the rhythm of forms and merged into a cadence of determined, well-established and interrelated colours.¹

La répétitivité des motifs impulse un rythme semblable à une pulsation visuelle, qui n'existe pas comme tel dans les objets de la nature. Le mouvement de dé-figuration est parachevé en ce que la toile ne se fonde plus sur la forme, même stylisée, d'un corps. À rebours, chez V. Parnakh, le corps vise à devenir forme géométrique, comme le montre la tension entre lignes droites et courbes sur les photographies qui nous sont parvenues.

Parmi les images photographiques qui nous sont parvenues, seul un petit nombre sont identifiées comme étant de T. Van Doesburg, les négatifs ayant été perdus. On peut difficilement lui assigner la paternité de certaines images, incluant la photographie de V. Parnakh devant la *Contre-Composition XVI*, autrement que par provision. La particularité est que le photographe « staged both the rooms and spaces in which he worked, in order to investigate what they reveal about his conception of modern art »². Le peintre aurait réalisé ces photographies, prises dans le studio de Mondrian, au 26, rue du Départ à Paris (XIV^e arrondissement) ou dans le jardin de Paul Éluard, afin de documenter sa recherche, dans le but de les publier ou de les communiquer à ses amis du mouvement De Stijl ou du Bauhaus³. Lui posent problème « the technical difficulties involved in reproducing colored paintings in black-and-white »⁴ qu'il corrige en appliquant des filtres colorés. Par opposition avec les prises de vues de danseurs, avec la série de ses premières *Compositions*, il fait poser ses sujets assis⁵. T. Van Doesburg est confronté à un autre problème, la relation entre les deux dimensions de la peinture et les trois dimensions de la silhouette humaine qui pose à côté d'elle, doublée de la relation entre le fond et la figure.

1- « Les formes rectangulaires colorées sont composées, selon les trois directions, sur un fond blanc ; elles établissent un rythme d'une quasi-sonorité musicale, un rythme parfois austère et imposant, parfois même audacieusement gai, en fonction du motif ; mais par cet objectif, il a réussi à dématérialiser le langage universel à un tel degré qu'il est devenu comme abstrait à partir de l'objet particulier de même qu'un motif peut être abstrait en poésie ou en musique : dissout dans le rythme des formes et fondu à l'intérieur d'une cadence de couleurs déterminées bien établies et en interrelation. » Mattias Noell, « Accrochage in Architecture: Photographic Representations of Theo van Doesburg's Studios and Paintings », *op.cit.*, p.182. Je traduis.

2- Il « a mis en scène à la fois les pièces et les espaces où il travaillait, afin de sonder ce qu'ils révèlent de sa conception de l'art moderne ». *Ibid*, p.157. Je traduis.

3- « Van Doesburg produced most of his photographs for the purposes of documentation: in order to print them with his own articles or in journals, or to send them to colleagues and friends such as Piet Mondrian or people at the Bauhaus with whom he wished to discuss the progress of his art. » *Ibid*, p.157. Je synthétise le propos.

4- « les difficultés techniques impliquées dans la reproduction de peintures en couleurs en noir et blanc » *Ibid*, p.158. Je traduis.

5- « In a photograph from the same period we see a woman, Miss J. Th. M. Schoondergang, sitting in front of an abstract portrait, *Composition XIII : Woman in the Studio*. [...] In [another] photograph, Lena Milius is seen seated directly in front of *Composition XVIII* (Autumn red), an abstract landscape. » *Ibid*, p.160. « Sur une photographie de la même période nous voyons une femme, Miss J. Th. M. Schoondergang, assise en face d'un portrait abstrait, *Composition XIII : Femme dans le Studio*. [...] Sur [une autre] photographie, Lena Milius est vue assise directement en face de *Composition XVIII* (Automne Rouge), un paysage abstrait. » *Ibid*, p.160. Je traduis.

[He] uses the pictorial medium of photography to carry out a formal experiment in order to solve with pictorial issues the essential problem between figure and background in a painting and the way in which a flat painting affects the space with persons in front of it¹

Comme on l'a vu, sur la photographie de la *Contre-Composition XVI*, la danseuse Camares est la figure. En revanche, l'originalité et l'intérêt structural de la photographie de V. Parnakh est qu'il devient le fond pour une toile jouant désormais le rôle de la figure. Qui plus est, T. Van Doesburg semble avoir fait pivoter la peinture, dont la partie supérieure gauche pour l'image de Camares se retrouve en bas à droite de la photographie du poète-danseur. Les deux images mises en relation incarnent d'une certaine façon le passage de la figuration à celui d'une abstraction plus radicale. Le fait que ce soit V. Parnakh qui matérialise ce tournant nous semble représentatif de son rôle d'emblème des avant-gardes. Mattias Noell, rappelant que T. V. Doesburg a photographié « two professional dancers in front of the vertically positioned *Contra Composition XVI* »² explique la technique employée pour la photographie de V. Parnakh :

In the case of the Russian choreographer, musician, author and dancer Valentin Parnac (Parnakh), Van Doesburg attempted to realize a stable photograph of the dancer in front of the canvas, which he used two times for the print. In one of the two surviving prints (1684 AB 10236), Parnac appears in front of the painting, which has been positioned behind him. In the other, a second exposure of the painting has also been superimposed on top of him. Here, movement in space, architecture and the painting correlate and mutually determine one another. Van Doesburg uses the artificial technique of double exposure as an alternative to the mirrors, with their reflecting spatial layers.³

À cette période, T. Van Doesburg utilisait largement le procédé de superposition aussi bien dans le champ de la photographie que de la typographie⁴. Les photographies de la *Contra-Composition XVI* préfiguraient aussi la décoration de la salle de danse de l'Aubette à Strasbourg conçue en 1926-1928, « in which the dancers moved in front of and within a spatial painting, with a row of mirrors reduplicating the scenery on one wall »⁵.

1- « [Il] utilise le médium pictural de la photographie pour réaliser une expérience formelle afin de résoudre avec des solutions picturales le problème essentiel entre la figure et l'arrière-plan d'un tableau et la manière dont un tableau plat affecte l'espace avec des personnes se trouvant en face de lui. » *Ibid*, p.160. Je traduis.

2- « deux danseurs professionnels en face de la *Contre-Composition XVI* verticalement positionnée ». *Ibid*, p.163. Je traduis.

3- « Dans le cas du chorégraphe, musicien, auteur et danseur russe Valentin Parnac (Parnakh), Van Doesburg visait à réaliser une photographie stable du danseur devant la toile, qu'il a utilisée deux fois pour l'épreuve. Dans l'une des deux épreuves survivantes (1684 AB 10236), Parnac apparaît devant la peinture, qui a été positionnée derrière lui. Dans l'autre, une seconde exposition lui a aussi été superposée. Ici, le mouvement dans l'espace, l'architecture et la peinture s'accordent et se déterminent mutuellement. Van Doesburg utilise la technique artificielle de double exposition comme une alternative aux miroirs, avec leurs couches spatiales à reflets. » *Ibid*, p.163. Je traduis.

4- Voir *Ibid*, p.165-166.

5- « où les danseurs évoluaient devant et à l'intérieur d'une peinture spatiale, avec une série de miroirs redoublant la scène sur un mur ». Qui plus est, « [t]he figure of Valentin Parnac, dancing through the various layers of *Contra-Composition XVI*, [will be] comparable to the rotating interior space of the studio residence » de Meudon (« la silhouette de Valentin Parnac, dansant à travers les différentes couches de *Composition XVI*, [sera] comparable à l'espace intérieur en rotation du studio de résidence » de Meudon, aux portes pivotantes, que l'artiste photographiera dans les années 1930. *Ibid*, p.163. Je traduis.



V. Parnakh dans « Épopée », photographie publiée dans *De Stijl*, n°7, série XIII, 1926-1927, p.472.

Mattias Noell rappelle la diversité des champs artistiques dans lesquels T. Van Doesburg s'est engagé.

In addition to his various activities as a painter, theoretician, architect, critic, Dadaist and author, Theo Van Doesburg was also an occasional photographer – an area of his work that has so far remained largely unknown¹

À un moment où il se tourne vers les données temporelles de la composition, le médium photographique lui fournit l'occasion de réunir différentes strates de la représentation,

to show the simultaneity of movement in time and the complex task of artwork in modern perception. Colored planes (i.e. painting), space (i.e. studio or architecture) and individual (i.e. artist) can be seen as parts of a spatiotemporal modernist game, which can be arranged experimentally in the photographic representation.²

À partir de 1923,

the artist began to conceive of a new kind of architectural space, built up by moving bodies in time. This concept referred to the hyperspace philosophy of the mathematician Charles Howard Hinton and the architect and theosophist Claude Bragdon. [...] A principal element was the realization of a fourdimensional space, which Van Doesburg sought to achieve by defining all the surfaces of his drawn architecture by colored planes.³

La pratique artistique multiforme de T. Van Doesburg, avec ses mots en liberté, ses jeux typographiques, son désir de réunir l'art et la vie, sa volonté de disparaître derrière la création

1- « En supplément de ses activités variées comme peintre, théoricien, architecte, critique, Dadaïste et auteur, Theo Van Doesburg était aussi occasionnellement photographe – une zone de son travail qui est jusque-là restée largement méconnue ». *Ibid*, p.157. Je traduis.

2- Son rôle est de « montrer la simultanéité du mouvement dans le temps et la tâche complexe de l'œuvre d'art pour la perception moderne. Des plans colorés (c-à-d. la peinture), l'espace (c-à-d le studio ou l'architecture) et l'individu (c-à-d l'artiste) peuvent être vus comme les parties d'un jeu spatio-temporel moderniste, qui peut être disposé de manière expérimentale dans la représentation photographique. » *Ibid*, p.157. Je traduis.

3- « l'artiste a commencé à concevoir une nouvelle sorte d'espace architectural, construit à partir de corps en mouvement dans le temps. Ce concept référait à la philosophie d'hyperespace du mathématicien Charles Howard Hinton et de l'architecte et théosophe Claude Bragdon. [...] Comme élément principal figurait la réalisation d'un espace en quatre dimensions que Van Doesburg cherchait à réaliser en définissant toutes les surfaces de son dessin architectural par des plans colorés. » *Ibid*, p.162. Je traduis.

d'hétéronymes, était très voisine des expérimentations Dada. La place de la danse revêtait un rôle central pour le néo-plasticisme, ce qui explique que V. Parnakh ait frayé avec De Stijl, dont il prisait le goût des formes abstraites et de la synthèse des arts.

C- Le succès des danses excentriques de V. Parnakh en Russie

V. Parnakh n'a cessé de se mettre à l'heure de la modernité par ses collaborations avec les tenants des avant-gardes, aussi bien en France qu'en Russie. Il fit la navette entre Moscou et Paris jusqu'à ce que les autorités soviétiques lui eussent barré la sortie de l'U.R.S.S. en 1928¹.

C'est en France que V. Parnakh conçoit pour la première fois les numéros de son répertoire, qu'il interprète sur des musiques de fox-trots ou de shimmys, avant de les montrer en Russie. Il arrive à Moscou à l'été 1922 et, passionné de musique jazz, donne le premier concert de jazz russe sur la scène du collège central d'art théâtral (Центрального техникума), futur Institut russe d'art théâtral (ГИТИС), le premier octobre de la même année. Entre 1922 et 1925, il écrit en parallèle des articles sur le théâtre, le cinéma, la musique, la littérature.



V. Parnakh (à gauche) et son orchestre à Moscou, date inconnue, (1922 ?).

Les représentations s'enchaînent et sont un succès. Au cours de celles-ci, V. Parnakh se produit dans ses soli de danses excentriques. Un témoignage écrit, particulièrement intéressant pour nous, relate l'une de ces soirées en décembre 1922, à la Maison de la presse à Moscou, à savoir celui d'Evguéni Gabrilovitch², pianiste dans le jazz-band du poète-danseur. Dans l'assistance étaient présents le metteur en scène et futur cinéaste Sergueï Eïseïneïn, le metteur en scène Vsevolod Meyerhold et le chorégraphe Kassian Goleïzovski³. La première partie de la soirée comprenait une conférence sur le

1- Léonid Lïvak, « Histoire de la littérature russe en exil : la "période héroïque" de la jeune poésie russe à Paris », *op.cit.*, p.139.

2- Evguéni Gabrilovitch (1889-1993) écrivain, dramaturge et scénariste.

3- Kassian Goleïzovski (1892-1970) fut l'un des chorégraphes qui eut une influence majeure sur l'évolution de la danse durant la période soviétique. Dès 1910, il créa des solos dansés. Passionné de variétés, il se lia aussi avec Nikita Baliev (1877-1936), le directeur du théâtre-cabaret de la Chauve- Souris, pour lequel il mit en scène des pièces chorégraphiques. En 1918, il prit la direction de l'école de danse du Bolchoï. Les mouvements qu'il mettait en scène étaient inspirés par le sport, la gymnastique, le cirque, et avaient pour but de rénover l'art du ballet classique. Kassian Goleïzovski avait fait son apprentissage de danseur auprès de Mikhaïl Fokine (1880-1942) au théâtre Mariïnski. Il chercha ensuite à renouveler l'art du ballet en collaborant notamment avec Vsevolod Meyerhold (1874-1940). Ses danses se caractérisaient par un certain érotisme. En 1922, il devint le directeur de sa propre compagnie, le « Théâtre de Chambre moscovite », pour

jazz, à la suite de quoi, selon E. Gabrilovitch, l'orchestre nouvellement constitué joua des mélodies jazz, non sans difficulté puisque personne ne savait se servir des instruments que V. Parnakh avait rapportés de France ! Le troisième temps de la soirée était constitué par ses danses, à propos desquelles E. Gabrilovitch note :

Когда же сам Парнах исполнил страннейший танец «Жирафовидный истукан», восторг достиг ураганной силы. И среди тех кто яростно бил в ладоши и взывал «ещё,ещё!», был Всеволод Эмильевич Мейерхольд. Он тут же предложил Парнаху организовать джаз-банд для спектакля, который тогда репетировался... Что было у Парнаха абсолютно оригинально и неповторимо — это танцы...это были движения вдоль и вглубь сцены -с размеренным механическими подёргиваниями. В определённый момент он падал на пол и продолжал свой танец, уже лёжа на спине и дёргая в воздухе ногами. Он был одет в чёрный костюм, грим, белая манишка, галстук.¹

La danse de V. Parnakh, d'après le témoignage cité, suscite l' « enthousiasme » des spectateurs, et au premier chef celui de V. Meyerhold, personnalité éminente du théâtre russe. Il convient ici de rappeler les liens artistiques qu'entretenait notre auteur avec le metteur en scène. V. Parnakh connaissait ce dernier depuis les années 1910, quand, encore à Saint-Petersbourg, il avait publié ses premiers poèmes dans la revue de V. Meyerhold, *L'Amour des trois oranges*. Par la suite, en 1922, V. Parnakh quitta la France pour Berlin, d'où il espérait rallier la Russie. De là, n'obtenant pas les documents nécessaires à son entrée sur le territoire russe, il écrivit à V. Meyerhold² pour lui demander de l'aide afin de régulariser sa situation. Dans cette lettre, il se rappelait au souvenir du dramaturge, en lui précisant qu'il avait assisté à toutes les séances de son studio de 1913 jusqu'à la première moitié de l'année 1915. Il se présentait également comme un moderniste, un fervent partisan de la Révolution bolchévique et proposait ses services comme traducteur, par l'intermédiaire de son destinataire, à l'administration russe. Surtout, il sollicitait V. Meyerhold pour obtenir l'argent nécessaire à l'achat d'instruments de jazz décrits, qu'il souhaitait acheminer en Russie, car ils étaient alors tout à fait atypiques dans le pays.

Finalement entré en Russie, le poète-danseur créa le « jazz-band de V. Parnakh », le premier jazz-band d'U.R.S.S., qui compta d'abord quatre membres, puis sept. Par la suite, les deux hommes furent amenés

lequel il conçut ses pièces les plus fameuses. Avec la censure de l'art pendant les années 1930, il réorienta son travail au service du régime soviétique, et se mit à intégrer des éléments du folklore russe dans ses danses.

1- « Quand donc Parnakh lui-même interpréta la très étrange danse "La statue en forme de girafe", l'enthousiasme connut une force d'ouragan. Et parmi ceux qui frappaient frénétiquement dans leurs mains et criaient "encore", il y avait Vsévolod Emilévitch Meyerhold. [...] Ce que Parnakh avait d'absolument original et d'unique en son genre, c'était les danses. C'était des mouvements en long et en large de la scène avec des tressautements mécaniques réguliers. À un moment donné il tombait par terre et continuait sa danse, déjà renversé sur le dos et tenant les jambes en l'air. Il était vêtu d'un costume noir, était grimpé, portait un plastron blanc, une cravate. » Evguéni Gabrilovitch cité in И.П. Павленко « Валентин Парнах — карабкающийся акробат.», К 120 — летию со дня рождения ». Je traduis.

2- En 1907-1917, V. Meyerhold travaille dans les Théâtres impériaux de Saint-Petersbourg. Il participe aussi à un petit studio, où il porte une attention particulière à l'arlequinade, au théâtre forain russe, au cirque, au mime. Il encourage le travail de l'acteur sur son corps, sur sa voix, et sur le rythme. Vers octobre 1917, enthousiasmé par les nouvelles possibilités s'ouvrant à lui, il se rapproche de V. Maïakovski. En 1920, dans le programme d' « Octobre Théâtral », le metteur en scène formule les tâches principales du théâtre : le service de la révolution et la rénovation complète de l'art scénique. Il déclare la guerre aux vieux théâtres académiques et met au point à cette période sa théorie de la biomécanique. Il ouvre à Moscou le théâtre de la RSFSR avec une jeune troupe qu'il intitule « Le Théâtre de l'Acteur » (qui, plus tard, deviendra le théâtre GITIS). En 1923, est créé le théâtre de Meyerhold, où ses acteurs subissent un enseignement spécial dans l' « atelier d'État expérimental théâtral », dont l'objet principal est la biomécanique. V. Meyerhold aspire à donner au spectacle une exactitude géométrique de la forme, ainsi qu'à enrichir les possibilités de l'acteur par la facilité acrobatique et l'adresse. Entre 1922 et 1924, V. Meyerhold dirige le théâtre de la Révolution. 1930 voit le début de la persécution du metteur en scène dans la presse, lui dont l'art est qualifié d'étranger et d'hostile au peuple soviétique. En 1938, son théâtre est définitivement fermé. En juillet 1939, V. Meyerhold est arrêté puis exécuté en février 1940.

à collaborer régulièrement. À la suite de la performance musicale et dansée de V. Parnakh lors de la soirée à la Maison de la presse en 1922, V. Meyerhold, enchanté par le spectacle, lui proposa une collaboration. Après la représentation, V. Meyerhold, qui n'avait pas encore théorisé les principes de la biomécanique, demanda à V. Parnakh de participer avec son jazz-band au spectacle « Donne-nous l'Europe ! » (1924) et lui proposa d'y inclure ses danses. V. Parnakh accepta. Dans la pièce en question, il interpréta deux numéros dansés : « Les hiéroglyphes » et « La statue en forme de girafe »¹.

Dès avril 1925, V. Parnakh rejoint le laboratoire dramatique de V. Meyerhold, qui s'intéresse de près à lui et à ses danses. Le danseur autodidacte lui transmet son goût de la pantomime, sa passion du cirque et de Charlie Chaplin (1889-1977). Selon E. Gabrilovitch, les relations entre V. Meyerhold et V. Parnakh se refroidirent à partir de 1927. Il est probable que V. Parnakh ait contribué à l'élaboration des théories de la biomécanique chez V. Meyerhold, qui consiste en un entraînement physique de l'acteur au service de son jeu théâtral. E. Gabrilovitch écrit d'ailleurs à propos du poète-danseur qu'il avait coutume d'entraîner son corps quotidiennement :

Насколько я знаю, танцам он специально тоже нигде не учился, разве что взял несколько случайных уроков по пантомиме или балету. Но в Россию приехал уже сложившимся танцовщиком. Занимался на станке. Каждое утро, например, он делал соответствующие упражнения. В этом еще одна тайна Парнаха (с ним вообще было связано немало загадок). Он был танцовщиком не классическим, не кавалером в па-де-де, а исполнителем совершенно особого рода, позже я ничего подобного не встречал²

Quoi qu'il en soit, les témoignages des contemporains de V. Parnakh concordent pour nous dessiner une figure atypique, celle d'un autodidacte de la danse. E. Gabrilovitch met en valeur l'originalité du personnage, qui ne se limite pas à une seule pratique chorégraphique, mais se nourrit d'influences éclectiques. Celles-ci, en se croisant, contribuent à l'intérêt de sa danse : « Он был танцовщиком не классическим, не кавалером в па-де-де, а исполнителем совершенно особого рода, позже я ничего подобного не встречал ».³ Il semble que l'art du danseur se caractérise par une science unique du mélange, par un syncrétisme d'apports variés, en complet accord avec la modernité. E. Gabrilovitch relève cette intuition que V. Parnakh a de l'époque :

Он приехал с мечтой о новом искусстве, о чудесных и странных звучаниях. [...] Я назвал бы его визионером, мечтателем. [...] После войны в парижских кафе зазвучала новая музыка, появились ошеломляющие непривычные тембры... Вот это увлечение новой графикой, живописью, жестами, интонациями, танцами, этим "новым языком" кафе и бульваров и привело, как мне представляется

1- On peut aussi traduire le titre de cette dernière danse, « Жирафовидный Истукан », par « Idole-Girafe ».

2- « Pour autant que je sache, il n'avait jamais appris spécialement les danses nulle part, sauf qu'il avait pris occasionnellement quelques cours de pantomime et de ballet. Mais il arriva en Russie comme un danseur déjà affirmé. Il s'exerçait à la barre. Chaque matin, par exemple, il réalisait les exercices prévus à cet effet. C'est là encore un autre secret de Parnakh (en règle générale, les énigmes liées à sa personne n'étaient pas peu nombreuses). » Evguéni Gabrilovitch cité in Ольга Кушнова, « Валентин Парнах в театре Мейерхола: к истории театральных контактов Советской России и Запада 1920-х годов », in Marie-Christine Autant-Mathieu, Ada Ackerman, Marina Arias-Vikhil, Tamara Balachova, Ekaterina Dmitrieva Ekaterina, et al., *Le Rapport à l'étranger dans la littérature et les arts soviétiques*, actes de la journée d'étude du 10 novembre 2012, p.32-44, p.36.

3- « Ce n'était pas un danseur classique, un cavalier de pas de deux, mais un interprète parfaitement singulier, plus tard je ne vis jamais rien de semblable » *Ibid*, p.36-37. Je traduis.

Le poète David Knout (1900-1955) ayant côtoyé V. Parnakh à Paris au sein de « La Chambre des poètes », le décrit quant à lui comme un homme « extrêmement renfermé, de petite taille, roux, au visage étroit, dont le corps rappelle un serpent. Stupéfiantes étaient sa voix et sa plastique »². Un homme à la physionomie atypique, l'image du serpent intervenant dans la description par V. Parnakh de sa « danse soudaine », ainsi que dans l'un de ses poèmes du même nom³. D. Knout ajoute que c'était « non seulement un poète, mais aussi un danseur ayant créé son propre style où le folklore noir se mêlait avec un art chorégraphique unique en son genre. »⁴. Un créateur original donc, qui absorbe l'esprit du temps – le jazz notamment – et s'en nourrit pour élaborer des danses frappantes par leur nouveauté.

D- Le principe mécaniste des danses excentriques

F. Nietzsche établit dans *La Naissance de la tragédie* (1872) une dialectique entre le principe apollinien et le principe dionysiaque, dont l'équilibre garantit l'accomplissement esthétique du genre tragique. Bien que V. Parnakh ne soit pas un théoricien, et qu'il ne se soit jamais explicitement appuyé sur la pensée de F. Nietzsche pour expliquer sa création artistique, il est aisé d'établir un parallèle entre sa danse et la pensée du philosophe. En effet chez V. Parnakh, s'exprime toujours une tension entre, d'une part, un état de frénésie, de fièvre, de liesse, dans lequel on reconnaîtrait le principe dionysiaque, d'autre part, un principe d'ordre et de régulation. La danse n'est jamais pour lui un strict abandon au plaisir. Après avoir examiné le succès de ses danses en France et en Russie, nous nous concentrerons à présent sur la spécificité de ses danses excentriques, faites d'impulsions et de ruptures, et soucieuses de la forme graphique du mouvement.

V. Parnakh n'est pas principalement un théoricien de la danse, en revanche, c'est un expérimentateur né en sympathie avec l'esprit du temps. Son style syncrétique se nourrit d'influences multiples issues des innovations artistiques de l'époque (le jazz, le cinéma⁵, la peinture abstraite), qu'il recompose pour les

1- « Il était arrivé en rêvant d'un nouvel art, de sonorités merveilleuses et étranges, de genres plastiques et chorégraphiques originaux. [...] J'aurais pu le baptiser "visionnaire", "rêveur". [...] Après la guerre, dans les cafés parisiens résonna une nouvelle musique, apparurent des timbres originaux stupéfiants... C'est cette passion pour les nouveaux graphismes, peinture, gestes, intonations, danses, cette "nouvelle langue" des cafés et boulevards qui attira, tel que je me le figure, Parnakh vers le jazz. » *Ibid*, p.36. Je traduis.

2- «крайне замкнутом, невысокого роста, рыжем, с узким лицом, телом напоминающем змею. Изумительными были его голос и пластика» D. Knout, cité in « Введение », Валентин Парнах, *Пансион Мобер, op.cit.*, p.11. Je traduis.

3- Валентин Парнах, «Внезапный танец», *Самум*, Париж, 1919, p.38, in Валентин Парнах, *Три книги, op.cit.*, p.58.

4- «не только поэтом, но и танцором, создавшим свой собственный стиль, в котором негритянский фольклор соединился с неповторимым хореографическим искусством» Валентин Парнах, *Пансион Мобер, op.cit.*, p.11. Je traduis.

5- En juillet 1922, *Le Manifeste Excentrique*, un pamphlet excentrique, fut publié à 1000 exemplaires par la « Фабрика эксцентрического актёра(ФЭКС) », la « Fabrique de l'Acteur Excentrique (FEKS) », contenant quatre articles, par Léonid Traouberg (1902-1990), Grigori Kozintsev (1905-1973), Sergueï Ioutkévitich (1904-1985) et Grigori Kryjitskii (?). Le collectif avait mis en scène en 1922 *Le Mariage* (1842) de N. Gogol et, en 1923, une pièce en trois actes, inspirée de l'univers de J. Cocteau, intitulée *Commerce extérieur à la Tour Eiffel*. Il réalisa aussi le film, aujourd'hui disparu, *Les Aventures d'Oktiabrina* (1924), parodiant la propagande soviétique et puisant son inspiration dans le tango, le mime, la boxe et la gymnastique. S. Eiseinstein et N. Foregger collaborèrent avec les membres du groupe. Voir Grigori Koznitsev, Georgii Kryzhitskii, Leonid Traouberg, Sergueï Youtlevitch, *The Eccentric Manifesto*, Eccentropolis (formely Petrograd) [1922], traduit en anglais par Léonid Traouberg en 1977, London, Aldgate Press, White Chapel, 1992.

intégrer dans ses danses. Influencé par le futurisme russe et par l'esthétique Dada, il cite également Charlie Chaplin, notamment dans ses articles, comme l'une de ses références incontournables, lui qui avait inspiré F. Léger pour son *Ballet mécanique* (1924). Dans ses danses, l'homme-orchestre incorpore aussi des aspects constructivistes comme les « poussées des leviers et les élans des bielles »¹, qui influenceront le chorégraphe N. Foregger (1892-1939), resté fameux en Russie pour ses danses mécaniques.

Dans ses articles, V. Parnakh se désigne comme un représentant d'une tendance de l'art qui existe depuis toujours, mais connaît un développement considérable au XX^e siècle, « l'art excentrique »². Il ne le conceptualise pas vraiment, mais le présente comme un art de la synthèse qui se manifeste par un engouement pour des rythmes nouveaux venus d'Amérique – la musique jazz et les nouvelles danses sociales qui envahirent l'Europe après la Première Guerre Mondiale –. L'art excentrique doit correspondre au contexte socio-historique dans laquelle il apparaît. Il se présente, selon V. Parnakh, comme la forme artistique la plus apte à exprimer la réalité du temps, notamment l'accélération du rythme à l'époque de la mécanisation du travail. Les nouvelles danses doivent s'inspirer des cadences imposées aux travailleurs et des rythmes de la machine puisque « La vie ouvrière contemporaine entière [...] fournit un riche matériau à la mimique excentrique. »³.

L'art excentrique consiste à puiser dans toutes les formes artistiques et dans la vie des ressources créatives. Tourné résolument vers le présent, il déconstruit la hiérarchie traditionnelle des arts et pratique le décloisonnement disciplinaire, à l'image des autres mouvements avant-gardistes. C'est ainsi que la danse excentrique est fortement influencée par la musique jazz et par la peinture cubiste, V. Parnakh étant entouré tout au long de sa période créatrice par des poètes, musiciens et peintres. Par ailleurs, l'artiste est considéré comme le dépositaire de ressources que l'époque a placées en lui, il n'est donc qu'un instrument de l'art excentrique :

Une atmosphère de mimique et de musique nouvelles nous entoure. Nous découvrons dans nos corps les gestes et les mouvements bizarres indispensables à notre époque, l'expressivité particulière de l'immobilité, la

1- «отталкивания рычага и порывистых стержней» Валентин Парнах, «Новые танцы» [« Nouvelles danses »], *op.cit.* Je traduis, l'article entier est traduit en annexes.

2- L'excentrisme provient à l'origine d'un mot grec signifiant littéralement « hors du centre ». Issu des traditions populaires, il se manifeste à travers des formes artistiques de représentation comique et parodique du réel, et, dans ses manifestations scéniques, par le détournement de la fonction des objets. L'utilisation de casseroles à la place des instruments de musique chez G. Antheil constitue, par exemple, un procédé excentrique. Contre les hiérarchies des normes et des valeurs, l'excentrisme s'oppose à l'inertie de la pensée toute faite et ouvre ainsi l'accès à une compréhension nouvelle du monde. L'utilisation de masques, du paradoxe, de procédés alogiques sont typiques de l'excentrisme. Le compositeur, poète, mime et acteur Mikhaïl Savoïarov (1876-1941) est l'un des représentants récents de cette tendance artistique, qui connaît une grande popularité en Russie au début du XX^e siècle, auprès de N. Foregger, S. Eiseinstein, V. Meyerhold et bien d'autres. Viktor Chklovski écrit au sujet de l'excentrisme : «...Эксцентризм основан на выборе впечатляемых моментов и на новой, не автоматической их связи. Эксцентризм – это борьба с привычностью жизни, отказ в её традиционном восприятии и подаче». « L'excentrisme est fondé sur le choix de moments marqués et sur leur nouvelle connexion non automatique. L'excentrisme est une lutte contre le caractère habituel de la vie, le rejet de sa perception et de sa présentation traditionnelles. » Виктор Шкловский, «О рождении и жизни фэксов», В. Недоброво, Москва, Ленинград, *ФЭКС : Григорий Козинцев, Леонид Трауберг*, 1928, С.5-6. Je traduis.

3- « Вся современная рабочая жизнь [...] дает богатый материал эксцентрической мимике. » Валентин Парнах, «Новое эксцентрическое искусство» [« L'art excentrique nouveau »], *Зрелища*, Москва, 1922, сентябрь, n°1. Je traduis. L'article entier traduit figure en annexes.

mécanisation-statufication, une palette d'affects dégagés de la nature et de la mièvrerie.¹

C'est en particulier la musique moderne qui, pour V. Parnakh, inaugure la renaissance de l'art excentrique de son époque. Il écrit à son propos :

L'art excentrique se grave en combinaisons inattendues de mouvements, de péripéties d'harmonies inouïes (de syncopes, de dissonances, de nouveaux rythmes).²

Parmi l'un des représentants de l'art nouveau, V. Parnakh cite George Antheil³ (1900-1959) comme « le jeune vecteur des harmonies excentriques »⁴. Les concerts du compositeur américain, disciple d'I. Stravinski, et qui sont moins musique que vacarme pour une partie de ses contemporains, suscitent, de véritables scandales au début des années 1920. L'un des plus retentissants d'entre eux est celui que le *Ballet mécanique* causa lors de sa création au théâtre des Champs-Élysées, le 19 juin 1926, analogue à celui qu'avait provoqué dix ans plus tôt dans le même lieu la musique du *Sacre du printemps*, que des auditeurs exaspérés avaient rebaptisé pour l'occasion « massacre du tympan ». Le *Ballet mécanique*, œuvre pour grand ensemble de percussions (enclumes, hélices d'avion, sonnettes électriques, klaxons, de voitures et pianos mécaniques) en un seul mouvement et d'une durée d'une quinzaine de minutes, est la pièce majeure de G. Antheil. Son esthétique se situe aux confluent du dadaïsme et du futurisme. Il ne s'agit en fait d'un ballet que par métaphore, puisque le compositeur crée un tissu de dissonances sonores. Le *Ballet mécanique* est une collaboration de George Antheil, de Dudley Murphy et de Fernand Léger. En effet, la musique de G. Antheil était destinée initialement à servir de bande-son au film éponyme, produit par l'impresario André Charlot (1882-1956) en 1924, avec la participation de Man Ray, et intitulé *Charlot présente le ballet mécanique*. Finalement, le projet n'aboutira pas et les deux parties de l'œuvre, musicale et cinématographique, ne seront réunies que dans les années 1990. V. Parnakh, transposant chorégraphiquement la disharmonie du jazz et de la musique moderne, a pour vocation de créer des danses faites de ruptures rythmiques, car il existe un soubassement commun à la musique et à la danse excentriques : la syncope⁵. La musique des jazz-bands a pour vocation d'être répercutée dans le corps dansant, de sorte que ce dernier devient un « orchestre mimique », produisant un ensemble de mouvements dissonants à la vue :

1- « Нас окружает атмосфера новой мимики и музыки. Мы открываем в наших телах причудливые и необходимые нашему веку жесты и движения, особую выразительность неподвижности, механизацию-истуканизацию, шкалу чувств, свободных от естества и слащавости. » *Ibid.* Je traduis.

2- « Экцентрическое искусство запечатлевается неожиданными сочетаниями движений, перипетий несслыханных гармоний (синкоп, диссонансов, новых темпов). » *Ibid.* Je traduis.

3- Le poète Ezra Pound (1885-1972) se pencha à la même époque sur la nouveauté de la musique de G. Antheil, lui consacrant l'ouvrage *Antheil and the Treatise on Harmony* composé et publié à Paris (Three Mountains Press) en 1924.

4- « молодой носитель эксцентрических гармоний » *Ibid.* Je traduis.

5- « Музыка стран Востока изобилует синкопами, потрясающими нас и в современной американской музыке, идущей от негров. Течения музыки Африки и Азии странно скрестились в Америке. » « La musique des pays d'Orient foisonne en syncopes, stupéfiantes aussi à nos yeux dans la musique américaine contemporaine, dont les Noirs sont à l'origine. Les courants de musique d'Afrique et d'Asie ont étrangement fusionné en Amérique. » Валентин Парнах, « Древность и современность в слове и движении » [« L'ancien et le contemporain dans le verbe et le mouvement »], Москва, *Театр и музыка*, 1922, декабрь, N°10. Je traduis. L'article entier traduit figure en annexes.

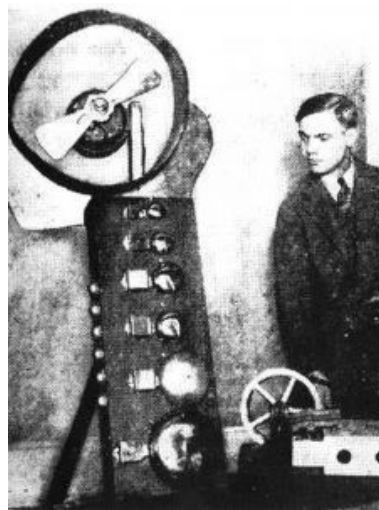
Nous avons soif de musiques inconnues à notre oreille. Est apparu en Amérique l'orchestre-charivari (Jazz-band). [...] Emplis de ces rythmes, les corps sont transpercés par l'afflux d'air stupéfiant des mesures de l'orchestre. [...].¹



F. Léger, *Charlot cubiste*, 1924, éléments en bois peints, cloués sur contreplaqué, 73,6 x 33,4 x 6 cm, centre Pompidou.



F. Léger, illustration pour *Die Chapliniade* de Ivan Goll, 1920, Éditions Rudolf Kaemmerer Verlag, Dresde, page 37.



George Antheil avec ses instruments, date inconnue.

J. Cocteau, sorte de négatif français de V. Parnakh, ne se définit pas comme un éclectique², au contraire du poète-danseur : « L'éclectisme, c'est la mort de l'amour et de l'injustice. Or en art, la

1- «Мы жаждали неизвестных нашему слуху музык. Появился в Америке оркестр-переполох (Jazz-band). [...] Начиненные этими темпами, тела пронзаются изумительным сквозняком оркестровых мер. [...]» *Ibid.* Je traduis.

2- Voir premier chapitre.

justice, c'est *une certaine* injustice. »¹ Même s'il prise les échanges intermédiaires, affirmant : « Le musicien ouvre la cage aux chiffres, le dessinateur émancipe la géométrie »², le concepteur de *Parade* préserve une certaine séparation des formes artistiques, au moins dans son discours théorique, là où le poète et danseur russe assume leur fusion au sein de sa pratique chorégraphique, comme de ses analyses. Certes, J. Cocteau affirme que l'œuvre d'art réussie est totale : « Une œuvre d'art doit satisfaire toutes les muses — c'est ce que j'appelle : Preuve par 9 »³. Mais d'une certaine façon, il maintient l'hétérogénéité des médiums et le créateur complet est celui qui possède plusieurs cordes artistiques à son arc, non celui qui les fond au point de dissoudre leurs frontières. Par ailleurs, contrairement à V. Parnakh, J. Cocteau n'estime pas que les machines soient, comme telles, une source judicieuse d'inspiration. C'est plutôt le sentiment galvanisateur qu'elles génèrent, du fait de leur association avec la vie moderne, qui est utile, encore cette réaction doit-elle être transformée pour être tenue pour valable :

ni le peintre ni le musicien ne doivent se servir du spectacle des machines pour mécaniser leur art, mais de l'exaltation mesurée que provoque en eux le spectacle des machines pour exprimer tout autre objet plus intime.⁴

La volonté de condensation de J. Cocteau, qui impose une stylisation de la manière brute, relève d'une certaine façon de l'excentrisme. L'artiste français fuit l'accumulation et le gras, lui pour qui, comme É. Satie, « la plus grande audace à notre époque » est « d'être simple »⁵. Au contraire, l'excentrisme, pour l'exubérant V. Parnakh, interdit la « sécheresse » de l'art grec⁶, même s'il reconnaît l'importance de l'unité d'effet, et manifeste dans ses articles et dans les pages de son *Histoire de la danse* un attachement à l'ordre apollinien⁷. L'aphorisme suivant de J. Cocteau est loin de correspondre à V. Parnakh :

UN POÈTE A TOUJOURS TROP DE MOTS DANS SON VOCABULAIRE, UN PEINTRE TROP DE COULEURS SUR SA PALETTE, UN MUSICIEN TROP DE NOTES SUR SON CLAVIER.⁸

Ajoutons que si J. Cocteau prise les formes de spectacles populaires comme le music-hall, le cirque ou le jazz, il ne les considère pas comme de l'art au même titre que les formes élevées de création⁹. Certes, elles « fécondent un artiste au même titre que la vie »¹⁰, mais elles ne sont qu'un stimulant qui ne nécessite pas un réel effort créateur. Ainsi J. Cocteau a-t-il été blessé que les chorégraphies de *Parade*

1- J. Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin : Notes autour de la musique*, avec un portrait de l'auteur et deux monogrammes par P. Picasso, Paris, éditions de la Sirène, 1918, p.16.

2- *Ibid*, p.11.

3- *Ibid*, p.11.

4- *Ibid*, p.11.

5- *Ibid*, p.31.

6- *Ibid*, p.35.

7- Voir par exemple : « Acuité et sobriété, l'hieroglyphie égyptienne doit garder des énigmes qui ne sont pas encore déchiffrées. » V. Parnakh, *Histoire de la danse*, *op.cit.*, p.7.

8- J. Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin : Notes autour de la musique*, *op.cit.*, p.18. Les majuscules sont de l'auteur. Nous pourrions compléter le propos de J. Cocteau avec l'affirmation : « UN CHORÉGRAPHE A TOUJOURS TROP DE PAS SUR SA SCÈNE. »

9- « Le music-hall, le cirque, les orchestres américains de nègres, tout cela féconde un artiste au même titre que la vie. » *Ibid*, p.34.

10- *Ibid*, p.34.

aient été prises pour de l'improvisation, alors qu'elles avaient nécessité « deux mois de travail »¹. Certainement, pour V. Parnakh, le plaisir et l'élégance étaient au contraire d'avoir l'air d'improviser des danses savamment concertées exigeant, comme le dit J. Cocteau, « une unité métronomique »².

En outre, la ressource principale de l'art excentrique est le principe de discontinuité, qui provient des temps modernes : « Notre temps a fixé un art hiéroglyphique de notes, de mouvements et d'affects brusques. »³, écrit V. Parnakh. C'est cette rupture qu'il cherche à traduire par sa danse. Artisan d'une pratique fondée sur la création spontanée de l'improvisation, il prend soin, comme un O. Schlemmer, de démarquer son art de la danse libre d'I. Duncan, dont il réprovoque la mollesse, se montrant particulièrement sévère envers ses disciples : « Les danses des duncanisants sont pauvres en rythme, en chorégraphie et en intelligence. »⁴. Il va jusqu'à fustiger ses disciples en ces termes :

Après la révolution, les acteurs du milieu de la danse reçurent en héritage la danse classique », la « danse plastique » et le « duncanisme ». De cette triple combinaison émergent des essais « novateurs » de metteurs en scène dénués, à l'opposé d'Isadora, de style personnel, de culture commune et de capacité authentique de créer du nouveau. Ces personnalités ne possèdent pas le sens du dessin subtil propre au ballet classique, elles remplacent la rigueur et sécheresse « pétersbourgeoises » par des moyens inférieurs : la « décadence » [...], « un érotisme chaud » sur lequel pèse un soupçon de provincialisme, une totale absence de flair vis-à-vis de la construction, un laisser-aller, un amour de la pacotille, un goût de garçon-coiffeur [...]⁵.

Il note aussi au sujet d'I. Duncan, qu'il surnomme « la prétendue Bacchante de New-York »⁶, qu'elle use d'une « liberté vague de mouvements ainsi qu'une improvisation désordonnée par laquelle elle interprète les inévitables Chopin et Beethoven. »⁷. Ce qu'il condamne chez I. Duncan, c'est la nonchalance de ses danses, à laquelle il oppose « [l']application d'un rigoureux sens du rythme, d'un tempo au dessin subtil », qui « peut et doit favoriser la création de nouvelles danses, se différenciant sensiblement de tout ce qui existe à présent en U.R.S.S. »⁸

1- *Ibid*, p.41.

2- *Ibid*, p.40.

3- « Наше время начертало иероглифику внезапных нот, движений и чувств. » Валентин Парнах, «Новое эксцентрическое искусство» [« L'art excentrique nouveau »], *op.cit.* Je traduis.

4- V. Parnakh, « Notre temps », *Histoire de la danse, op.cit.*, p.69.

5- « После революции наследием для деятелей танца и явились « классика », "пластика", и дункановщина". Из этой тройной комбинации возникли "новаторское" опыты постановки, лишенные, в противоположность Айседоре, личного стиля, общей культурности и подлинной способности создавать новое. Эти лица не обладают чувством острого рисунка классического балета, "Петербургскую" строгость и сухость сменяют худшие свойства москвичей : [...] "декадентство", подозрительно провинциальная "тяжелая эротика", полное отсутствие чутя, построению, расхлябанность, любованье дешевкой, парикмахерско-галантный вкус [...] » Валентин Парнах, «Опыты нового танца» [« Les essais d'une danse nouvelle »], *op.cit.* Je traduis.

6- V. Parnakh, « Notre temps », *Histoire de la danse, op.cit.*, p.68. V. Parnakh rejoint le critique de danse André Lévinson (1887-1933) pour sa sévérité envers l'apôtre de la danse libre : « Certes, Miss Isadora Duncan est une grande coupable. Elle a été l'aiguilleur qui lança la danse dans une voie sans issue et la fit dérailler. Son hellénisme de maîtresse d'école enthousiaste produisit des ravages inouïs. Son dilettantisme musical sévit comme une épidémie. Lève-toi, Lazare, et danse ! clama la démagogue américaine. Et mille jeunes filles se reconurent subitement danseuses. Une armée surgit autour d'Isadora, une internationale de déchaussées. À grands coups de ses larges pieds nus elle fit sauter Beethoven, courir Chopin, trotter Gluck. Proclamée la rédemptrice du corps qu'elle affranchissait de toute entrave conventionnelle, elle entra dans la gloire. Elle amenait, affirmait-on, une renaissance. » À noter que, pour I. Lévinson, I. Duncan a toutefois le mérite de ramener l'enthousiasme des foules vers la danse et possède, par rapport à ses disciples, une certaine originalité. Il y a aussi à préciser que, contrairement à V. Parnakh, A. Lévinson est un fervent partisan de la danse classique. (André Iakovlevitch Lévinson, *La Danse au théâtre, Esthétique et actualités mêlées*, Paris, Bloud et Gay, 1924, « 11 décembre. Le procès de Miss Duncan », <http://obvil.sorbonne-universite.site/corpus/danse/html/levinson_danse-au-theatre.html>, en ligne, consulté le 9 novembre 2018.

7- *Ibid*.

8- «[п]риложение строгого чувства ритма, темпа острого рисунка». «должно и может способствовать созданию новых танцев, резко отличающихся всего существующего сейчас в СССР.» Валентин Парнах, «Опыты нового танца» [« Les essais d'une danse

V. Parnakh rejette le duncanisme, ainsi que les ballets russes, à l'égal de la danse classique. Il reconnaît néanmoins que l'accord entre la musique et la danse doit primer : « Tous les mouvements et les gestes dans les nouvelles danses doivent être justifiés en termes de rythme et de tempo. »¹ V. Parnakh n'est pas encore de ceux qui, comme M. Cunningham, découpleront le geste dansé de son accompagnement mélodique. La musique est aussi nécessaire au danseur que l'oxygène, mais elle ne dicte pas strictement la matière des mouvements, puisque V. Parnakh recompose les gestes codifiés des shimmys et des fox-trots au moyen d'une méthode excentrique. Ce qui l'intéresse dans la musique est avant tout son élément rythmique : « Pour le danseur, le sens du rythme doit être plus fort que le sens de la mélodie. »², écrit-il, ajoutant : « Au rythme et à l'exactitude du tracé est lié le sens de l'expressivité du corps tout entier non seulement dans le mouvement, mais aussi dans l'immobilité même. »³ Précision et netteté de la danse excentrique sont supposées « démasquer le barbouillage, le laisser-aller, le mauvais goût qui règnent dans les mises en scène moscovites des danses. »⁴

Justement, le metteur en scène Alekseï Gvozdev (1887-1939) décrit les danses de V. Parnakh en ces termes en 1924 : « Отличную технику, замечательную точность темпа и выверенность ритма показал в своих резко угловатых, геометричных танцах В. Парнах. »⁵ La précision rythmique fait que l'art de V. Parnakh ne peut pas être réduit à une pure improvisation, à un abandon non contrôlé à l'expression, à une composante dionysiaque, pour reprendre les termes de F. Nietzsche. Bien qu'étant une danse de pulsion et d'impulsion, elle comporte également un élément apollinien imposé par le rythme. Ce dernier possède à la fois une dimension musicale et chorégraphique : il touche à l'intériorisation de la pulsation musicale et à l'exactitude du tracé du geste dans l'espace, c'est-à-dire à sa forme géométrique – son dessin chorégraphique, pourrait-on dire – de même qu'à la justesse de son exécution. Ainsi, le souci de la forme géométrique ancre davantage le poète-danseur du côté de Dada ou du Bauhaus, que du côté de la danse libre d'une I. Duncan ou d'une Ruth Saint-Denis. En effet, la description de la danse de Sophie Taueber-Arp par Hugo Ball⁶ rappelle celle de V. Parnakh par A. Gvozdev pour le tracé « anguleux », géométrique, des mouvements, et la mention de la « précision » du geste. L'élément « grotesque » ne manque pas d'être un autre aspect commun aux danses excentriques et Dada.

Ce fut une danse pleine d'éclats et d'arêtes, pleine de papillotements de lumière, d'une intensité pénétrante.
Les lignes de son corps se brisent, chaque geste se décompose en cent mouvements précis, anguleux, incisifs.

nouvelle »], *op.cit.* Je traduis.

1- «Все движения и жесты в новых танцах должны быть оправданы в смысле ритма и темпа.» *Ibid.* Je traduis.

2- «Для танцовщика чувство ритма должно быть сильнее чувства мелодии.» *Ibid.* Je traduis.

3- «С ритмом и остротой связано чувство выразительности всего тела не только в движении, но и в самой неподвижности.» *Ibid.* Je traduis.

4- «обличить маэстро, расхлябанность, аляповатость, которые царят в московских постановках танцев.» *Ibid.* Je traduis.

5- Ольга Кушцова, «Валентин Парнах в театре Мейерхольда: к истории театральных контактов Советской России и Запада 1920ых годов», *op.cit.*, p. 38. «V. Parnakh montra dans ses danses brusquement anguleuses, géométriques une technique experte, une précision du tempo et un ajustement du rythme remarquables » Je traduis.

6- Voir chapitre 1.

La bouffonnerie de la perspective, de l'éclairage, de l'atmosphère est le prétexte de son système nerveux hypersensible à une drôlerie spirituelle et ironique. Les figures de sa danse sont à la fois mystérieuses, grotesques et extatiques...¹

Une danse illustre à merveille, semble-t-il, ce mélange entre dionysiaque et apollinien, entre abandon et maîtrise, explosion d'énergie, et souci de la forme, caractéristiques de l'excentrisme, c'est la « danse couchée » de V. Parnakh, enchâssée dans le numéro de « La statue en forme de girafe ». Le début du numéro est présenté comme suit :

Сухое тело во фраке выскакивает на сцену. Насторожившись, в профиль, неподвижно выдерживает запл первого такта. На секунду заряд нот и предстоящего танца затаен в выразительной неподвижности, которой и начинается номер².

La danse couchée est, quant à elle, décrite ainsi par son concepteur :

Снова в профиль, легко и неожиданно тело грохнулось об пол на спину, вместе с обрушившимся ударом медной тарелки.

Лежачий танец простертого: левая рука захлестывает подбородок через голову; вытянутая правая нога, согнутое левое колено четко отбивает ход тактов; кисть правой руки, с резко выступающим большим пальцем винтообразно, вправо-влево, мелькает в лад ритму и танцу. Вместе с ускоряющимся нарастанием тревожно-разрешающейся музыкальной фразы, готовится вскочить.

Стремительно пружинно вскакивает. Левая нога отлетает назад в воздух (своего рода летучий арабеск). Все тело напряжено вверх³

Les lignes privilégient la discontinuité temporelle, les cassures rythmiques et, comme dans la « danse soudaine », l'interprète cherche à provoquer la surprise du spectateur, par sa chute inopinée. La fin de la pièce est constituée d'une série de sauts sur place, ce qui montre que le principe d'impulsion se situe bel et bien au cœur de la danse. Le corps s'organise autour de lignes de forces contradictoires, dans une certaine tension – la jambe droite tendue, le genou gauche fléchi, le corps orienté vers l'avant, la jambe lancée en arrière à la fin de la danse –. En fait, le principe de l'écartèlement est à l'œuvre, qui, nous l'avons vu, préside au destin de V. Parnakh.

Les performances du poète-danseur présentent de surcroît des similitudes avec celles d'autres Dadas. Comme Raoul Hausmann (1886-1971), V. Parnakh pourrait écrire : « Je cherche une nouvelle orientation prescrite par l'organisation de mon corps. »⁴ De même, certaines de ses inventions se rapprochent des investigations dadaïstes de Tomoyoshi Murayama (1901-1977). Ce dernier, à la suite de sa rencontre en 1922 en Allemagne avec R. Hausmann, élabore le « constructionnisme conscient », au

1- Hugo Ball, *Occultisme et autres choses belles et rares*, cité in Marc Dachy, « Dada danse : à l'origine de la performance », *op.cit.*, p.198.

2- « Un corps sec vêtu d'une queue-de-pie jaillit sur scène. Aux aguets, de profil, il subit sans bouger la décharge du premier mouvement. En une seconde, la charge des notes et de la danse imminente est retenue dans l'immobilité expressive avec laquelle commence le numéro. » Ольга Купцова, « Валентин Парнах в театре Мейерхола: к истории театральных контактов Советской России и Запада 1920-ых годов », *op.cit.*, p.37. Je traduis.

3- « de profil, avec facilité et à l'improviste, le corps s'écroule au sol sur le dos, tandis qu'on frappe à grand fracas une assiette en cuivre. La danse couchée de celui qui a les bras en croix : la main gauche enlace le menton en passant derrière la tête ; la jambe droite étirée, le genou gauche fléchi marque l'allure des pulsations ; le pinceau de la main droite, avec le majeur qui remue en spirale à droite et à gauche, scintille en accord avec rythme et la danse. Pendant la montée d'accélération d'une phrase musicale qui se résout par l'angoisse, il se prépare à sauter. Le ressort saute à toute allure. La jambe gauche décolle en l'air vers l'arrière (une sorte d'arabesque volante). Tout le corps est tendu vers l'avant. » *Ibid*, p.37. Je traduis.

4- Raoul Hausmann cité par Marc Dachy, « Dada danse : à l'origine de la performance », *op.cit.*, p.199.

sein de la revue *Mavo* et du groupe éponyme, visant à la réalisation d'un art total, dans la mouvance Dada. Dans un numéro de *Mavo*, trois artistes, dont T. Murayama, torse nu, ont la tête en bas, deux d'entre eux faisant le poirier, « tandis qu'un troisième, Takamizawa, suspendu la tête en bas et les bras en croix, les cheveux épandus, vient à leur rencontre, du haut »¹. Chez ces artistes, à travers la « mise en scène acrobatique », « tous les protagonistes sont à l'envers, invitant à renverser la reproduction pour les retrouver à l'endroit dans un monde renversé. »² D'une certaine façon, V. Parnakh visait à exprimer dans ses soli un même renversement, à travers sa silhouette changée en tour Eiffel retournée.

Une photographie nous est parvenue³ de la danse de V. Parnakh, où l'on perçoit comme spectateur la tension des membres dans des directions opposées, les lignes anguleuses et brisées du corps, qui semblent avoir été sa marque. La photographie donne l'image d'une concentration extrême et d'une immobilité sur le point d'être rompues : le dos est droit, l'énergie semble contenue dans l'abdomen, le danseur est entravé dans ses mouvements et ne peut faire un pas, à moins de reposer la jambe droite à sa place. Il semble empêtré dans ses membres, la pose anti-naturelle traduit une unité défaite, où ce n'est plus la tête qui a le contrôle, mais où chaque membre dicte un mouvement distinct, menaçant de dislocation le reste du corps. Cette danse, à la fois abstraite et expressionniste, détruit l'agencement habituel des parties du corps et révèle par celui du danseur le jeu des forces contradictoires à l'œuvre dans le monde moderne. C'est à cette formule dynamique des danses de V. Parnakh, entre principe dionysiaque et principe apollinien, qu'elles doivent sans doute leur succès. On peut, pour finir, rapprocher l'accord entre la danse et la musique chez V. Parnakh, à celui mis en jeu dans les danses de S. Tauter-*Arp* :

« Danses abstraites » : un coup de gong suffit pour que le corps de la danseuse entre en action et décrive les configurations les plus fantastiques. La danse est devenue une fin en soi. Le système nerveux épuise toutes les émotions cachées du joueur de gong, et il en fait une image.⁴

1- *Ibid*, p.199.

2- *Ibid*, p.199.

3- Elle date de 1924 et a été réalisée par Alexandre Témérine au Théâtre de la Révolution de V. Meyerhold à Moscou dans « Donne-nous l'Europe ». Le poète-danseur est immobilisé debout, le corps tendu entre l'avant – la jambe d'appui, la gauche, croisée sur la droite – et l'arrière – la ligne formée par la jambe droite –. C'est d'ailleurs la même pose que sur la photographie de T. Van Doesburg, au point qu'on peut se demander si ce dernier n'a pas utilisé la photographie d'A. Témérine, sans faire poser le poète-danseur.

4- H. Ball, « Fête du 29 mars 1917 pour l'inauguration de la galerie », cité in M. Dachy, « Dada danse : à l'origine de la performance », *op.cit.* p.202.



Alexandre Témérine, photographie de V. Parnakh en gros plan, Moscou, 1924.

Ayant côtoyé en France et en Russie les personnalités artistiques et littéraires d'avant-garde les plus en vogue de son temps, V. Parnakh, le représentant auto-proclamé de l'excentrisme, apparaît comme une figure déterminante de la danse moderne.

2- William Carlos Williams (1883-1963) le poète-médecin : la danse comme principe vital

W. C. Williams eut une trajectoire plus conventionnelle que le flamboyant poète-danseur. S'il collabora avec des artistes, ce fut dans une moindre mesure, et tout en étant comédien amateur, il ne se produisit jamais sur scène en tant que danseur. Il acquit cependant comme poète une renommée d'une envergure que V. Parnakh n'atteignit jamais.

2-1 Un poète-médecin fasciné par la peinture

William Carlos Williams, qui fit ses débuts dans l'ombre de poètes plus fameux comme Ezra Pound (1885-1972) ou Thomas Stearn Eliot (1888-1965), devint une inspiration majeure pour les auteurs du Black Mountain College, de The New York School, et de la Beat Generation dans les années 1950 et 1960, passé à la postérité comme réformateur de la langue poétique américaine. Contrairement à ses compatriotes qui cherchèrent l'inspiration en fréquentant les milieux de la Bohême européenne, malgré un voyage en Europe entrepris dans les années 1910, il mena une vie tranquille d'époux et de père de famille et ne vit jamais dans l'Occident une source de jouvence pour la poésie américaine. On peut de ce point de vue-là opposer les trajectoires de V. Parnakh, adepte des cabarets parisiens se cherchant une identité culturelle en Europe, et celle, relativement conventionnelle, de W. C. Williams. Dans la fiction *A Voyage to Paganry* (1928), ce dernier relate son séjour de 1924 en Europe, sous les traits d'un protagoniste nommé « Dr Dev Evans », natif comme lui du New Jersey qui, « [s]timulated and bruised, [...] returns to America determined to discover what is genuinely poetic at home. »¹. La nouvelle lui

1- « [s]timulé et meurtri, [...] revient en Amérique déterminé à découvrir ce qui est véritablement poétique chez lui. » W. C. Williams, *A*

permet de « celebrate in poetry and prose the American conscience and revitalize its tradition. »¹ Dans sa trilogie de nouvelles, *White Mule* (1937), *In the Money* (1940), *The Build-Up* (1952), il sera également question de la conscience et de l'identité américaines.

Néanmoins, comme V. Parnakh était poète, danseur, musicien et traducteur, W. C. Williams combinait des activités plurielles, celle de médecin² et d'écrivain, à la fois poète, romancier, essayiste et dramaturge. Médecin pendant plus de quarante ans à Rutherford dans le New Jersey, la ville où lui-même, natif de Paterson, avait grandi, son existence trahit un tempérament casanier et un enracinement dans le local³ qui font défaut à V. Parnakh. W. C. Williams déclare ainsi dans l'essai « Vortex » (1915) : « the local is the only universal », « the local is the freeing agent of all thought. »⁴. Avec *In the American Grain* (1925), il se penchera sur les racines puritaines de l'histoire américaine.

Comme son homologue russe, W. C. Williams est doté d'une identité entre les langues et les cultures, d'abord par ses origines familiales, né d'une mère native de Porto Rico aux ancêtres français, hollandais, espagnols et juifs. Ses poèmes, notamment ceux de *Al Que Quiere!* (1917), résonnent de ces influences linguistiques multiples. Dans une lettre à Marianne Moore (1887-1972) du 21 février 1917, W. C. Williams s'expliquait sur les qualités ornementales du titre espagnol choisi, et en proposait une traduction en anglais :

[it] means : To him who wants it – but I like the spanish just as i like a chinese image cut out of a stone : it is decorative and has a certain integral charm.⁵

Le chercheur Jonathan Cohen élucide le mystère de l'épigraphe de *Al Que Quiere!*, « the auspicious debut volume of his mature poetic voice—free verse at once modern and subtly baroque, colloquial, imagistic, distinctly American in its language and prosody ».⁶ L'œuvre possède un titre et une épigraphe en espagnol, inspirée de l'écrivain guatémaltèque Rafael Arévalo Martínez (1884-1975).

In keeping with the tradition of authors providing an epigraph intended to serve as a key to their works to help readers enter them and appreciate them, Williams did precisely this, but in a strikingly indirect way in *Al Que Quiere!*, for he provided no English translation of the text, thereby confronting readers with the core foreignness (i.e., “Carlos”) of his poetry.⁷

Voyage to Paganry [1928], with an Introduction by Harry Levin, New York, New Directions, 1970, quatrième de couverture. Je traduis.

1- « célébrer en poésie et en prose la conscience américaine et revitaliser sa tradition » *Ibid.* Je traduis.

2- Auparavant, il avait étudié la médecine en Pennsylvanie jusqu'en 1906, avant de faire son internat à New York.

3- Local ne veut pas dire provincial : « his friendship with Ezra Pound kept him in touch with movements in the international avant-garde and he also became part of a radical group of artists and writers in New York known as 'the Others' that included Marcel Duchamp, Man Ray, Wallace Stevens and Marianne Moore. » « son amitié avec Ezra Pound lui permit de rester en contact avec les mouvements de l'avant-garde internationale et de faire partie d'un groupe d'artistes et de compositeurs radicaux à New York, connu sous le nom de 'The Others', comprenant Marcel Duchamp, Man Ray, Wallace Stevens et Marianne Moore. » <<https://www.poetryarchive.org/poet/william-carlos-williams>>, en ligne, consulté le 3 novembre 2018. Le groupe avait été fondé en 1915 par Alfred Kreymborg (1883-1966). Il visait à se débarrasser des anciens modes d'expression.

4- « le local est le seul universel », « le local est l'agent libérateur de toute pensée. » Je traduis. W. C. Williams, *Selected Essays*, New York, Paperback, 1969, p.28.

5- W. C. Williams cité in Jonathan Cohen, « Staking Out New Earth: The Spanish Epigraph of *Al Que Quiere!* », William Paterson University, 2017. « [cela] signifie : Pour celui qui le veut - mais j'aime bien l'espagnol, tout comme j'aime une image chinoise taillée dans une pierre: elle est décorative et a un certain charme intégral. » Je traduis.

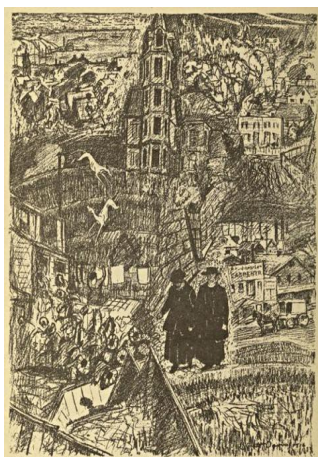
6- « le premier volume prometteur de sa voix poétique mature – un vers libre à la fois moderne et subtilement baroque, familier, imaginaire, distinctement américain dans son langage et sa prosodie » *Ibid.* Je traduis.

En outre, comme V. Parnakh, W. C. Williams était soucieux de transgresser les frontières artistiques établies et de puiser son inspiration poétique aux arts visuels¹.

While T. S. Eliot and Ezra Pound were reading the classics, William Carlos Williams was looking at pictures. He was first a modernist, second a poet; we miss the substance of his originality if we read him with only literary models in mind. Williams himself took every opportunity to remind his audience that he worked across boundaries²

Lui-même était très lié avec des peintres et des collectionneurs d'art, fréquentait Alfred Stieglitz (1864-1946), dans la galerie duquel étaient exposées les œuvres de Pablo Picasso (1881-1973), d'Auguste Rodin (1840-1917), ou encore d'Henri Matisse (1869-1954), Walter Conrad Arensberg (1878-1954), Alfred Kreyborg (1883-1966), Man Ray (1890-1976), Marcel Duchamp (1887-1955), et visita l'Armory Show de 1913, tandis que sa propre mère avait étudié la peinture à Paris. Il collabora même à plusieurs reprises avec des peintres :

Williams used a picture by Stuart Davis for the frontispiece to *Kora in Hell. Spring and All* was dedicated to his lifelong friend Charles Demuth, and the painter reciprocated with a canvas version of Williams's poem, "The Great Figure." The poet also collaborated with artist William Zorach on a special two poem / two drawing volume.³



Frontispice original de *Kora in Hell: Improvisations* par Stuart Davis.

Dans un entretien avec Walter Sutton, W. C. Williams explique : « I've attempted to fuse the poetry and painting. To make it the same thing. »⁴ En 1951, à Harvard, W. C. Williams incite ses lecteurs à se confronter à la poésie comme à la peinture moderne, dans une expérience de réception esthétique

7- « Fidèle à la tradition auctoriale de fournir une épigraphe destinée à aider les lecteurs à les saisir et à les apprécier, Williams l'a précisément fait, mais de manière étonnamment indirecte dans *Al Que Quiere!*, car il ne fournissait pas de traduction anglaise du texte, confrontant ainsi les lecteurs à la dimension étrangère nodale (c'est-à-dire « Carlos ») de sa poésie. » *Ibid.* Je traduis.

1- Voir Bram Dijkstra (éd.), *A Recognizable Image: William Carlos Williams on Art and Artists*, New York, New Directions, 1978.

2- « Pendant que T. S. Eliot et Ezra Pound lisaient les classiques, William Carlos Williams regardait des images. Il était d'abord un moderniste, ensuite un poète ; la substance de son originalité nous manque si nous le lisons uniquement avec des modèles littéraires. Williams lui-même a saisi chaque occasion pour rappeler à son public qu'il travaillait au-delà des frontières. » La question a été bien étudiée par les critiques. Bonnie Costello « William Carlos Williams in a World of Painters », cité in Bonnie Costello, « William Carlos Williams in a World of Painters », <<http://bostonreview.net/archives/BR04.6/costello.html>>, en ligne, consulté le 4 novembre 2018. Je traduis.

3- « Williams utilisa une image de Stuart Davis pour le frontispice de *Kora in Hell. Spring and All* était dédié à son ami de longue date, Charles Demuth, et le peintre lui rendit la pareille avec une version picturale du poème de Williams, "Le Grand Chiffre". Le poète collabora également avec l'artiste William Zorach pour un volume spécial de deux poèmes / deux dessins. » cité in *Ibid.* Je traduis. La collaboration avec le peintre, sculpteur, graveur américain cubiste, W. Zorach (1887-1966) date de 1937.

4- « J'ai essayé de fusionner la poésie et la peinture. De faire qu'elles soient la même chose. » cité in *Ibid.* Je traduis.

nourrie du contact sensuel avec l'œuvre.

"There is no subject; it's what you put on the canvas and how you put it on that makes the difference. Poems aren't made of thoughts — they're made of words, pigments put on... [...] Williams disliked the secondary intensity of language used as a symbol system. Modern painting was unmediated, sensuous. His great achievement was to bring some of its qualities into poetry.¹

Point commun avec D. Fourcade, W. C. Williams a rédigé des essais de critique d'art sur Charles Sheeler (1883-1965), Paul Cézanne (1839-1906), Constantin Brancusi (1876-1957), et bien d'autres peintres modernistes², qui nous renseignent sur sa propre pratique³. Il admire C. Sheeler, pour son sens du contact, lui qui était « a photographer as well and carried the precision and impersonality of that medium over to his painting. »⁴. Dans son essai sur la « Peinture Française », W. C. Williams exprime au sujet des artistes de ce pays l'idée que

their ability to make form (not just subject matter) reflect the conditions of place. He called for American artists not to copy French forms but to follow French *example* in finding a local form. In this he answered both the subject-oriented, conventional, regionalist painters and the expatriates and Francophiles.⁵

W. C. Williams élabore en 1915 l'un des mots-clefs de son œuvre, celui de « contact », en lien avec la peinture, dans l'essai « Vortex », publié pour la première fois par B. Dijkstra, où il écrit : « "I will express my emotions in the appearances: surfaces, sounds, smells, touch of the place in which I happen to be" »⁶. Dans *Spring and All*, les concepts de « design » ou « conception », et de « contact » résultant de l'activité de l'imagination sont mis en frottement pour produire l'étincelle poétique. La reproduction figurative du réel y est rejetée avec véhémence.

As Williams said to Walter Sutton, "the meaning of the poem can be grasped by attention to the design. Design makes *things* speak. [...] The book rejects "verisimilitude, that great copying" as plagiarism of nature, insisting instead on a "separation." "The word must be put down for itself, not as a symbol of nature but as a part, cognizant of the whole." Art is in apposition, not opposition to nature.⁷

1- « "Il n'y a pas de sujet ; c'est ce que vous placez sur la toile et la façon dont vous le placez qui fait la différence. Les poèmes ne sont pas faits de pensées – ils sont faits de la dépose de mots, de pigments ... [...] Williams n'aimait pas l'intensité secondaire du langage utilisé en tant que système symbolique. La peinture moderne était sensuelle et dénuée d'intermédiaire. Sa grande réussite fut de transférer certaines de ses qualités en poésie. » cité in *Ibid.* Je traduis.

2- Voir Bram Dijkstra, *The Hieroglyphics of a New Speech: Cubism, Stieglitz, and the Early Poetry of William Carlos Williams*, Princeton, Princeton University Press, 1969.

3- « Often what Williams says about the visual arts can stand as well in defense of his own work. Indeed, the same themes recur in his essays and introductions on poetry. » « Souvent, ce que Williams dit à propos des arts visuels peut aussi bien servir de défense à son propre travail. En effet, les mêmes thèmes reviennent dans ses essais et ses introductions sur la poésie. » Bonnie Costello, « William Carlos Williams in a World of Painters », *op.cit.* Je traduis.

4- Charles Sheeler était « également photographe et il reportait sur sa peinture la précision et l'impersonnalité de ce médium. » *Ibid.* Je traduis.

5- « leur capacité à créer des formes (et pas seulement des objets) reflète les conditions du lieu. Il a appelé les artistes américains à ne pas copier les formes françaises mais à suivre l'exemple français dans la recherche d'une forme locale. En cela il répondait à la fois aux peintres régionalistes conventionnels, orientés vers un sujet, aux expatriés et aux francophiles. » *Ibid.* Je traduis. W. C. Williams, « French Painting », Bram Dijkstra (éd.), *A Recognizable Image: William Carlos Williams on Art and Artists*, *op.cit.*, p.69-72.

6- « "J'exprimerai mes émotions dans les apparences : surfaces, sons, odeurs, sensation tactile de l'endroit où je me trouve" » Bram Dijkstra (éd.), *A Recognizable Image: William Carlos Williams on Art and Artists*, *op.cit.*, p.58. Je traduis.

7- « Comme Williams l'a confié à Walter Sutton, "le sens du poème peut être saisi par l'attention portée à la conception. La conception fait parler les *choses*". [...] Le livre rejette "la vraisemblance, cette grande copie" comme un plagiat de la nature, insistant plutôt sur une "séparation." "La parole doit être posée pour elle-même, non pas en tant que symbole de la nature, mais en tant qu'élément ayant la conscience de l'ensemble." L'art est en apposition et non en opposition à la nature. » Bonnie Costello, « William Carlos Williams in a World of Painters », *op.cit.* Je traduis.

W. C. Williams explore aussi le transfert de la peinture au texte dans deux de ses principaux recueils de jeunesse :

In *Sour Grapes* Williams is thinking of his works as canvases, though he hasn't discovered the full bearing of the analogy [...] Titles show the poet's interest in painting most conspicuously: "Portrait in Greys," "Birth of Venus." [...] It is in *Spring and All* that Williams achieves the painted poem -- and perhaps to signal his readers, he not only imitates and invokes Cezanne, Juan Gris, John Marin and others but also dedicates the book to Charles Demuth.¹

Avec son poème « Pot of Flowers » (1923), il applique au poème le traitement de la nature morte pratiqué par Charles Demuth dans *Tubéreuses* (1922), aquarelle qu'il avait acquise, « adopting the drama and detail of the painter's representations »².

Williams's poem "Pot of Flowers", after Demuth's watercolor *Tuberose*s, presents the internal dynamism of an image "detached" from a natural or a symbolic context. [...] Williams, following Demuth, charges these apparently impersonal subjects with emotional and visual activity.³

Tiré du même recueil, le poème « The Rose » transcrit en une vision cubiste⁴ un collage du peintre espagnol de l'École de Paris, Juan Gris (1887-1927)⁵. W. C. Williams dédie même un poème issu de sa deuxième période, « The Crimson Flower », qui préfigure certains procédés d'écriture de « Asphodel, that Greeny Flower », à l'artiste C. Demuth, mort depuis peu.

Like "Pot of Flowers," the poem attempts to create the feeling of a Demuth still life through words. But it goes much further than the earlier poem. [...] At this point Williams is freer with nonvisual materials, weaving them gracefully into the texture of the picture he is describing⁶

1- « Dans *Sour Grapes*, Williams conçoit ses œuvres comme des toiles, bien qu'il n'ait pas encore découvert la portée de l'analogie [...]. Les titres révèlent le plus manifestement l'intérêt du poète pour la peinture : "Portrait in gris", "Naissance de Vénus". [...] C'est dans *Spring and All* que Williams parvient au poème peint – et peut-être pour en avertir ses lecteurs, non seulement il imite et invoque Cézanne, Juan Gris, John Marin et d'autres mais il dédie également le livre à Charles Demuth. » *Ibid.* Je traduis.

2- « adoptant le drame et le détail des représentations du peintre » *Ibid.* Je traduis.

3- « Le poème de Williams "Pot of Flowers", d'après l'aquarelle de Demuth, *Tubéreuses*, présente le dynamisme interne d'une image "détachée" d'un contexte naturel ou symbolique. [...] Williams, à la suite de Demuth, charge ces sujets apparemment impersonnels d'activité émotionnelle et visuelle. » *Ibid.* Je traduis.

4- « "The Rose" superimposes many planes of representation. Rather than fixing the image in one dramatic focus, the poem multiplies frames of reference, declaring the freedom of the imagination to reconstitute the object. Williams diversifies texture, making hard and fragile materials define the same object, just as Gris cut a photograph of a rose out of a magazine and pasted it on a photograph of a rose painted on a plate. Of all the poems in Williams's corpus, "The Rose" most clearly reflects his attention to cubist techniques. Like the image in a cubist painting the representation is fragmented: sharply different kinds of words and statements are juxtaposed without connectives. The poem attempts a "geometry" of seeing, shaped by beginnings and abrupt counter-beginnings [...] » *Ibid.* « "The Rose" superpose de nombreux plans de représentation. Plutôt que de fixer l'image en une seule focale dramatique, le poème multiplie les cadres de référence, proclamant la liberté pour l'imagination de reconstituer l'objet. Williams diversifie les textures en faisant en sorte que des matériaux durs et fragiles définissent le même objet, tout comme Gris découpait une photographie d'une rose dans un magazine et la collait sur la photographie d'une rose peinte sur une assiette. De tous les poèmes du corpus de Williams, "The Rose" reflète le plus clairement son attention portée aux techniques cubistes. Comme dans une peinture cubiste, la représentation est fragmentée : des types de mots et d'énoncés sont nettement juxtaposés sans connecteurs. Le poème tente une "géométrie" de la vision, façonnée par des commencements et des contre-commencements abrupts ». Gérard Bertrand, *Encyclopedia Universalis*, article « Juan Gris », <<https://www.universalis.fr/encyclopedie/juan-gris/>>, en ligne, consulté le 4 novembre 2018. Je traduis.

5- Ce dernier « joua un rôle prépondérant dans l'élaboration et le développement de la seconde phase de la peinture cubiste, dite du *cubisme synthétique*, qui visait – en réaction contre la période dite *analytique* où une fragmentation croissante des objets avait transformé le tableau en poème pulvérisé – à une représentation par plans continus, donc à une construction plus ferme et à un espace unifié » *Ibid.* Je traduis.

6- « Comme "Pot of Flowers", le poème tente de créer le sentiment d'une nature morte à travers les mots. Mais il va beaucoup plus loin

Sans cesser de louer le modernisme, vers la fin de sa vie, W. C. Williams privilégie l'influence des maîtres classiques, comme Pieter Brueghel (1525-1569), Léonard de Vinci (1452-1519), Albrecht Dürer (1471-1528), Sandro Botticelli (1445-1510), Jérôme Bosch (vers 1450-1516), Honoré Daumier (1808-1879), ou Le Greco (1541-1614), « named, imitated, and invoked in [his] poems »¹. En outre, B. Costello fait-elle observer, à la suite de B. Dijkstra, que le livre V de Paterson « is based on the Unicorn tapestries. »² La perspective du défi pictural au langage poétique s'est déplacée :

these artists did not offer Williams formal challenges (as did Demuth and Gris); instead, they provided models of the artist's life, the sincerity of his vision, the rigor of his design. No longer threatened by the achievement of the past, Williams saw these artists solving, in their own ways, the same problems that concerned him. And as if to testify to his respectful autonomy, he often borrowed their subject matter, or even made their work his subject.³

P. Brueghel restait l'un des artistes préférés de W. C. Williams, qui, dans plusieurs poèmes de son recueil *Pictures from Brueghel and Other Poems*, offre des traductions littéraires des œuvres du peintre, chaque texte ou cycle de textes étant consacré à une toile.

In some of the poems in *Pictures from Brueghel* Williams is clearly trying to achieve in words the effects Brueghel achieved in paint. But much more strongly than before, the poet is aware of the differences between the two mediums and is developing the particular advantages of poetry. Not satisfied with unheard melodies, he makes the subjects step out of their frame and speak directly in outbursts (as do the dancers at the wedding feast who cry "o Ya!") or indirectly through the rhythms of the poem (as in another dance poem which has the indefinite beat of a drunken waltz). [...] Unlike painting, poetry can speak of what is *not* there. [...] Poetry can present ideas without things [...]. The pictures are not simply recreated; we get the subjective sense of what it is like to look at them.⁴

Comme le poète américain Wystan Hugh Auden (1907-1973) avec son poème « Musée des Beaux-Arts » (1938), W. C. Williams a écrit un texte autour du tableau « La Chute d'Icare » (vers 1558) de P. Brueghel, « Landscape with the Fall of Icarus »⁵, où il se montre plus intéressé à la transposition de sa « composition visuelle », qu'à son sujet et à son thème. En effet, « Williams works against these conventions to relay the images freed from the formulaic patterns. »⁶, reportant par les ressources verbales la dimension simultanée de la peinture.

que le poème précédent. [...] À ce stade, Williams est plus libre avec les matériaux non visuels, les tissant gracieusement dans la texture de l'image qu'il décrit. » *Ibid.* Je traduis.

1- « nommés, imités et invoqués dans [ses] poèmes ». *Ibid.* Je traduis.

2- « Le Livre V de *Paterson* est basé sur les Tapisseries de la Licorne. » *Ibid.* Je traduis.

3- « Mais ces artistes n'offrirent pas de défis formels à Williams (comme le firent Demuth et Gris) ; à la place, ils fournirent des modèles de la vie de l'artiste, de la sincérité de sa vision, de la rigueur de sa conception. N'étant plus menacé par les réalisations du passé, Williams a vu ces artistes résoudre, à leur manière, les mêmes problèmes qui le concernaient. Et comme pour témoigner de son autonomie respectueuse, il empruntait souvent leur sujet, voire faisait de leur œuvre son sujet. » *Ibid.* Je traduis.

4- *Ibid.* « Dans certains des poèmes de *Pictures from Brueghel*, Williams tente clairement d'obtenir avec des mots les effets obtenus par Brueghel en peinture. Mais beaucoup plus fortement qu'auparavant, le poète est conscient des différences entre les deux médiums et développe les avantages particuliers de la poésie. Insatisfait de mélodies qu'on n'a jamais entendues, il extrait les sujets de leur cadre et les fait parler directement par éclats (comme les danseurs qui au banquet de noces crient "o Ya!"), ou indirectement à travers les rythmes du poème (comme dans un autre poème de danse qui possède le battement indéfini d'une valse ivre). [...] Contrairement à la peinture, la poésie peut parler de ce qui n'est pas là. [...] La poésie peut présenter des idées sans choses [...]. Les images ne sont pas simplement recrées ; nous obtenons le sens subjectif de ce que cela procure de les regarder. » *Ibid.* Je traduis.

5- Le poème a été publié dans *The Hudson Review* en 1960, avant d'être inclus dans *Pictures of Brueghel and Other Poems* (1962).

6- « Williams œuvre contre ces conventions pour relayer les images libérées des clichés. » *Ibid.* Je traduis.

Similarly, in "Hunters in the Snow," Williams's aim is to *present* the scene; he does not, as John Berryman does with the same painting, depart into a Keatsian reflection of art and life.¹

L'intérêt de l'écrivain pour la peinture constitue un thème très abondamment étudié, aussi ne nous étendrons pas longuement à ce sujet. Nous mentionnerons cependant par rapport à notre étude la rencontre déterminante de W. C. Williams avec le peintre Pavel Tchelitchev (1898-1957). Paul Mariani² rapporte qu'en mai-juin 1937, W. C. Williams lui rendit visite dans son atelier pour observer les tableaux et les peintures murales sur lesquels il travaillait. Il avait été introduit auprès de lui par Charles Henri Ford (1908-2002), après avoir composé une introduction au livre de ce dernier, *The Garden of Disorder* (1938). Le recueil surréaliste incluait un poème de C. H. Ford sur P. Tchelitchev, son partenaire, qui avait éveillé la curiosité de W. C. Williams, désireux de le rencontrer.

Il convient d'évoquer P. Tchelitchev, le fondateur du « surréalisme mystique », dans la mesure où il était lié au milieu de la danse. Ce peintre surréaliste russe, natif de Kalouga, fils d'un propriétaire terrien ruiné par la Révolution, allait devenir américain en 1952 où il acquerrait une réputation mondiale. À ses débuts, l'artiste s'était fait connaître, comme J. Gris, lui aussi dans l'orbite poétique des ekphrasis de W. C. Williams³, en créant des décors et des costumes pour les Ballets Russes en 1928, avec *Ode* de L. Massine (1896-1979)⁴, après s'être formé auprès d'Alexandra Exter (1882-1949) à Kiev. Il avait rencontré S. Diaghilev à Berlin en 1922⁵, avant de gagner Paris et de fréquenter le cercle de Gertrude Stein (1874-1946), dont il réalisa vers 1927 un portrait à l'encre. Installé à New York à partir de 1933, il travailla notamment pour G. Balanchine et M. Graham dans les années 1930 et 1940. Ses œuvres grotesques, influencées par les monstruosité des foires, étaient méprisées par André Breton (1896-1966) auxquelles elles semblaient trop viscérales. Par ailleurs, la renommée de P. Tchelitchev fut occultée

1- « De même, dans "Chasseurs dans la Neige", le but de Williams est de présenter la scène ; contrairement à John Berryman avec le même tableau, il ne se lance pas dans une réflexion keatsienne sur l'art et la vie. » *Ibid.* Je traduis.

2- Paul Mariani, *William Carlos Williams: A New World Naked*, New York, McGraw-Hill Book Co, 1981, p.402.

3- Juan Gris entama sa collaboration avec les Ballets Russes en 1922 en créant les décors et les costumes de *Les Tentations de la bergère* (1924). À Monte-Carlo, il créa des dessins pour l'opéra comique de Charles Gounod (1818-1893) *La Colombe* (1860), et l'opérette en un acte d'Emmanuel Chabrier (1819-1891), *Une Éducation manquée* (1879).

4- « Tchelitchev's stage design placed the dancers in formations among three-dimensional geometric delineations of the stage area formed by white cords, along which miniaturised puppet versions of the dancers were placed to simulate perspective. The costumes, crinoline-skirted dresses with mesh masks or fitted bodysuits in black, white, grey and blue gauzy fabrics, were applied with geometric designs of mirrored paillettes or painted with phosphorescent paint in angular designs. The balletic action was set before a cinema screen on which projected moving images and rear-projected lighting provided a changing and visually dynamic spectacle for the audience. The overall effect was a celebration of the projected, reflected, diffused and sparkling qualities of light itself in a revolutionary piece of theatre design, although as a choreographic performance its rigidity did not endear it to audiences already used to the more dynamic entertainment they were seeing in movie theatres. » « La scénographie de Tchelitchev plaçait les danseurs en groupes parmi des délimitations géométriques tridimensionnelles de la scène, formées de cordes blanches, le long desquelles des versions miniaturisées des danseuses étaient placées pour simuler une perspective. Les costumes, des robes à crinoline avec des masques en résille ou des combinaisons moulées en étoffe noire, blanche, grise et bleue, étaient recouverts de motifs géométriques de paillettes réfléchissantes, ou peints avec des motifs anguleux au moyen d'une peinture phosphorescente. L'action du ballet était placée devant un écran de cinéma sur lequel des images en mouvement et un éclairage projetés de l'arrière fournissaient au public un spectacle changeant et visuellement dynamique. L'effet général était une célébration des qualités de lumière projetées, réfléchies, diffusées et étincelantes dans une pièce à la conception théâtrale révolutionnaire, bien que sa rigidité ne soit pas perçue comme une performance chorégraphique par un public déjà habitué au divertissement plus dynamique qu'il voyait dans les salles de cinéma. » <<https://nga.gov.au/exhibition/balletsrusses/default.cfm?MnuID=3&GalID=27>>, en ligne, consulté le 4 novembre 2018. Je traduis.

5- Voir Donald Windham (éd.), « Ballet Designs of Pavel Tchelitchev », *Dance Index*, New York, 1944.

dans les années 1950 par la domination de l'expressionnisme abstrait.



P. Tchelitchev, esquisse de costume pour l'opéra *Le Coq d'Or*, 1923, gouache, peinture au cuivre, crayon et paillettes sur papier marouflé, 32,5 x 25cm, collection privée.

Durant sa découverte de l'atelier de P. Tchelitchev, W. C. Williams fut saisi par un sentiment de beauté désespérée qui s'exhalait des œuvres¹. Par la suite, l'auteur de *Spring and All* écrivait un essai sur le peintre, édité dans le magazine *Life and Letters Today*. Lors de sa visite de juin 1937, il fut frappé par la toile inachevée *Phenomena* (1936-1938) à la qualité hallucinatoire, qui représente sur fond de paysage de bord de mer des monstres humanoïdes, les visages tournés vers le spectateur du tableau, dans un camaïeu de tons vifs, bleu, jaune et rouge. Derrière les traits de ces créatures infernales repoussantes, le tableau recelait des caricatures de personnalités artistiques comme G. Stein ou C. Henry Ford². P. Tchelitchev avait réalisé de nombreuses études préparatoires pour cette œuvre inspirée de la porte en bronze de l'église San Zeno Maggiore à Vérone et structurée à l'arrière-plan autour d'une pyramide de glace, dont la base ressemble à un désert.

Figures of all sorts filled it, of all sizes spreading out upon a background of mountain, classical ruin, and Mexican adobe house, with sea and sky going off toward the top and back... To the left, the signature, a man with one enormous foot, the back of Diego Rivera it may be, painting the wall of a house. Siamese twins, women with six breasts, acephalic monsters, three-legged children, double-headed monsters, sexual freaks, dwarfs, giants, achondroplastic midgets, mongolian idiots and the starved, bloated, misshapen by idea and social accident – of all the walks of life. In the foreground was a surf with a girl in a pink bathing suit.³

En conséquence, la toile *Phenomena* allait devenir une inspiration pour *Paterson*⁴. Le peintre aurait

1- Voir <<https://nga.gov.au/exhibition/balletsrusses/default.cfm?MnuID=3&GalID=27>>, *op.cit.*

2- Meredith Mendelsohn, « Sex-ray vision », <http://www.artnet.com/magazine_pre2000/features/mmendelsohn/mendelsohn8-27-98.asp>, en ligne, consulté le 27 mai 2019.

3- « Des figures de toutes sortes la remplissaient, de toutes tailles, s'étalant sur un fond de montagne, ruine classique et maison de pisé mexicaine, le ciel et la mer se prolongeant vers le haut et l'arrière... À gauche, la signature, un homme avec un pied énorme, le dos de Diego Rivera sans doute, en train de peindre le mur d'une maison. Des jumeaux siamois, des femmes à six poitrines, des monstres acéphales, des enfants à trois jambes, des monstres à double tête, des pervers sexuels, des nains, des géants, des nains achondroplasiques, des idiots mongoliens et des créatures affamées, gonflées, déformées par l'idée et l'accident social – de toutes les promenades de la vie. Au premier plan, un surf avec une fille en maillot de bain rose. » Paul Mariani, *William Carlos Williams: A New World Naked*, *op.cit.*, p.403. Je traduis.

4- « Williams would remember the lesson he had learned from West and Tchelitchew when he came to write his own *Paterson*, his own mirror held up to the mind, and peopled it as well with dwarfs and hydrocephalics... and himself, the monstrous poet dreaming the

particulièrement apprécié le fait que W. C. Williams, en tant que médecin, reconnaisse les pathologies réelles des créatures fantastiques qu'il avait dessinées¹.



P. Tchelitchev, *Phenomena* (1936-1938), huile sur toile, 89 X 116cm, Moscou, Galerie Tretiakov.

Ainsi l'art pictural ne manquait pas d'influencer W. C. Williams. Imagiste² à ses débuts, il évolua ensuite vers une poétique plus originale. Admirateur dans sa jeunesse de John Keats (1795-1821) et de Walt Whitman (1819-1892), il devint ensuite l'ami d'E. Pound avec lequel il entretiendrait toute sa vie un rapport d'amitié teinté de rivalité. Ce dernier présenta à W. C. Williams la poète Hilda Doolittle (H.D.) (1886-1961) et le peintre précisionniste³ Charles Demuth. En réaction au carcan poétique, Williams rejoignit alors le mouvement imagiste. Dès *The Tempers* (1913), précédé par *Poems* (1909), qui évoquent souvent des tableaux, se fait sentir sur son écriture l'empreinte de ce courant. Au sujet de *The Tempers*, W. C. Williams retrace l'évolution qui était la sienne depuis ses débuts :

I was beginning to turn away from the romantic. It may have been my studies in medicine ; it may have been my intense feeling of Americanism ; anyhow I knew that I wanted reality in my poetry and I began to try to let it speak⁴

grotesque dream of the poem. » « Williams se souviendrait de la leçon qu'il avait apprise de l'Occident et de Tchelitchev quand il en viendrait à écrire son propre *Paterson*, son propre miroir tenu devant l'esprit, et qu'il le peuplerait également de nains et d'hydrocéphaliques ... et de lui-même, le monstrueux poète rêvant le rêve grotesque du poème. » *Ibid*, p.404. Je traduis.

1- « What most pleased Tchelitchev was that Williams, as a physician, had recognized that in fact every monster in the picture had been taken from life. For Tchelitchev had taken his subjects from life itself and had held them up as his mirror in which others could see themselves. » « Ce qui plut le plus à Tchelitchev, c'est que Williams, en tant que médecin, avait reconnu qu'en fait, chaque monstre de l'image avait été prélevé dans la vie. Car Tchelitchev avait pris ses sujets dans la vie même et les avait présentés comme son miroir dans lequel les autres pouvaient se voir. » *Ibid*, p.403. Je traduis.

2- L'imagisme, né en réaction à la poésie victorienne, et aux poètes géorgiens qui pérennisaient cette tradition, visait à une expression langagière directe, dépouillée des ornements rhétoriques, de l'expérience vécue. Le terme « imagisme » avait été employé en 1912 par E. Pound.

3- Le précisionnisme est un « [s]tyle pictural adopté par certains peintres figuratifs américains durant les années 1920, caractérisé par une touche lisse et un souci de netteté extrême ». Il est représenté notamment par Charles Demuth (1883-1935), Charles Sheeler (1883-1965) Niles Spencer (1893-1952) et Georgia O'Keeffe (1887-1986). « Les peintres précisionnistes s'attachent principalement aux paysages urbains ou campagnards, avec une prédilection marquée pour les édifices et les machines – manufactures et cheminées d'usine des zones industrielles, silos à grains et granges des zones rurales. Ces motifs s'inscrivent dans des compositions dont le formalisme frôle parfois l'abstraction. [...] Il s'agit d'un art "à froid", qui maintient le spectateur à distance. Ce détachement est souligné par l'aplanissement de la surface peinte, qui tend à effacer toute trace d'intervention (coups de pinceau), d'écriture personnelle. » Article « Précisionnisme », *Encyclopedia Universalis*, <<https://www.universalis.fr/encyclopedie/precisionnisme-art/>>, en ligne, consulté le 4 novembre 2018. Je traduis.

4- « Je commençais à me détourner du romantique. C'était peut-être mes études en médecine ; c'était peut-être mon intense sentiment d'américanisme ; de toute façon je savais que je voulais la réalité dans ma poésie et j'ai commencé à essayer de la laisser parler. » W. C. Williams, *I Wanted to Write a Poem : the Autobiography of the Works of a Poet* [1958], New York, New Directions, 1982, p.17. Je traduis.

Dès 1917, avec la publication de son troisième opus *Al que Quiere!*, « Williams began to apply the Imagist principle of "direct treatment of the thing" fairly rigourously », selon James Guimond¹, à une époque où E. Pound affirmait quant à lui un style de plus en plus allusif. L'exigence de la forme devient manifeste pour notre médecin-poète.

The poems are for the most part short, written in conversational language, as spoken, but rhythmical I think. The stanzas are short; I was searching for some formal arrangement of the lines, perhaps a stanzaic form. I have always had something to say and the sheer sense of what is spoken seemed to me all important, yet I knew the poem must have shape. From this time on you can see the struggle to get a form without deforming the language.²

C'est aussi à cette période que s'affirme l'affinité de sa poésie avec le local, confortée par sa pratique médicale.

Richard Ellman et Robert O'clair surnomment W. C. Williams « the most important literary doctor since Chekhov »³. Son « badge médical », lui donnait dès 1910 la possibilité d'exercer librement son activité poétique sans avoir à se soucier du succès ou de préoccupations financières, tout en ayant moins de temps à lui consacrer, lui qui « follow[ed] the poor defeated body into those gulfs and grottos [...], to be present at deaths and births, at the tormented battles between daughter and diabolic mother »⁴. Tout en exerçant la médecine, il était disponible pour retranscrire entre deux consultations « a phrase which I quickly write down on anything at hand, any piece of paper I can grab »⁵, comme sur des ordonnances vierges. Nombre de ses poèmes proviennent ainsi du temps passé à fréquenter ses patients.

The poem springs from the half spoken words of the patient... When asked, how I have for so many years continued an equal interest in medicine and poetry, I reply that they amount for me to nearly the same thing⁶

Obstétricien et pédiatre⁷, le poète appris à connaître les drames ordinaires de l'homme aux différents âges de la vie. Ses vers feront d'ailleurs montre d'un équilibre contrasté entre optimisme et fatalisme, avec une prise de recul sur la réalité reflétant peut-être une distance nécessaire dans le rapport du praticien au patient. De même, les images dynamiques d'épanouissement végétal qu'on trouve

1- <<https://www.poetryfoundation.org/poets/william-carlos-williams>>, en ligne, consulté le 3 novembre 2018. « Williams commença à appliquer le principe imagiste du "traitement direct de la chose" de manière assez rigoureuse ». Je traduis.

2- « Les poèmes sont pour la plupart courts, écrits en langage conversationnel, comme je l'ai dit, mais rythmé je pense. Les strophes sont courtes ; je cherchais un arrangement formel des vers, peut-être une forme strophique. J'ai toujours eu quelque chose à dire et le sens aigu de ce qui est dit me semblait important, mais je savais que le poème devait avoir une forme. À partir de ce moment, vous pouvez voir la lutte pour obtenir une forme sans déformer le langage. » W. C. Williams, *I Wanted to Write a Poem : the Autobiography of the Works of a Poet*, *op.cit.*, p.22-23. Je traduis.

3- « le médecin littéraire le plus important depuis Tchekhov ». <<https://www.poetryfoundation.org/poets/william-carlos-williams>>, *op.cit.*, Je traduis.

4- « suiv[ait] le pauvre corps vaincu dans ces gouffres et grottes [...], pour assister aux morts et aux naissances, aux batailles tourmentées entre la fille et la mère diabolique ». *Ibid.* Je traduis.

5- « une phrase que j'écris rapidement sur tout ce qui est à portée de main, sur chaque morceau de papier que je peux saisir ». *Ibid.* Je traduis.

6- « Le poème jaillit des mots à demi-exprimés du patient... Quand on me demande comment j'ai pu pendant tant d'années continuer à porter un intérêt égal à la médecine et à la poésie, je réponds qu'elles équivalent pour moi presque à la même chose. » W. C. Williams cité in « Remebering William Carlos Williams, America's Preminent Physician-Poet », *Stony Brook Surgery*, March, 4, 2013, <medecine.stonybrookmedecine.edu>, en ligne, consulté le 30 octobre 2018. Je traduis.

7- Il devint directeur du département de pédiatrie à l'Hôpital Général de Passaic.

nombreuses dans ses vers proviennent sans doute de son activité professionnelle, lui dont le quotidien était de mettre au monde des enfants. Qui plus est, son goût pour une langue se situant au plus près de la vérité humaine, provient aussi de la fréquentation de ses malades issus d'un milieu populaire. Car W. C. Williams était en quête d'un « langage modified by our environment, the American environment »¹. Comme le précise Marc Hofstadter,

Thinking of himself as a local poet who possessed neither the high culture nor the old-world manners of an Eliot or a Pound, he sought to express his democracy through his way of speaking.²

2-2 *Kora in Hell: Improvisations* (1920) : l'imagination comme faculté transformatrice korégraphique

Avec *Kora in Hell: Improvisations* (1920), l'un de ses livres préférés, écrit pendant la Première Guerre Mondiale et publié en 1920, W. C. Williams subit des attaques acerbes de ses pairs. Compilation de notes éparses suivies de commentaires³, l'ouvrage, relevant du genre de la poésie en prose, était fustigé par H.D. et E. Pound pour son éparpillement, son incohérence, son opacité, son sens de l'autocritique, son pessimisme glauque⁴ qui amène à désespérer de la nature humaine, enfin pour sa teneur non-américaine.

Avec son esthétique du collage, l'œuvre demeure marquée par l'influence dadaïste de Marcel Duchamp prisé par W. C. Williams à ses débuts, comme en témoigne la phrase : « A man's carcass has no more distinction than the carcass of an ox. »⁵. Dans le prologue de *Kora in Hell*, rédigé sous forme aphoristique, faisant état des reproches que ses amis lui ont adressés, il traite E. Pound « de meilleur ennemi du vers américain »⁶. L'auteur réfère à ses « improvisations » comme à un dépôt de matière impalpable inaccessible au vulgaire et pareil à un fil aussi ténu que le vent, comme à une collection de fragments qui soudain s'animent et dansent, poussés par une force mystérieuse :

The instability of these improvisations would seem such that they must inevitably crumble under the attention and become particles of wind that falters. It would appear to the unready that the fiber of the thing is a thin jelly. It would be these same fools who would deny touch cords to the wind because they cannot split a storm endwise and wrap it upon spools. The virtue of strength lies not in the grossness of the fiber but in the fiber itself. Thus a poem is tough by no quaity it borrows from a logical recital of events nor from the events

1- W. C. Williams cité in <<https://www.poetryfoundation.org/poets/william-carlos-williams>>, en ligne, consulté le 3 novembre 2018. « d'un « langage modifié par notre environnement, l'environnement américain ». Je traduis.

2- « Se considérant comme un poète localiste qui ne possédait ni la haute culture ni les manières de l'ancien monde d'un Eliot ou d'un Pound, il s'efforça d'exprimer son sens de la démocratie à travers sa manière de parler. » *Ibid.* Je traduis.

3- W. C. Williams s'en expliquait ainsi : « Pendant un an, je pris l'habitude, en rentrant à la maison et peu importait l'heure, d'écrire quelque chose avant d'aller au lit. Et j'écrivais, j'écrivais, même si ce n'était que quelques mots, et à la fin de l'année j'eus 365 petits récits. Même s'il ne me venait rien à l'esprit du tout, je couchais quelque chose par écrit, [...] il y avait en eux plus ou moins un reflet des événements de la journée, et de mon implication en eux... » W. C. Williams, *Koré aux enfers : improvisations*, traduction de Jean-Paul Auxéméry, Paris, Virgile, 2003.

4- W. C. Williams y affirmait : « That which is known has value only by virtue of the dark. This cannot be otherwise. A thing known passes out of the mind into the muscles, the will is quit of it, save only when set into vibration by the forces of darkness opposed to it. » (*Kora in Hell: Improvisations*, Boston, The Four Seas Company, 1920, p.77) « Ce qui est connu n'a de valeur qu'en vertu de l'obscurité. Il ne peut pas en être autrement. Une chose connue passe hors de l'esprit dans les muscles, la volonté a renoncé, sauf lorsqu'elle est se met à vibrer sous l'impulsion des forces des ténèbres qui lui sont opposées. » Je traduis.

5- « Une carcasse humaine n'a pas plus de distinction qu'une carcasse de bœuf. » *Ibid.*, p.65. Je traduis.

6- « E. P. is the best enemy United States verse has. » *Ibid.*, p.65. Je traduis.

themselves but solely from that attenuated power which draws perhaps many broken things into a dance giving them thus a full being.¹

Dans le même prologue, l'imagination est louée comme une faculté supérieure, au « beneficent power »². C'est elle qui permet à la danse de se déployer : « Out of bitterness itself the clear wine of the imagination will be pressed and the dance prosper thereby. »³.

Kora in Hell forme donc un texte déterminant puisque, dès cette période, de l'aveu même de l'écrivain, la danse est saisie comme modèle de l'accomplissement poétique. Elle apparaît d'ailleurs en lien avec la chorégraphie de l'écrire⁴ puisque le vers poétique est figuré comme un fil à linge, où l'écrivain suspend des mots. La danse est également associée à une continuité temporelle, à une cohérence thématique et à une stabilité excluant l'irruption de l'accident⁵. La même page annonce le motif de la danse des éléments naturels – flocons, pluie et bûches dans le feu –, développé dans l'œuvre ultérieure de W. C. Williams :

I must dance with the wind, make my own snow flakes, whistle a contrapuntal melody to my own fugue !
Huzza, then, this is the dance of the blue moss bank ! Huzza then, this is the mazurka of the hollow log !
Huzza then, this is the dance of rain in the cold trees.⁶

La mazurka, danse polonaise de couple à trois temps au rythme vif avec un déplacement des accents des temps forts sur les temps faibles, organise l'énergie pulsative du rythme naturel en mouvements codifiés. Ainsi le poème deviendra-t-il pour l'auteur dans la deuxième moitié de sa vie la combinaison entre un élan expressif et la régulation de la *mesure*. Le sujet s'enthousiasme ici devant un spectacle dont il fait partie. La danse est le corollaire de l'émerveillement, et de l'animation de l'objet esthétique. À son tour, il faut que l'écrivain insuffle une chorégraphie de vie à sa création.

What more for him than to be a dandelion that could chirp with crickets or do a onestep with snow flakes?
The tune is difficult but not impossible to the middle aged whose knees are tethered faster to the mind than

1- « L'instabilité de ces improvisations semblerait telle qu'elles doivent s'effondrer inévitablement face à l'attention et devenir particules d'un vent qui faiblit. Il semblerait à la personne qui n'est pas prête que la fibre de la chose soit une fine gelée. Ce sont ces mêmes imbéciles qui refuseraient de toucher les cordons du vent, parce qu'ils ne peuvent pas diviser le bout d'une tempête et l'envelopper sur des bobines. La vertu de la force ne réside pas dans la grosseur de la fibre mais dans la fibre elle-même. Ainsi, un poème est brut en ce qu'il n'emprunte pas à un récit logique d'événements ni aux événements eux-mêmes, mais uniquement par cette puissance atténuée qui entraîne peut-être beaucoup de débris en une danse en leur donnant ainsi une pleine existence. » W. C. Williams, Prologue, 1^{er} septembre 1918, *Kora in Hell : Improvisations, op.cit.*, p.9-30, p.19. Je traduis.

2- « au pouvoir bénéfique » *Ibid*, p.21. Je traduis.

3- « Hors de l'amertume même, le vin clair de l'imagination sera pressé et la danse ainsi prospérera. » *Ibid*, p.21. Je traduis.

4- Voir « how will you expect a fine trickle of words to follow you through the intimacies of this dance » « comment vous attendrez-vous à un ruisseau de mots qui vous suivra à travers l'intimité de cette danse » *Ibid*, p.36. Je traduis.

5- « When you hang your clothes on the line you do not expect to see the line broken and them trailing in the mud. Nor would you expect to keep your hands clean by putting them in a dirty pocket. » *Ibid*, p.36. « Lorsque vous suspendez vos vêtements à la corde, vous ne vous attendez pas à voir la corde cassée et à les voir traîner dans la boue. Vous ne vous attendez pas non plus à garder vos mains propres en les mettant dans une poche sale. » Je traduis.

6- « Je dois danser avec le vent, fabriquer mes propres flocons de neige, siffler une mélodie contrapuntique à ma propre fugue ! Huzza alors, c'est la danse de la rive de mousse bleue ! Huzza alors, c'est la mazurka de la bûche creuse ! Huzza alors, c'est la danse de la pluie dans les arbres froids. » *Kora in Hell : Improvisations, op.cit.*, p.36. Le passage révèle également l'alliance consubstantielle pour Williams entre la musique et la danse. D'ailleurs quelques lignes plus loin, par la puissance de l'imagination, Mozart lui-même est vu en train de danser : « Mozart would dance with his wife, whistling his own tune to keep the cold away ». « Mozart dansait avec sa femme, sifflant sa propre mélodie pour garder le froid à l'écart » *Ibid*, p.37. Voir aussi la notation impressionniste, non plus picturale mais chorégraphique, : « Something of a dancing light with the rain beating on a cab window. » *Ibid*, p.53. « Quelque chose d'une lumière dansant avec la pluie qui frappe sur une vitre de taxi. » Je traduis.

they are at eighteen when any wind sets them clacking. What a rhythm here! One would say the body lay asleep and the dance escaped from the hair tips, the bleached fuzz that covers back and belly, shoulders, neck and forehead. The dance is diamantine over the sleeper who seems not to breathe! One would say heat over the end of a roadway that turns down hill. Cesa!¹

Dans *Kora in Hell*, W. C. Williams fait aussi danser François Villon (vers 1431-vers 1463)², poète auquel est cher le thème funèbre. L'ouvrage n'est d'ailleurs par exempt de danses macabres, marqué par des descriptions pathologiques naturalistes inspirées de son expérience de médecin, comme avec cette terrible tarentelle :

Dance! Sing! Coil and uncoil! Whip yourselves about! Shout the deliverence! An old woman has infected her blossomy grand-daughter with a blood illness that every two weeks drives the mother into hidden songs of agony, the pad-footed mirage of creeping death for music. The face muscles keep pace. Then a darting about the compass in a tarantelle that wears flesh from bones. Here is dancing! The mind in tatters. And so the music wistfully takes the lead. Aye de mi, Juana la Loca, reina de Espagna, esa esta tu canto, reina mia!³

Rappelons que la tarentelle, danse traditionnelle du Sud de l'Italie « exécutée sur un rythme très vif souvent accompagné par un tambour de basque »⁴, était réputée, selon une croyance populaire, soigner une morsure d'araignée causant de sévères lésions psychologiques et physiques. Ailleurs, tel un J.-K. Huysmans (1848-1907) ou un O. Mirbeau (1848-1917), l'écrivain relie la danse et la maladie, dans son évocation de la mortelle syphilis, dont le pivot est la fleur. L'intérêt pour la pathologie se fait déjà sentir :

Pathology literally speaking is a flower garden. Syphilis covers the body with salmon-red petals. The study of medicine is an inverted sort of horticulture. Over and above all this floats the philosophy of disease which is a stern dance. One of its most delightful gestures is bringing flowers to the sick.⁵

Il est aussi question, dans un passage rappelant les tours rhétoriques de la poésie élisabéthaine, des liens amoureux entre un homme et une femme « deux fois mère » (« who had been twice a mother »), aux « jolis pieds » (« pretty feet »)⁶. W. C. Williams nous offre là une description de la maturité représentée comme une Belle au Bois dormant, dont le corps endormi s'épanouit en paysage⁷. Les

1- « Quoi de plus pour lui que d'être un pissenlit qui pourrait gazouiller avec des grillons ou faire un pas avec des flocons de neige ? La mélodie est difficile mais pas impossible à l'âge mûr dont les genoux sont attachés plus rapidement à l'esprit qu'ils le sont à dix-huit ans quand le moindre vent les fait claquer. Quel rythme ici ! On dirait que le corps repose endormi et que la danse s'est échappée des pointes des cheveux, du duvet blanchi qui recouvre le dos et le ventre, les épaules, le cou et le front. Que la danse est diamantine sur le dormeur qui semble ne pas respirer ! On dirait de la chaleur au bout d'une chaussée qui s'infléchit en colline. Cesa ! » *Ibid*, p.53. Je traduis.

2- « There's a dancing burgess by Tenier and Villon's maitress after he'd gone bald and was shin pocked and toothless : she that had him ducked in the sewage drain. » « Il y a une bourgeoise par Tenier qui danse et la maîtresse de Villon après qu'il soit devenu chauve, il avait le tibia serré et n'avait pas de dents : elle qui l'avait plongé dans les égouts. » *Ibid*, p.53. Je traduis.

3- *Ibid*, p.61. « Danse ! Chant ! Enroulez et déroulez ! Fouettez-vous à propos ! Criez la délivrance ! Une vieille femme a infecté sa petite-fille en fleur avec une maladie du sang qui toutes les deux semaines emporte la mère dans des chants d'agonie cachés, le mirage en pied-de-biche de la mort qui rampe pour la musique. Les muscles du visage doivent suivre le rythme. Puis un coup d'œil sur la boussole dans une tarentelle qui érode la chair des os. Voici la danse ! L'esprit en lambeaux. Et alors la musique s'empare avec nostalgie de la tête. Aye de mi, juana la loca, reina de Espagna, esa esta tu canto, reina mia ! » Je traduis.

4- Définition du mot « tarentelle » sur le site du T. L.F.

5- « La pathologie est littéralement un jardin de fleurs. La syphilis recouvre le corps de pétales rouge saumon. L'étude de la médecine est une sorte d'horticulture inversée. Au-dessus de tout cela flotte la philosophie de la maladie qui est une danse sévère. Un de ses gestes les plus délicieux consiste à apporter des fleurs aux malades. » W. C. Williams, *Kora in Hell : Improvisations, op.cit.*, p.81. Je traduis.

6- *Ibid*, p.81. Je traduis.

7- « One would say the body lay asleep and the dance escaped from the hair tips, the bleached fuzz that covers back and belly, shoulders,

mentions de la danse viennent dynamiser ce que la description, dans sa composante picturale, pourrait avoir de statique, voire de létal. La femme secrète littéralement la danse – la khôra du titre –, qui est l'image même de la vie.

N'oublions pas non plus que la dénomination du recueil évoque le mythe de Koré, fille de Cérès, la déesse des moissons, qui fut enlevée par Hadès et devint Perséphone, contrainte ensuite à passer six mois sous terre, six mois à la surface. Du même coup, le texte est scandé par une alternance entre des schèmes rythmiques d'expansion et de déclin, où la danse figure la non-contradiction des principes de Vie et de Mort¹. En d'autres mots, la figure de Koré-Perséphone (*Kora* en anglais) se fond pour W. C. Williams avec le cycle de la vie en une allégorie de la danse (Khôra).

Au niveau de la fusion de la vie et de la mort qui s'opère dans *Kora in Hell*, une image sombre inspirée de la pratique médicale de W. C. Williams, a choqué ses contemporains : celle du nourrisson mort-né. Selon nous, elle figure l'ambivalence de la danse pour W. C. Williams, comme puissance de vie et de mort à l'œuvre, et explicite la double signification du titre de l'ouvrage (Koré/Khôra).

This is a slight stiff dance to a waking baby whose arms have been lying curled back above his head upon the pillow, making a flower the eyes closed. Dead to the world! Waking is a little hand brushing away dreams. Eyes open. Here s a new world.²

Dans le passage en question, l'accent est mis, avec les formes continues en -ing, sur l'éveil en cours d'accomplissement (« waking », « making », « brushing »), plutôt que sur la posture figée du petit cadavre. L'image ne possède pas de stabilité puisqu'un arrachement aux forces de mort est en cours, qui est lui-même la mort. À une logique statique est préférée une logique dynamique³, celle d'une transformation processuelle ; plutôt qu'une image picturale, le poète développe un tableau vivant, qui s'apparente si l'on veut à une danse. La fleur redouble l'idée d'un devenir temporel, d'une éclosion qui est en même temps flétrissement. L'extrait illustre en actes le credo : « There is no thing that with a twist of the imagination cannot be something else. »⁴. « Twist », c'est-à-dire un tour, une torsion, au sens physique, l'imagination étant faculté dansante par excellence.

Dans un autre passage de l'ouvrage, W. C. Williams commence par déduire la présence de la danse de la musique. Mais les pieds se mettent vite à cesser de suivre les accords pour se conformer à leur propre

neck and forehead. The dance is diamantine over the sleeper who seems not to breathe! » « On pourrait dire que le corps était endormi et que la danse s'échappait des pointes des cheveux, du duvet blanchi qui recouvre le dos et le ventre, les épaules, le cou et le front. La danse est diamantine sur le dormeur qui semble ne pas respirer! » *Ibid*, p.51. Je traduis.

1- C'est pourquoi, il arrive que la danse soit porteuse d'obscurité : « an ache tearing at your throat and a vague cinema lifting its black moon blot all out. There's no walking barefoot in the crisp leaves nowadays. There's no dancing save in the head's dark. » « une douleur vous déchire la gorge et un cinéma vague soulevant sa lune noire efface tout. Il n'y a pas à marcher pieds nus dans les feuilles qui craquent de nos jours. Il n'y a pas à danser sauf dans l'obscurité de la tête. » *Ibid*, p.70. Je traduis.

2- « Ceci est une danse légèrement raide pour un bébé se réveillant dont les bras ont été placés en courbe au-dessus de sa tête sur l'oreiller, formant une fleur les yeux fermés. Mort au monde ! L'éveil est une petite main balayant les rêves. Les yeux ouverts. Voici un nouveau monde. » *Ibid*, p.76. Je traduis.

3- Malgré leurs disparités, V. Parnakh, W. C. Williams et D. Fourcade ont en commun de percevoir dans la danse le lieu de la non-contradiction des opposés. Tous trois ambitionnent de doter leurs poèmes de la même qualité cinétique.

4- « Il n'y a aucune chose qui par une déformation de l'imagination ne peut devenir quelque chose d'autre. » *Ibid*, p.85. Je traduis.

rythme. La musique arrête de dicter la cadence et la danse existe pour elle-même. C'est dire l'importance de cette forme d'expression pour W. C. Williams, dont la présence, plus que celle des autres arts, est relevée comme emblématique dans *Kora in Hell*.

One may write music and music but who will dance to it? The dance escapes but the music, the music projects a dance over itself which the feet follow lazily if at all. So a dance is a thing in itself. It is the music that dances but if there are words then there are two dancers, the words pirouetting with the music.¹

De même que la danse prend naissance dans la musique, la poésie germe de la danse, qui lance comme un appel, un stimulus aux mots pépianant comme des oiseaux². Le texte exhibe sa nature dansante par l'usage du lexème « danse », comme par la description de cet art, personnifié et interpellé directement. Dès cette œuvre de jeunesse, W. C. Williams revendique l'objectif de faire passer l'art chorégraphique dans l'écriture, lui qui, de son *enargeia*³, contribue à la dynamiser. Dans le passage suivant, il danse avec la danse :

Hey you, the dance! Squat. Leap. Hips to the left. Chin ha! sideways! Stand up, stand up ma bonne! you ll break my back bone. So again! and so forth till we re sweat soaked.⁴

Par ailleurs, la langue poétique se définit également comme une langue de l'oreille, du son. Elle consiste à recomposer les bribes quotidiennes entendues autour de soi, éphémères et changeantes comme les éléments météorologiques.

That which is heard from the lips of those to whom we are talking in our days-affairs mingles with what we see in the streets and everywhere about us as it mingles also with our imaginations. By this chemistry is fabricated a language of the day which shifts and reveals its meaning as clouds shift and turn in the sky and sometimes send down rain or snow or hail. [...] Nowadays the elements of that language are set down as heard and the imagination of the listener and of the poet are left free to mingle in the dance.⁵

Kora in Hell, pour sa structure fragmentaire et son recours aux mythes, s'inspire du *Ainsi parlait*

1- « On peut écrire de la musique et encore de la musique mais qui va danser dessus ? La danse s'échappe mais la musique, la musique projette une danse au-delà d'elle-même, que les pieds suivent paresseusement voire pas du tout. Donc une danse est un chose en soi. C'est la musique qui danse mais s'il y a des mots alors il y a deux danseurs, les mots pirouettant avec la musique. » *Ibid*, p.51. Je traduis.

2- « The words of the thing twang and twitter to the gentle rocking of a high-laced boot and the silk above that. The trick of the dance is in following now the words, allegro, now the contrary beat of the glossy leg: Reaching far over as if But always she draws back and comes down upon the word flat footed. » *Ibid*, p.58. « Les mots de la chose vibrent et gazouillent au doux balancement d'une botte à lacets et de la soie au-dessus d'elle. L'astuce de la danse consiste à suivre à présent les mots, allegro, à présent la pulsation contraire de la jambe brillante : Atteindre bien plus loin comme si Mais toujours elle recule et tombe sur le mot pieds plats. » *Ibid*, p.58. Je traduis.

3- *L'enargeia*, que l'on peut traduire par « visibilité », et qui est aussi appelée *evidentia* (« évidence ») désigne, dans l'art oratoire antique, une qualité vive du discours, destiné à placer sous les yeux du public des images principalement visuelles.

4- « Hé toi la danse ! S'accroupir. Saut. Hanches à gauche. Menton ha ! de côté ! Debout, debout *ma bonne* ! tu vas me casser le coccyx. Donc encore ! et ainsi de suite jusqu'à ce que nous soyons trempés de sueur. » *Kora in Hell, op.cit.*, p.60. Je traduis.

5- « Ce qui est entendu de la bouche de ceux à qui nous parlons dans nos affaires quotidiennes se mêle à ce que nous voyons dans les rues et partout autour de nous comme cela se mêle également à notre imagination. Par cette chimie est fabriqué un langage du jour qui change et révèle sa signification lorsque les nuages se déplacent et tournent dans le ciel et envoient parfois de la pluie ou de la neige ou de la grêle. [...] De nos jours les éléments de cette langue sont mis en place phoniquement et l'imagination de l'auditeur et du poète sont libres de se mêler à la danse. » *Ibid*, p.63. Je traduis.

Zarathoustra de F. Nietzsche, inspiration revendiquée¹. En outre, la figure du satyre malicieux² annonce le poème « Danse russe » et la fin de *Paterson*³, de même que le spectacle de danse bon marché se retrouvera dans la description du peep-show dans *The Desert Music* :

It is not the lusty bodies of the nearly naked girls in the shows about town, nor the blare of the popular tunes that make money for the manager. The girls can be procured rather more easily in other ways and the music is dirt cheap. It is that this meat is savored with a strangeness which never loses its fresh taste to generation after generation, either of dancers or those who watch. It is beauty escaping, spinning up over the heads, blown out at the overtaxed vents by the electric fans.⁴

À partir de 1923, W. C. Williams alterne l'essai en prose et le vers libre pour le recueil *Spring and All*, qui, comme l'hybride *Kora in Hell*, plaide en faveur d'une danse de l'imagination⁵, qui résiste à l'explication rationnelle, comme le prouve la soudaine interruption à la fin du paragraphe suivant :

imagination is not to avoid reality, nor is it a description nor an evocation of objects or situations, it is to say that poetry does not tamper with the world but moves it—It affirms reality most powerfully and therefore, since reality needs no personal support but exists free from human action, as proven by science in the indestructibility of matter and of force, it creates a new object, a play, a dance which is not a mirror up to nature but—.⁶

Poésie et prose se succèdent dans *Spring and All* selon une alternance rythmique comme l'hiver succède au printemps, rappelant le mythe de Perséphone du recueil précédent. Poésie et prose sont présentées comme clivées et la poésie est donnée comme inséparable d'une émotion dynamique :

prose has to do with the fact of an emotion ; poetry has to do with the dynamisation of an emotion into a

1- Voir *Ibid*, p.61. L'influence nietzschéenne est très nette dans le passage suivant : « The pace leads off anew. Again the words break it and we both come down flatfooted. Then near the knee, jumps to the eyes, catching in the hairs shadow. But the lips take the rhythm again and again we come down flatfooted. By this time boredom takes a hand and the play s ended. The brutal Lord of All will rip us from each other leave the one to suffer here alone. No need belief in god or hell to postulate that much. The dance: hands touching, leaves touching eyes looking, clouds rising- lips touching, cheeks touching, arms about . . . Sleep. Heavy head, heavy arm, heavy dream : Of Ymir's flesh the earth was made and of his thoughts were all the gloomy clouds created. Oya ! Out of bitterness itself the clear wine of the imagination will be pressed and the dance prosper thereby. » « Le rythme commence à nouveau. Encore une fois, les mots l'interrompent et nous descendons tous les deux, pieds plats. Puis, près du genou, il saute aux yeux, attrapant l'ombre dans les cheveux. Mais les lèvres reprennent le rythme et nous redescendons pieds plats. À ce moment-là, l'ennui prend le relais et le jeu est terminé. Le Seigneur de tous les brutaux nous séparera les uns des autres, en en laissant un souffrir seul ici. Pas besoin de croire en dieu ou en enfer pour en postuler autant. La danse : les mains se touchent les feuilles se touchent les yeux se touchent, les nuages se lèvent, les joues se touchent, les bras autour. . . Dormir. Tête lourde, bras lourd, rêve lourd : de la chair d'Ymir, la terre a été faite et de ses pensées, tous les nuages sombres ont été créés. Oya ! Hors de l'amertume même, le vin clair de l'imagination sera pressé et la danse ainsi prospérera. » *Ibid*, p.59-60. Je traduis.

2- « The poet transforms himself into a satyr and goes in pursuit of a white skinned dryad. The gaiety of his mood full of lusti- hood, even so, turns back with a mocking jibe. » « Le poète se transforme en satyre et part à la recherche d'une dryade à la peau blanche. La gaieté de son humeur pleine de luxure, malgré tout, se retourne en lançant un quolibet moqueur. » *Ibid*, p.64. Je traduis.

3- Les deux passages seront analysés dans notre deuxième partie.

4- « Ce ne sont pas les corps vigoureux des filles presque nues dans les spectacles sur la ville, ni le son des airs populaires qui font prospérer le gestionnaire. On peut se procurer des filles un peu plus facilement à d'autres égards et la musique est très bon marché. C'est que cette viande se déguste avec une étrangeté qui ne perd jamais son goût frais de génération en génération, que ce soit du point de vue des danseurs ou des spectateurs. C'est la beauté qui s'échappe, qui tourne sur la tête, expulsée par les fentes surmenées des ventilateurs électriques. » W. C. Williams, *Kora in Hell : Improvisations, op.cit.*, p.78. Je traduis.

5- « The only realism in art is imagination. It is only thus that the work escapes plagiarism after nature and becomes a creation. » « Le seul réalisme dans l'art est l'imagination. Ce n'est qu'ainsi que l'œuvre échappe au plagiat d'après nature et devient une création. » W. C. Williams, *Spring and All*, New York, Robert McAlmon's Contact Publishing Co, 1923, p.35. Je traduis.

6- « L'imagination n'a pas à éviter la réalité, elle n'est pas non plus une description ni une évocation d'objets ou de situations, c'est-à-dire que la poésie ne falsifie pas le monde, mais le déplace. Elle affirme la réalité plus puissamment et, par conséquent, puisque la réalité n'a pas besoin de soutien personnel mais existe libre de l'action humaine, comme le prouve la science dans l'indestructibilité de la matière et de la force, elle crée un nouvel objet, un jeu, une danse qui n'est pas un miroir tendu à la nature mais -. » W. C. Williams, *Spring and All in The Collected Poems of William Carlos Williams, Volume 1 : 1909 à 1939*, A. Walton Litz, Christopher Macgowan (éd.), New-York, New Directions, 1987, p.234-235. Je traduis.

separate form. This is the force of imagination.

prose : statement of facts concerning emotions, intellectual states, datas of all sorts – technical expositions, jargon, of all sorts – fictional and other –

poetry : new form dealt with as a reality in itself.

the form of prose is the accuracy of its subject matter how best to expose the multiform phases of its material

the form of poetry is related to the movements of the imagination revealed in words – or whatever it may be

–

the clivage is complete¹

Dans cet ouvrage sur l'art et la littérature – William Shakespeare ou encore Paul Cézanne y apparaissent –, W. C. Williams affirme la quête d'un langage qui recrée le monde au lieu de le reproduire. Deux de ses plus fameux poèmes en sont issus, « The Red Wheelbarrow » et « The Rose is obsolete », inspiré d'un tableau de Juan Gris et serti dans un commentaire sur l'art du peintre. Héritier du monde en ruines duquel T. S. Eliot se fait l'écho dans *The Waste Land* (1922), œuvre autour de laquelle se polarise l'attention du public et des critiques, W. C. Williams fait entendre une voix plus optimiste, celle d'une reconstruction possible. Ainsi écrit-il dans son *Autobiographie* :

"I felt at once that it [*The Waste Land*] had set me back twenty years and I'm sure it did. Critically, Eliot returned us to the classroom just at the moment when I felt we were on a point to escape to matters much closer to the essence of a new art form itself—rooted in the locality which should give it fruit."²

La concurrence avec T. S. Eliot l'oblige à s'améliorer en affinant les procédés par lesquels il s'oppose à lui³. Dans les poèmes de *Spring and All*, cherchant à donner un sentiment de réalité, W. C. Williams met en place un accès direct aux choses, avec un langage débarrassé de l'appareillage de la mythologie et de références culturelles passéistes.

2-3 Les œuvres de la maturité et la rénovation du vers poétique

Par ailleurs, W. C. Williams passa plus de trente ans à préparer son *opus magnum*, le poème épique *Paterson*, composé entre 1946 et 1958, dédié à sa ville natale et à l'identité américaine. Selon Robert Lowell (1917-1977), « *Paterson* is our *Leaves of Grass* »⁴. Le titre du poème réfère à la cité industrielle et au

1- « la prose a à voir avec le fait d'une émotion ; la poésie a à voir avec la dynamisation d'une émotion dans une forme séparée. C'est la force de l'imagination.

Prose : exposé de faits concernant les émotions, les états intellectuels, les données de toutes sortes - exposés techniques, jargon, de toutes sortes – fictifs et autres –

poésie : nouvelle forme traitée comme une réalité en soi. la forme de la prose est la précision de son sujet et la manière d'exposer au mieux les phases multiples de son matériau

la forme de la poésie est liée aux mouvements de l'imagination révélés par des mots – ou quels que soient ses effets – le clivage est complet » W. C. Williams, *Spring and All*, New York, Robert McAlmon's Contact Publishing Co, 1923, p.67. Je traduis.

2- W. C. Williams, Chapter 30, « Pagany », *The Autobiography of William Carlos Williams*, *op.cit.* « J'ai senti immédiatement que cela m'avait expédié vingt ans en arrière et je suis sûr que c'était le cas. Eliot nous a renvoyés dans la salle de classe juste au moment où j'ai senti que nous étions sur le point de nous échapper vers des matières beaucoup plus proches de l'essence même d'une nouvelle forme d'art - enracinée dans la localité qui devrait lui donner des fruits. » Je traduis.

3- « It was a shock to me that he was so tremendously successful; my contemporaries flocked to him—away from what I wanted. It forced me to be successful. » cité in *Ibid.* « Ce fut un choc pour moi qu'il ait eu un tel succès; mes contemporains ont afflué en masse vers lui, loin de ce que je voulais. Cela m'a contraint à réussir. » W. C. Williams, *I Wanted to Write a Poem : the Autobiography of the Works of a Poet*, *op.cit.*, p.30. Je traduis.

4- « *Paterson* est notre *Feuilles d'herbes*. » <<https://www.poetryfoundation.org/poets/william-carlos-williams>>, en ligne, consulté le 4

héros toponyme, l'évocation du paysage s'entrelaçant en une trame décousue aux pensées du personnage. Les premières traces de composition de l'œuvre remontent à 1926 avec un poème du même nom. Le sujet de l'œuvre n'est autre que « "the image of the city as a man, a man lying on his side peopling the place with his thoughts." »¹ W. C. Williams écrit dans ses notes introductives à *Paterson* que

a man himself is a city, beginning, seeking, achieving and concluding his life in ways which the various aspects of a city may embody—if imaginatively conceived—any city, all the details of which may be made to voice his most intimate convictions.²

Il ajoute que le sujet de la première partie en est « the elemental character of the place »³, tandis que celui de la deuxième partie concerne, selon les mots de la préface, les « modern replicas »⁴ de la ville. Pour créer un nouveau langage, Paterson rejette l'érudition qui était la sienne et accepte la venue de l'hiver dans le livre IV, représenté par le fleuve pollué de Passaic, dans le New Jersey. Le livre V contraste avec les livres précédents par la vitalité qu'il exprime⁵. Selon James Guimond, le pivot de l'œuvre est « the myth of American power », celui d'une Amérique « grown pathetic and tragic, brutalized by inequality, disorganized by industrial chaos, and faced with annihilation. »⁶. Ce « temporal poem [...] of process » déroule « a cataract of words »⁷, à l'image des chutes de la rivière Passaic. Dense, il procure l'impression d'un espace-temps illimité, à la fois riche et étendu, à l'instar de l'Amérique. James Breslin écrit ainsi : « *Paterson* has a thickness of texture, a multi-dimensional quality that makes reading it a difficult but intense experience. »⁸ Pour Yves di Manno, son traducteur français,

La tension majeure du livre réside [...] dans cet écart, entre un projet épique (mais hanté par une déroute historique et sociale) et l'extraordinaire invention dont le poète fait preuve, dans la recherche d'une prosodie visuelle qu'il aura été l'un des premiers à concevoir.⁹

L'œuvre consiste en un collage de fragments, mélange de prose et de poésie, si bien qu'on put lui reprocher sa complexité.

Written in the 'variable foot' of Williams' free verse, the work incorporates prose passages from historical documents, newspaper accounts, geological surveys, literary texts, and personal letters ranging from one by an anonymous semi-literate black man to those by Edward Dahlberg, Alan Ginsberg, and Ezra Pound, all

novembre 2018. Je traduis.

1- « l'image de la ville comme un homme, un homme couché sur le côté peuplant l'endroit de ses pensées. » Whittmore, *Ibid.* Je traduis.

2- « Un homme lui-même est une ville, commençant, cherchant, achevant et finissant sa vie de manière que les divers aspects d'une ville puissent s'incarner s'il est conçu de façon imaginative – toute ville dont tous les détails peuvent être destinés à exprimer ses convictions les plus intimes. » <<https://www.poetryfoundation.org/poets/william-carlos-williams>>, en ligne, consulté le 4 novembre 2018. Je traduis.

3- « le caractère élémentaire du lieu » *Ibid.* Je traduis.

4- les « répliques modernes » *Ibid.* Je traduis.

5- W. C. Williams, au moment de sa mort, travaillait encore à un sixième livre.

6- « le mythe du pouvoir américain », « devenue pathétique et tragique, brutalisée par l'inégalité, désorganisée par le chaos industriel et confrontée à l'anéantissement. » <<https://www.poetryfoundation.org/poets/william-carlos-williams>>, *op.cit.* Je traduis.

7- « un poème temporel [...] du procès », « une cataracte de mots ». Albert Gelpi, *A Coherent Splendor: The American Poetic Renaissance, 1910-1950*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, respectivement p.353 et 352. Je traduis.

8- « *Paterson* a une texture épaisse, une qualité multidimensionnelle qui fait de sa lecture une expérience difficile mais intense. » <<https://www.poetryfoundation.org/poets/william-carlos-williams>>, en ligne, consulté le 4 novembre 2018. Je traduis.

9- William Carlos Williams, *Paterson*, traduit par Yves di Manno, quatrième de couverture, Paris, Corti, 2005.

reinforcing the poem's themes.¹

Dudley Fitts, tout en rebaptisant *Paterson* un « "Ars Poetica" for contemporary America », déplore « that those who might benefit most from it will inevitably be put off by its obscurities and difficulties. »²

À la même période, *The Desert Music and Others Poems* (1954) et *Journey to Love* (1955) contenant l'« épithalame élégiaque »³ « Asphodel, That Greeny Flower », recueils de la maturité, furent composés après une convalescence ayant suivi une forte attaque cardiaque de l'auteur en 1952. Le vers triadique à l'ouverture du poème liminaire de *The Desert Music*, « The Descent » : « The descent beckons / as the ascent beckoned. »⁴, tire sa source d'un passage de *Kora in Hell* : « Often when the descent seems well-marked there will be a subtle ascent »⁵.

From the 1950s he developed a three-stepped or 'triadic' line and his concept of the "variable foot" which gives his later work a strong visual dimension, almost like that of an abstract painting.⁶

W. C. Williams revendiquait l'avantage du vers triadique dans une lettre datant de 1955, adressée à John Thirlwall :

As far as I know, as my forthcoming book [*Journey to Love*] makes clear, I shall use no other form for the rest of my life, for it represents the culmination of all my striving after an escape from the restrictions of all the verse of the past.⁷

Depuis la fin des années 1940, il était victime d'attaques cardiaques, qui ne devaient pas fragiliser sa vocation poétique, bien qu'il dût abandonner la médecine en 1951, après que l'offre d'une position de conférencier qui lui avait été faite eut été annulée pendant l'ère Mc Carthy, entraînant son hospitalisation pour dépression⁸. Son dernier ouvrage, *Pictures From Brueghel* (1962) remporta le prix Pulitzer en 1963. Durant les dernières années de sa vie, W. C. Williams continua son activité prolifique en donnant des conférences, des lectures de ses livres, et en travaillant à l'écriture et à l'édition de ses œuvres. Paralysé par une nouvelle attaque en 1958, puis opéré d'un cancer en 1959, il fut fortement diminué au début des années 1960 et mourut le 4 mars 1963 dans son sommeil.

1- « Écrit dans le "pied variable" du vers libre de Williams, l'œuvre comprend des passages en prose de documents historiques, de comptes rendus de journaux, de sondages géologiques, de textes littéraires et de lettres personnelles allant de celles d'un homme noir semi-alphabète anonyme à ceux d'Edward. Dahlberg, Alan Ginsberg et Ezra Pound, tous renforçant les thèmes du poème. » James D. Hart *The Oxford Companion to American Literature* [1941], 5th edition, 1983, with revisions and additions by Phillip W. Leininger . Je traduis.

2- « un "Ars Poetica" pour l'Amérique contemporaine », « que ceux qui pourraient en bénéficier le plus soient inévitablement rebutés par ses obscurités et ses difficultés », <<https://www.poetryfoundation.org/poets/william-carlos-williams>>, en ligne, consulté le 4 novembre 2018. Je traduis.

3- « tragic epithalam » *Ibid.* Je traduis.

4- W. C. Williams, *The Desert Music and Other Poems*, New York, Random House, 1954.

5- « La descente fait signe / comme l'ascension fait signe ». « Souvent, lorsque la descente semble bien marquée, il y aura une ascension subtile. » Je traduis. W. C. Williams, *Kora in Hell*, *op.cit.*, p.62.

6- « À partir des années 1950, il développe un vers à trois marches ou "triadique" et son concept de "pied variable" qui confère à son œuvre ultérieure une dimension visuelle forte, presque semblable à celle d'une peinture abstraite. » <<https://www.poetryarchive.org/poet/william-carlos-williams>>, en ligne, consulté le 4 novembre 2018. Je traduis.

7- « Autant que je sache, comme le précise mon prochain livre [*Journey to Love*], je n'utiliserai pas d'autre forme pour le reste de ma vie, car elle représente le point culminant de tous mes efforts pour échapper aux restrictions de l'ensemble de la poésie du passé. » *Ibid.* Je traduis.

8- Voir *Ibid.*

Enfin, dans une perspective intermédiaire, il convient de spécifier que l'œuvre tardive de W. C. Williams, qui fait abondamment allusion aux autres arts (*Pictures from Brueghel, The Desert Music*), fut adaptée en musique. Comme compositeur, Steve Reich (né en 1936) avait tenté de mettre en musique des poèmes de W. C. Williams qu'il avait découverts à l'âge de seize ans, mais il n'était pas parvenu à trouver une forme adaptée. Avec *The Desert Music*¹, S. Reich élabore une cantate pour orchestre et chœur, inspirée de trois de poèmes – « Theocritus: Idyl I », « Asphodel, That Greeny Flower », « The Orchestra » –, enregistrée en 1983. Dans cette pièce, il ne recourt pas aux voix comme si elles étaient des instruments, mais inclut pleinement leur dimension vocale.

Largely concerned with the issue of nuclear warfare—which Reich sees as a concern in Williams's poems of that time—the composition takes place in a sort of desert of the mind, which, as Reich said, “threatens one's normal thinking.” Reich draws the connection between this metaphoric desert and the White Sands National Monument and Alamogordo areas of New Mexico, the infamous location of early nuclear testing.²

La pièce « reflects the qualities of Williams's lines through an intricate composition of harmonic density and overlapping asymmetries »³. Le poème « Orchestra » présentait des confluences avec la composition de S. Reich, comme le principe répétitif, ou celui d'une écoute intérieure⁴ :

it is a principle of music
to repeat the theme. Repeat
and repeat again,
as the pace mounts. The
theme is difficult
but no more difficult
than the facts to be
resolved.⁵

Ainsi la présence de la danse, peu évidente, à première vue, par rapport à W. C. Williams, en apparence plus intéressé à la peinture qu'à l'art chorégraphique, apparaît de manière connexe, dans l'intérêt que le poète porte au peintre P. Tchelitchev. Elle se révèle en outre prédominante dans le texte de jeunesse qu'est *Kora in Hell*. Elle sera également une force structurante dans le reste de son œuvre poétique, comme nous nous apercevrons en deuxième partie.

1- Cette pièce de quarante-six minutes est une commande de la Radio de l'Allemagne de l'Ouest et de la Brooklyn Academy of Music de New York.

2- « Largement préoccupé par la question de la guerre nucléaire – ce que Reich considère comme une préoccupation des poèmes de Williams à cette époque - la composition se déroule dans une sorte de désert de l'esprit qui, comme l'a dit Reich, "menace la pensée normale". la connexion entre ce désert métaphorique et le monument national de White Sands et les régions d'Alamogordo, au Nouveau-Mexique, lieu infâme des premiers essais nucléaires. » <<https://www.poets.org/poetsorg/text/steve-reich-william-carlos-williams-finding-form>>, en ligne, consulté le 4 novembre 2018. Je traduis.

3- « reflète les qualités des lignes de Williams grâce à une composition complexe de densité harmonique et d'asymétries qui se chevauchent ». *Ibid.* Je traduis.

4- « Well, shall we /think or listen? Is there a sound addressed/not wholly to the ear/ We half close our eyes. /We do not /hear it through our eyes. /It is not /a flute not either, it is the relation /of a flute note / to a drum. I am wide/awake. The mind/is listening. » Extrait du poème « The Orchestra », *The Collected Poems of William Carlos Williams*, vol. 2, Christopher MacGowan (ed.), New York, New Directions, 1986, p.250. « Eh bien, devons-nous / penser ou écouter ? Y a-t-il un son adressé / pas tout à fait à l'oreille / Nous fermons à moitié les yeux. / Nous ne l'entendons pas / à travers nos yeux. / Ce n'est pas / une flûte non plus, c'est la relation / d'une note de flûte / à un tambour. Je suis bien / réveillé. L'esprit / écoute. » Je traduis.

5- « C'est un principe de musique / de répéter le thème. Répéter / et répéter encore, / comme le rythme monte. Le / thème est difficile/ mais pas plus difficile /que les faits à résoudre. » Je traduis.

3- Un « étrange étranger qui à toutes choses aura préféré la danse » : le « chorétropisme » de Dominique Fourcade

Daniel Dobbels¹ voit dans la littérature et la danse deux textes inter-dépendants qu'il y aurait à rapprocher par une « secrète connaissance » :

La danse est un texte en attente d'un autre texte – qui ne demanderaient ni l'un ni l'autre à être déchiffrés ou lettrés, mais juste posés en regard l'un de l'autre, dans un mouvement de secrète connaissance²

La signification du face à face entre les deux arts est éclipsée par un nœud de relations, qui ne serait pas à démêler à l'aide de l'analyse, mais à comprendre de manière intuitive avec le cœur et le corps. De manière analogue, pour D. Fourcade, la danse n'est pas tout à fait complète sans l'écriture, de même que l'écriture n'atteint pas pleinement son but si elle n'est pas investie d'une dimension dansante.

Pour D. Fourcade, la danse occupe une place centrale parmi le panthéon des arts. Citant le solo dansé en langue des signes de Dominique Mercy dans *Nur Du* (1996) de Pina Bausch³, pour lui d'une extrême beauté, D. Fourcade nous a confié que son « idéal inaccessible » était d'égaliser l'art chorégraphique, avec comme seule ressource l'écriture⁴. « [I]déal inaccessible » parce que même au prix d'une hybridation⁵ intermédiaire poussée, l'appétit de fusion se heurte à la différence irréductible des médiums.

Dans son avant-dernier ouvrage poétique paru chez P.O.L. en 2012, *manque*, Dominique Fourcade se présente comme un « étrange étranger qui à toutes choses aura préféré la danse. »⁶. L'aveu de cette dette avouée semble un indice textuel supplémentaire que l'art chorégraphique représente une clef essentielle pour comprendre le système poétique de son œuvre⁷. Un nœud central unit les deux médiums amenant l'auteur⁸ – outre l'écrivain⁹ – à n'envisager son faire poétique qu'au prisme de cet horizon indépassable qu'est la danse¹⁰.

1- Daniel Dobbels, écrivain, chorégraphe et critique d'art français, est né en 1947. Il a dédié des textes poétiques aux relations entre le verbe et la danse et « [q]uel que soit son médium - le mot ou le geste -, il n'a de cesse de l'interroger pour s'approcher au plus près du sensible, dans une visée poétique de l'expérience humaine » (<<http://www.le26.fr/daniel-dobbels-de-l-entre-deux.htm>>, en ligne, consulté le 24 mai 2019.) Il a été danseur dans la compagnie de Susan Buirge et de Christine Gérard, a fondé la revue de danse *Empreintes* en 1977 et la compagnie l'Entre-Deux en 2000.

2- D. Dobbels cité par L. Louppe, « Écriture littéraire, écriture chorégraphique au XX^e siècle : une double révolution », *Littérature*, N° 112, « La littérature et la danse », décembre 1998, p. 88-99, p.88.

3- « moments toutarrivesques solo de Dominique Mercy dans Nur Du c'est la souplesse de la structure qui autorise les émerveillements moments-hommes » D. Fourcade, *Est-ce que j'peux placer un mot ?*, Paris, P.O.L., 2001, p.61. Voir aussi entretien inédit en annexes.

4- « je n'y crois pas mais j'ai ça dans le cœur. » D. Fourcade, entretien inédit en annexes.

5- Dominique Fourcade, soucieux du mot juste, précise : « Hybridation n'est pas tout à fait le terme adéquat. *Hybridation des univers*, à la rigueur. » *Ibid.*

6- Dominique Fourcade, « do me », *manque*, Paris, P.O.L., p.100.

7- « [L]e travail de la poétique est dans telle ou telle œuvre, la reconnaissance de son mode de signifier, de son historicité, et l'examen de ses propres concepts à l'œuvre dans la lecture d'une œuvre ». Henry Meschonnic, *Politique du rythme : politique du sujet*, Paris, Verdier, 1995, p.148.

8- Le terme d'auteur englobe ici deux instances : 1) celle qui élabore le texte, en tant qu'elle se livre à l'activité d'écriture, souvent au prix d'une introspection douloureuse et d'une analyse réflexive de l'activité de l'écriture, 2) La figure de l'auteur instituée par le texte.

9- C'est-à-dire qu'au-delà des déclarations publiques formant l'épitéxte, où D. Fourcade affirme son intérêt pour la danse, la danse se manifeste textuellement comme l'outil structurant d'une poétique.

10- Un ouvrage nous a particulièrement aiguillée dans notre tâche de délimitation d'une écriture chorégraphique fourcadienne, paru en mai 2018 chez P.O.L., peu après le décès de Paul Ovtchanovsky-Laurens, l'éditeur de la maison. Il s'agit des *Improvisations et arrangements* de D. Fourcade. Différents « entretiens écrits [...], entretiens radiophoniques ou filmés, et deux textes [...] entre l'entretien et le poème » (D. Fourcade, *Improvisations et arrangements, op.cit.*, p.9.), donnés par l'écrivain entre 1971 et 2014, composent le volume. « N'ont pas été retenus les textes et les entretiens dont le sujet principal était les arts plastiques et les artistes auxquels Dominique Fourcade a consacré une

En même temps, en réaction peut-être à notre tentative d'imposer des catégories critiques à son œuvre¹, D. Fourcade déclare vers la fin de l'entretien qu'il nous a accordé : « Je ne suis pas un chorégraphe »². Il y aurait loin à réduire son écriture à la danse, en négligeant l'influence des autres arts et celle d'un réel bigarré, « tout aussi importants à ses yeux puisque le but consiste à disposer dans le tissu du poème les moindres éléments sur un même plan »³. En effet, selon lui, « il faut tenir compte de tout si l'on souhaite étudier son œuvre et prendre garde à ce que l'analyse ne réduise pas ce qui est lié »⁴.

Reprenant un terme employé par Jean-Luc Nancy dans *Allitérations* pour qualifier le travail chorégraphique de Mathilde Monnier, nous pourrions désigner l'attraction de D. Fourcade pour la danse, et les multiples manières dont elle se manifeste dans ses textes, sous le terme de « chorétropisme »⁵. Nous donnons à ce mot un sens différent de celui qu'il possède sous la plume du philosophe. Pour nous, le chorétropisme désigne l'attraction d'un médium pour la danse, dont il s'efforce de rejoindre les pratiques et les techniques. En l'occurrence, le chorétropisme sert à rendre compte de la façon dont l'écriture poétique se tourne vers son autre chorégraphique et y puise des ressources inspirantes pour aviver son souffle.

Irina Anelok, dans sa thèse de doctorat consacrée aux écrits sur l'art de Dominique Fourcade, relève que « le poète n'a jamais publié d'ouvrage dont le motif principal serait [...] la danse. », malgré « l'abondance de références [...] chorégraphiques »⁶ dans son œuvre. Ce constat est vrai, néanmoins il semble qu'il faille redonner à la danse la place fondamentale qui lui revient. Certes, D. Fourcade n'a jamais composé de livre traitant uniquement de la danse, mais c'est sans doute parce que les formes artistiques se métissent dans son œuvre⁷, et que si danse il y a, elle émane plutôt du cœur du langage poétique lui-même, de ses structures et de sa forme.

Céline Torrent a montré que « la danse est passée de simple motif poétique à un véritable moteur poétique »⁸ au tournant des XIX^e et XX^e siècles. S. Mallarmé et P. Valéry ont tous deux fait de la danse

importante partie de son travail. » (*Ibid*, p.9.) D'autres textes qui n'apportaient pas d'éléments nouveaux ont aussi été écartés de cette édition. Selon ses éditeurs, « rien ne manque dans cet ouvrage touchant l'exposition du poétique » (*Ibid*, p.9.), qui permet de suivre « la pensée de Dominique Fourcade, telle qu'elle n'a cessé de se réinventer et de se reformuler de livre en livre. » (*Ibid*, p.9.) Que D. Fourcade soit ici chaleureusement remercié pour nous avoir offert le volume.

1- Il faut bien reconnaître que, selon D. Fourcade, c'est l'écrivain qui est le mieux placé pour parler de son œuvre, ce qui ne laisse au chercheur qu'un faible seuil d'intervention... C'est peut-être la raison pour laquelle la critique Silva Riva a fait le choix de réverbérer les mots et images poétiques de D. Fourcade au sujet de son œuvre, sans s'aventurer à le contredire par ses propres interprétations.

2- Voir l'entretien inédit en annexes.

3- *Ibid*.

4- *Ibid*.

5- Jean-Luc Nancy entend le chorétropisme comme une attirance pour l'art chorégraphique, une quête de perfectionnement et un désir de renouvellement créatif, sous-jacents au métier de chorégraphe de Mathilde Monnier : « je suppose aussi quelque chose qui traverse les pièces, un "chorétropisme" qui aimante ton travail. », Jean-Luc Nancy, Mathilde Monnier, *Allitérations : Conversations sur la danse*, Paris, Galilée, 2005, p.79. La différence entre les deux définitions est que le chorétropisme, chez D. Fourcade, suppose une situation d'altérité vis-à-vis de la danse puisqu'il est écrivain, non pas chorégraphe.

6- Irina Anelok, *Les Écrits sur l'art de Dominique Fourcade : la naissance d'une poétique*, thèse de doctorat en littérature française sous la direction de Jean-Michel Maulpoix, Paris Ouest Nanterre la Défense, 2013, p.24.

7- Ainsi l'auteur nous a d'ailleurs personnellement confié que c'est grâce à l'observation de la chorégraphie qu'il est arrivé à composer la musique du texte. (Voir l'entretien inédit avec D. Fourcade en annexes.) Dans sa contribution à *MW* (Paris, P.O.L., 2001), qui se rapproche le plus d'un livre sur la danse, D. Fourcade repense les enjeux de l'histoire des arts du XX^e siècle en rapprochant la chorégraphie de la photographie et de l'écriture, au prisme des attentats terroristes du 11 septembre 2001.

8- Céline Torrent, *Pour une approche du « poétique instinct » à travers la danse, de Mallarmé à aujourd'hui : La danse comme geste de l'avant-poème, du*

l'emblème d'un nouvel art d'écrire, entraînant un renouvellement des modalités d'un dialogue déjà ancien entre poésie et danse, dont héritent les auteurs français de la fin du XX^e siècle. Chez Dominique Fourcade, héritier – même pour mieux s'en dégager – du littéralisme mallarméen et acteur du nouveau lyrique de la poésie, la danse fonctionne comme un « véritable moteur poétique ».

Signalons qu'à titre de motif littéraire, la danse intervient parmi diverses références artistiques et n'occupe pas une place à part dans l'œuvre fourcadienne. En effet, selon un premier niveau d'analyse, le poète n'établit pas de hiérarchie entre les arts¹, qu'il place sur un même plan de signification. De fait, l'assemblage cubiste d'allusions à la danse², à la poésie³, à la sculpture⁴, à la peinture⁵, au cinéma⁶, à la photographie⁷ ou à la musique⁸ démontre une parité entre les arts, sans distinction entre éléments de la culture savante et de la culture populaire⁹.

3-1 La poésie : un faire chorégraphique

D. Fourcade s'attache par son travail poétique à défaire les catégories esthétiques de la pensée occidentale, pratiquant une hybridation intermédiaire généralisée selon une logique de « translation traduction transport »¹⁰, et accueillant dans le poème la multiplicité du monde. Poète, il désire être tous les artistes à la fois, aussi affirme-t-il : « Je veux rendre le réel, et [...] pour le rendre, il me faut être moi-même un chorégraphe, un ingénieur du son, un cadreur, un monteur, un peintre etc... »¹¹. Il se présente donc notamment comme chorégraphe, mais il y aurait loin à limiter strictement son œuvre à la chorégraphie. L'écrivain relève d'ailleurs dans l'entretien qu'il nous a accordé ces multiples sources d'influences artistiques qui sont les siennes :

La musique est très importante, il y a aussi le cinéma à prendre en compte. L'art du montage et le travail sur les sons de Godard ont eu une influence innombrable sur mon écriture. [...]. Je suis beaucoup allé au cinéma. Les sons dans les dialogues amoureux entre Humphrey Bogart et Lauren Bacall, notamment, m'ont frappé. La philosophie aussi. [...] Hölderlin, Proust et Char m'ont influencé à des niveaux différents.

C'est que les influences artistiques sont une fenêtre permettant d'entrer dans l'œuvre d'autrui et de

symbolisme mallarméen au « nouveau lyrique », thèse de doctorat en littérature française sous la direction de Michel Collot, Paris III, 2015, p.3.

1- « il n'y a rien qu'il y ait à s'interdire, il n'y a pas de hiérarchie dans les matériaux utilisés. » D. Fourcade, avec Christian Rosset, « Euphonia », « Tranquillité-intranquillité », France Culture, avril 1997, *Improvisations et arrangements*, op.cit., p.147.

2- « Qu'est-ce que j'y peux si c'est Balanchine qui m'a enseigné la grammaire ? Et plus encore la syntaxe ? » D. Fourcade, *Le Sujet monotype*, Paris, P.O.L., 1997, p.101.

3- « toujours de l'autre côté de la porte / le ton est plus tendu maintenant, un vers de Coleridge / "the heart mantles in its own delight", puis j'entends / distinctement, chantonné : "corneille mantelée / le cœur corneille in its own delight", puis parlé : "il n'y avait que le pastel pour démanteler toute surface comme on se le devait" » *Ibid*, p.30-31.

4- « Rodin est passé par là, mais c'est stieglizé » *Ibid*, p.106.

5- « en tout cas / une souplesse de cheville / à son toucher au sol / une justesse (à la Sam Francis / flocons dans les années 54-55, précisément) » *Ibid*, p.43.

6- « Je passe sur mon mariage avec Zsa-Zsa Gabor, c'est trop privé [...] » *Ibid*, p.100.

7- « j'étais très jeune, quand j'ai vu photographe Lee Miller en tenue » *Ibid*, p.51.

8- « peut-être dois-je prendre exemple sur les grands crooners, Frank Sinatra, Gertrude Stein, Jackson Pollock. » *Ibid*, p.124.

9- « Claudio Abbado Zinedine Zidane je les lui donne ». D. Fourcade, *manque*, op.cit., p.31.

10- D. Fourcade, *Le Sujet monotype*, op.cit., p.140.

11- D. Fourcade, avec Emmanuel Laugier, article du *Matricule des anges*, n°22, février-mars 1998, in *Dominique Fourcade : improvisations et arrangements*, op.cit., p.203.

découvrir sa propre voie, autrement dit, une occasion de connaissance : « Quelqu'un nous prend par la main et nous fait découvrir et lui-même et autre chose que lui-même. »¹

Quelles que soient les formes artistiques qu'elle mentionne, l'entrée principale dans l'œuvre fourcadienne s'avère celle du moderne, comme catégorie esthétique intermédiaire. Le moderne en arts fascine D. Fourcade et, depuis les débuts de sa deuxième période littéraire², sa quête l'a constamment animé. L'auteur a principalement atteint le moderne en transférant les procédés d'un autre médium (peinture, sculpture, musique, danse, cinéma...) à l'écriture poétique. Aussi ne partageons-nous pas le constat de S. Riva selon lequel « cette poétique [...] prend acte, [...] de la fin du Moderne »³ sans pour autant « congédier la modernité (elle dialogue notamment avec Baudelaire, Degas et Proust [...]) »⁴.

Le moderne demeure, pour D. Fourcade, un horizon de valeur et un certain état réalisé de l'idéal. De son aveu même⁵, il a été fasciné par le moderne en danse et dans les arts plastiques, et l'a toujours recherché dans son écriture. Selon Silva Riva, au contraire, l'élément central chez D. Fourcade est le passage du moderne au contemporain. Ainsi note-t-elle que l'élégie L. apostrophe E.C.⁶ est consacrée « à cet extrême contemporain dont Dominique Fourcade a été le premier à faire mention dans une œuvre littéraire. »⁷. Or pour nous, l'opposition entre les deux paradigmes n'est pas tenable puisque le contemporain ne constitue, aux yeux de l'écrivain, qu'un moderne renouvelé⁸.

Le contemporain, synonyme du présent⁹, éveille la curiosité de D. Fourcade en tant, seulement, qu'il abrite le moderne : « Il y a du moderne dans le contemporain » affirme-t-il¹⁰. Durant notre entretien, il déplore la rareté du moderne aujourd'hui : « constamment je suis obligé de me resituer dans un monde très peu moderne »¹¹. Néanmoins, le moderne et le contemporain sont pour lui de nature co-extensive : « Ce serait triste si [le monde] ne donnait pas le sentiment du contemporain. » et d'ailleurs « je n'ai jamais cessé d'être dans une écriture du contemporain. »¹²

1- Voir entretien en annexes.

2- Voir notre introduction.

3- Silva Riva, *Dominique Fourcade : chorégraphies poétiques*, Milan, Mimesis Edizioni, 2016, avant-propos, p.11. La distinction entre moderne et modernité nous paraît ici artificielle.

4- *Ibid*, p.10.

5- Voir entretien en annexes.

6- D. Fourcade explique avoir « décomposé et recomposé » cette expression d' « extrême contemporain » qui n'était pas de lui. « L. c'est le "L" de L'extrême contemporain ; "apostrophe" en toutes lettres – j'ai décomposé le signe dans ses lettres, le mot – et "E" pour "extrême" et "C" pour "contemporain". Et puis "élégie", après, parce que j'ai un sentiment élégiaque des choses, comme beaucoup de monde, et je voulais le ramener à la surface. » D. Fourcade, avec Alain Veinstein et Pierre Schneider, « Du jour au lendemain », France Culture, octobre 1986, *op.cit.*, p.81.

7- D. Fourcade, *Outrance utterance et autres élégies*, Paris, P.O.L., 1990, p.10. L'expression d' « extrême contemporain » est empruntée à Michel Chaillou.

8- Précisons aussi que l'expression de « modernité négative » avait été employée pour la première fois par Glenn Williams Fetzer à propos du caractère élégiaque de la langue pour E. Hocquard. S. Riva pense comme nous que l'expression est impropre à qualifier la poétique de D. Fourcade (voir S. Riva, *Dominique Fourcade : chorégraphies poétiques*, *op.cit.*, p.81).

9- « En effet, je ne saurais distinguer le contemporain du présent : le présent étant quand même une forme du contemporain, et le contemporain la forme consciente du présent. » D. Fourcade, avec Marguerite Haladjian et Jean-Baptiste Para, *Europe*, n°744, avril 1991, *Improvisations et arrangements*, *op.cit.*, p.100.

10- Voir entretien en annexes.

11- *Ibid*.

12- *Ibid*.

Le moderne n'est pas réductible à une époque, en d'autres termes, il ne se confond pas avec la *modernité*, dont le spectre, plus ou moins étendu, court de la fin du XIX^e siècle à fin de la Seconde Guerre mondiale, voire jusqu'aux années 1970. Certes, D. Fourcade cite, en recourant aux exemples de H. Matisse, P. Cézanne et G. Balanchine, des œuvres issues de la modernité artistique, mais il lui arrive aussi de citer le moderne d'époques antérieures (celui de Jacques-Bénigne Bossuet¹ ou de Pierre de Ronsard²), ou relevant à certains égards de la post-modernité (celui de Pina Bausch³).

Finalement, le moderne n'adhère jamais avec l'attendu, toujours à contretemps, il possède la capacité d'être à la fois *décalé* et *juste*. D. Fourcade précise aussi dans notre entretien que le moderne n'est pas le *contemporain* ; il l'illustre en prenant l'exemple d'un embryon de danse, celui des « passants d'aujourd'hui », « qui peuvent marcher de façon très moderne » ou bien à l'inverse « comme au temps de Louis XV »⁴. Le moderne présente souvent un caractère visionnaire, d'anticipation sur l'époque contemporaine. Néanmoins, à une époque où le caractère précurseur du moderne s'institutionnalise comme norme, un pas senti comme archaïque « comme au temps de Louis XV », peut devenir le nouveau moderne, en tant qu'actuel encore inactualisé chez les contemporains.

Concernant spécifiquement l'art chorégraphique, D. Fourcade nous a déclaré vouer un « intérêt passionnel pour le moderne en danse »⁵. En effet, vers l'âge de trente ans, à la fin des années 1960, il se trouvait aux États-Unis, sa deuxième patrie, là où « le moderne de la danse se passait »⁶. Il put voir des pièces inédites de G. Balanchine, M. Cunningham et M. Graham, qui étaient alors les chorégraphes majeurs⁷. Il était même possible d'assister aux cours dispensés par G. Balanchine au New York City Ballet⁸. C'est cette sève chorégraphique qui l'a nourri et a profondément influencé sa poésie.

D. Fourcade précise quant au processus d'observation de la danse, en vue d'une transcription poétique : « Cela passe par l'œil qui est devant et au-dedans la scène. [...] À un moment, il y a la possibilité pour que de l'inconnu arrive en masse ». Cet inconnu, c'est à l'œil qui regarde qu'il incombe de le repérer pour lui permettre d'advenir littérairement. L'observation, la disponibilité et l'écoute sont les éléments d'une écriture qui se fait en soi, avant la phase de composition proprement dite. La poésie n'est pas un moyen, « c'est l'univers, c'est comme être aimé, c'est l'océan, c'est une expérience

1- « Et celle [la musique] de Bossuet (après tout, c'est en l'écoutant que j'ai appris le français – ma jeunesse ne vibrait que de l'inquiétude de connaître quelque langue). » D. Fourcade, *manque*, *op.cit.*, p.13.

2- « Ronsard dans tout ça j'en fais quoi ? avec admiration au chalumeau / je découpe sa rhétorique, la fais déchanter / calques et lambeaux / et puis, ode X du livre IV, en termes de pas sur la scène / "quand je suis vingt ou trente mois sans retourner en Vandomois" c'est beau comme du Balanchine, tu ne trouves pas et mêmes pensées vagabondes » D. Fourcade, *Citizen Do*, Paris, P.O.L., 2008, p.95-96.

3- « Ayant vu *Le sacre du printemps* et *Nur du* dans la même semaine, ayant beaucoup partagé avec Pina Bausch tandis que je finissais *Amérique*, il m'apparaît que je suis à un moment de ma vie où les mots, tous âges confondus, [...] arrivent ensemble sur scène par tous les côtés des coulisses, marchent à quatre pattes tournent en tous sens, se cognent les uns aux autres [...] » D. Fourcade, *Le Sujet monotype*, *op.cit.*, p.113.

4- Voir entretien en annexes.

5- *Ibid.*

6- Voir entretien en annexes.

7- Voir chapitre 1.

8- Voir entretien en annexe.

amoureuse risquée »¹.

En art et en écriture, tout arrive en même temps, il faut donc faire le tri, ce qui demande un entraînement quotidien. À l'arrivée, la transposition poétique doit donner le sentiment du simultané, comme dans le réel. C'est en ce sens que D. Fourcade travaille comme un danseur de l'écriture, réalisant quotidiennement des « exercices à la barre ». Sans labeur, la « combustion » recherchée par l'écriture ne peut se produire, nous y reviendrons dans la suite de ce chapitre :

Je fais des exercices à la barre tout le temps pour entraîner mes muscles. Si un jour se passe sans travailler, c'est quasiment un mois de perdu et tout est à recommencer.²

Nous évoquerons à présent les emplois des termes « chorégraphe », « chorégraphie » et « danse » par D. Fourcade pour qualifier son œuvre ou son activité poétique, d'après le volume de ses entretiens. Cela nous permettra dans la deuxième partie de confronter nos analyses des textes aux déclarations publiques de l'écrivain³, au risque de contredire certaines de ces dernières.

Dans ses entretiens, D. Fourcade emploie très largement le terme de « chorégraphie » pour qualifier son activité et en explicite les raisons structurelles. À la question « Vous pensez aussi qu'il y a une sorte de chorégraphie du livre et de l'écriture ? », posée par Christian Rosset en octobre 2000 dans l'émission de radio « À voix nue », D. Fourcade répond : « Oui »⁴. Il établit en outre entre les deux instances une équivalence logique énoncée en une proposition limpide : « étant écrivain, je travaille comme un chorégraphe, c'est-à-dire avec des corps »⁵. Cet élan de l'écrivain vers le chorégraphique a été relevé maintes fois par les critiques⁶, et parfois qualifié « chorégraphie textuelle »⁷, sans être vraiment analysé.

En même temps, s'il y a motif de comparer les deux formes artistiques, c'est justement que l'écriture n'est pas la danse, ne mobilise ni exactement les mêmes ressources compositionnelles, ni les mêmes outils. Il convient en ce sens d'entendre la mise en garde de l'auteur de *rose-déclat* lors de l'entretien qu'il nous a accordé – « mon écriture n'est pas une chorégraphie »⁸ – comme une marque de prudence vis-à-vis de toute tentative de réduction de son œuvre à une seule source d'inspiration artistique. Cette

1- *Ibid.*

2- *Ibid.*

3- L'angle de l'écrivain donc, non du texte, du lecteur ou du critique. Les points de vue sont à démarquer car D. Fourcade exerce un fort contrôle sur ses livres, qui admet rarement une interprétation divergente de la sienne de la part de celui ou celle qui l'interroge. Tout l'art consiste pour le questionneur à s'effacer pour l'inviter à développer une piste de lecture de son œuvre sur laquelle il s'est déjà exprimé dans ses livres ou au cours de précédents entretiens. Il y a en contrepartie à noter la grande cohérence et l'effort rigoureux de clarification avec lesquels l'écrivain a mené ses entretiens, déroulant avant tout pour lui-même la logique interne de son écriture.

4- D. Fourcade, avec Christian Rosset, « À voix nue », « Dominique Fourcade », France Culture, octobre 2000, *Dominique Fourcade : Improvisations et arrangements*, *op.cit.*, p.258.

5- D. Fourcade, avec Stéphane Bouquet, Laurent Goumarre, Sabine Macher, Mathilde Monnier, « Danse parlée », France Culture, mars 2000 (extraits), *Improvisations et arrangements*, *op.cit.*, p.223.

6- Voir : « On sait que vous êtes un spectateur de danse assidu, on vous voit souvent dans les spectacles, on sait aussi que peut-être vous allez passer la rampe et passer sur scène – ce n'est pas sûr encore, mais c'est une hypothèse – avec la chorégraphe Emmanuelle Huynh. » D. Fourcade, avec Stéphane Bouquet, Laurent Goumarre, Sabine Macher, Mathilde Monnier, « Danse parlée », *Improvisations et arrangements*, *op.cit.*, p.223.

7- D. Fourcade, avec Mathias Lavin, *Action restreinte*, n°7, Montreuil, 2006, *Improvisations et arrangements*, *op.cit.*, p.350.

8- Voir entretien en annexes.

dernière est à la fois peinture, musique, sculpture, architecture, sport, prise en compte du réel dans toutes ses facettes. Après avoir affirmé pendant des années sa dette envers l'art de G. Balanchine, de P. Bausch et de M. Cunningham¹, D. Fourcade a marqué en notre présence une certaine réticence, sentant peut-être dans le sujet de notre travail une propension à occulter les autres influences.

Concernant l'avènement du moderne, D. Fourcade reconnaît le caractère précurseur de la peinture sur la danse, elle-même en avance sur la poésie : « Cette logique des rapports, on la trouvait aussi à l'œuvre dans la peinture moderne ; elle est venue dans la danse bien plus tard que dans la peinture. »² Il écrit au sujet de la rareté de ses premières déclarations sur l'influence de la danse,

Je ne l'ai pas dit par modestie et par manque de compétence ; non pas que je me prête une compétence quand j'écris sur la peinture, mais j'étais quand même plus au fait réellement de ce qui se passait et me sentais moins entravé pour écrire. Mais l'influence et la nourriture sont tout aussi importantes, c'est-à-dire : Merce Cunningham est aussi important pour moi que ce qui va de Manet à Matisse³

Si le contact avec l'art chorégraphique a eu lieu à la même époque que celui avec la peinture, soit dans les années 1960-1970, la danse, en apparence périphérique dans son œuvre, a exercé une influence au total plus marquante.

Aux yeux de l'écrivain, le fait que la danse soit un art proche de l'écriture découle, somme toute, de la structure de la composition chorégraphique moderne, cette syntaxe à laquelle il emprunte :

à partir du moment où elle [la syntaxe des rapports] est venue dans la danse, elle a été encore plus proche de ce dont j'avais besoin comme exemple pour mon écriture⁴

Aussi affirme-t-il que l'enjeu de l'écriture est la chorégraphie. En cherchant à extraire les leçons de la danse, en l'observant sur scène,

je travaillais sur la danse en m'efforçant de rester seul, non pas avec le corps des danseurs et des danseuses, mais seul avec ce que leurs corps faisaient, seul avec le sujet même : qu'est-ce que chorégrapier aujourd'hui ?⁵

3-2 La physicalité de l'écriture : le travail de l'écrivain en studio

D. Fourcade est moins intéressé au vécu particulier du danseur qu'au caractère d'abstraction du moderne. Néanmoins, l'écriture implique un certain état physique, une « disposition corporelle » spécifique⁶. Aussi l'écrivain se compare-t-il à une danseuse classique, qui se voue à sa pratique

1- « la danse a énormément, énormément, énormément compté pour moi, la danse d'aujourd'hui, la danse du XX^e siècle, à partir de Balanchine à aujourd'hui. » D. Fourcade, avec Christian Rosset, « À voix nue », France Culture, octobre 2000, « Dominique Fourcade », *Improvisations et arrangements*, *op.cit.*, p.259.

2- *Ibid*, p.258.

3- D. Fourcade, avec Pascale Casanova, Xavier Person et Omar Berrada, « Les mardis littéraires », France Culture, juin 2009, *Improvisations et arrangements*, *op.cit.*, p.400.

4- D. Fourcade, avec Christian Rosset, « À voix nue », « Dominique Fourcade », France Culture, octobre 2000, *Improvisations et arrangements*, *op.cit.*, p.258. Le passage est tiré à notre connaissance du seul entretien où l'écrivain a confié avoir une dette plus importante envers la danse qu'envers la peinture.

5- D. Fourcade, avec Pascale Casanova, Xavier Person et Omar Berrada, « Les mardis littéraires », France Culture, juin 2009, *Improvisations et arrangements*, *op.cit.*, p.258.

6- « Le mieux, c'est même quand on ne sait pas ce qu'on est en train de faire, c'est quand on s'est mis vraiment dans la bonne disposition

d'assouplissements quotidiens. Ce à quoi le poète vise en effet, c'est acquérir une souplesse poétique, repousser plus loin les limites de ses facultés créatrices ; il « travail[le] la plasticité intégrale, l'élasticité, la tonicité de [s]on écriture »¹.

Cette pratique d'assouplissement de l'écriture ne connaît pas de fin ; chaque jour, elle est un travail à recommencer.

J'ai besoin de beaucoup travailler, de faire des exercices quotidiens comme une danseuse, sinon mon corps d'écrivain se rouille. Tout n'arrive pas seulement plus vite, mais de manière littéralement instantanée et simultanée²

Atteindre à un mode de composition chorégraphique mobilise un effort inouï. C'est justement la raison pour laquelle la chorégraphie est prise comme modèle de l'écriture, qui, pour parachever le but qu'elle s'impose, doit se tendre aux limites d'elle-même, un peu comme un effort musculaire. Certes, D. Fourcade a tendance à relativiser l'influence de la chorégraphie, en relevant la similitude entre la posture de l'écrivain et celles des autres créateurs, au nombre desquels se trouve le chorégraphe. Néanmoins, à la fin du passage suivant, c'est la danse qui est citée, plutôt que la peinture, afin de définir l'activité poétique, en tant qu'elle officie une totalisation de « tous les arts » :

Ayant conscience de l'incomplétude de ma perception, il a fallu que j'identifie ce qui n'y était pas, que je comprenne que je ne percevais qu'une chose à la fois, et quelle pouvait être cette chose qui n'était pas perçue mais qui pourtant existait. Donc, c'est un immense travail sur soi, et ce qui est mystérieux, c'est que l'écriture permet d'en percevoir plus – si on est écrivain, sinon, je suppose que c'est la peinture pour un peintre, la danse pour un chorégraphe, etc. Et tous ces éléments, justement, on les « chorégraphie » par la suite. Il y a des façons de travailler qui englobent tous les arts.³

D. Fourcade reconnaît la nature physiologique de la matière même de l'écriture : les phrases.

Si je savais le lieu par où elles [les phrases] passent... On ne sait pas si elles passent dans la tête, dans la poitrine, dans le cœur, dans les bras, dans le ventre, dans les talons, dans les jambes, dans les muscles et dans les nerfs, elles passent partout. Quand elles passent, bien sûr, on les note.⁴

La langue doit être en permanent état de surprise, ce qui nécessite de grands efforts physiques ; le clivage est absent entre raison et sensibilité et la nature organique du corps-langue se trouve assumée⁵.

Si la danse est aussi importante pour caractériser l'écriture, c'est aussi que D. Fourcade identifie le texte à un corps, objet de la quête d'une écriture-contact. La dimension tactile de cette dernière est donc

corporelle pour que ça ait lieu, et qu'on oublie à ce moment-là qu'on le fait. » *Ibid*, p.259.

1- D. Fourcade, avec Eva Almasy et Laurent Fourcaut, Place de la Sorbonne, n°3, Éditions du relief, avril 2003, *Improvisations et arrangements, op.cit.*, p.433. À noter que ces termes de plasticité et d'élasticité ne sont pas employés par métaphore, D. Fourcade ayant horreur de cette figure de style, qui maintient l'hétérogénéité des objets mis en relation. Si un terme est employé par métaphore pour être appliqué à un autre objet, c'est précisément qu'ils ne sont pas superposables. Or pour D. Fourcade, il y a une « porosité » extrême du réel qui amène à la fusion des différents éléments. De surcroît, parler par métaphore revient à nommer non le réel, mais à évoquer une chose qui n'en est pas une autre par abus de langage. Justement, aux yeux de l'écrivain, la poésie est immanente au monde vécu, elle est le réel passé au tamis du vivre, que l'écrivain a extrait puis converti en mots. La logique de la métonymie se substitue donc à celle de la métaphore.

2- D. Fourcade, avec Mathias Lavin, *Action restreinte*, n°7, Montreuil, 2006, *Improvisations et arrangements, op.cit.*, p.348.

3- *Ibid*, p.346.

4- D. Fourcade, avec Alain Veinstein et Pierre Schneider, « Du jour au lendemain », France Culture, octobre 1986, *Improvisations et arrangements, op.cit.*, p.77.

5- Voir par exemple « j'ai longtemps cru que l'on ne pouvait accéder au monde qu'en passant par son corps – et aujourd'hui encore j'y suis obligé » D. Fourcade, *Le Sujet monotype*, Paris, P.O.L., 1997, p.99.

centrale :

C'est la recherche d'un corps, c'est la recherche d'une langue, et la langue, c'est un corps. C'est le seul corps possible, c'est le seul corps qu'il y ait au monde. Nous n'accédons au monde que par la pénétration du seul corps qu'il y ait, qui existe, et qui est la langue. Nous pénétrons la langue.¹

Il pose en outre une relation sensuelle entre le mot et le corps. L'écrivain est un musicien autant qu'un « artist[e] visue[l], en ce qu'il travaille en combinant les sons et la matière charnelle des mots-corps :

Je travaille avec des sons [...]. Je crois que nous faisons de la musique entre autres choses. Je crois aussi que nous sommes des artistes visuels, en ce sens que, non seulement on travaille avec des sons, mais que le mot a un corps, et que ce corps, tout écrivain le regarde au moment où il écrit. Le corps de chaque mot est différent des autres mots, il a des implications, on le palpe, on en fait l'expérience et on le regarde beaucoup, beaucoup²

La phrase complète où était posée l'équation entre l'écrivain et le chorégraphe est la suivante :

étant écrivain, je travaille comme un chorégraphe, c'est-à-dire avec des corps. Le corps avec lequel je travaille, c'est le mot. Je ne dirai même pas « le corps avec lequel je travaille » mais « le corps que je travaille ».³

Le mot-corps se présente dans une certaine mesure comme un matériau à façonner, à malaxer, à tordre. La comparaison avec l'activité du potier nous semble éclairante : la matière verbale offre une résistance contre laquelle il convient d'aller⁴, pour qu'elle puisse accueillir une forme poétique. Toutefois, dans l'écriture comme en danse, le corps n'est pas un moyen mais une fin, qui n'existe pas hors du mot (hors du danseur). Le modèle de l'écrivain-potier présente donc des limites. Bien que les mots, par rapport aux danseurs, puissent être appréhendés en apparence comme une matière inerte et malléable, personnifiés par D. Fourcade, ils appartiennent moins encore à l'écrivain, que les interprètes au chorégraphe⁵. Les mots semblent des agents de la création poético-chorégraphique doués de volonté propre, qui interfère davantage avec celle de l'écrivain⁶.

3-3 L'acte d'écrire entre effort et involontaire : le *scribens* à l'œuvre

Revenons à la notion de travail précédemment évoquée. L'un des vocables les plus fréquemment employés, en association avec celui de « chorégraphe » dans les *Improvisations et arrangements* est en effet celui de « travail ». En matière d'exigence compositionnelle, G. Balanchine est la principale source d'influence chorégraphique – et la première chronologiquement – affirmée par D. Fourcade dans ses

1- D. Fourcade, avec Alain Veinstein, « Du jour au lendemain », France Culture, novembre 1988, *Improvisations et arrangements, op.cit.*, p.87.

2- D. Fourcade, avec Alain Veinstein, « Surpris par la poésie », France Culture, mars 2001, *Improvisations et arrangements, op.cit.*, p.297.

3- D. Fourcade, avec Stéphane Bouquet, Laurent Goumarre, Sabine Macher, Mathilde Monnier, « Danse parlée », *Improvisations et arrangements, op.cit.*, p.223.

4- Pour D. Fourcade, en écriture comme en danse moderne, il s'agit de défaire la charge de figuration du mot (du danseur). Dans le travail du texte, il y a à désajointer le signifié et le signifiant du mot, à multiplier infiniment les espaces de sens, à déstructurer leur agencement habituel dans la langue.

5- « Les mots que je travaille ne m'appartiennent pas, ils ne sont pas à moi, ils ne sont à personne. [...] Pas plus je pense d'ailleurs que le corps des danseurs n'appartient au chorégraphe » *Ibid.*, p.224.

6- « Il y a toujours des contraintes, toujours, et les danseurs en ont moins que les poètes. Ils en ont moins parce qu'il n'y a rien de plus contraignant que les mots. Le corps comme matière, le corps comme nature, c'est moins contraignant que le corps comme mot. Nous n'égalons pas la grâce d'une chorégraphie de Balanchine. » D. Fourcade, avec Frédéric Valabrègue, *Mars*, n°7/8, 1985-1986 (entretien réalisé les 29 et 30 mai 1985), *Improvisations et arrangements, op.cit.*, p.65.

Improvisations et arrangements. Déjà, au cours d'une rencontre avec Frédéric Valabrègue datant de mai 1985, interrogé sur la poétique de G. Balanchine, D. Fourcade relève, en opposant les écrivains et les chorégraphes à propos du rôle de la contrainte : « Nous n'égalons pas la grâce d'une chorégraphie de Balanchine. »¹. L'auteur du *ciel pas d'angle* neutralise l'opposition, non pertinente, selon lui, entre le travail et l'involontaire. Sa propre recherche « est de l'ordre du travail, [...] de l'ordre de l'effort, mais tout cela n'exclut pas que c'est de l'ordre de l'involontaire »². C'est alors qu'intervient la comparaison de l'écrivain avec la danseuse classique :

On peut très bien concevoir une danseuse qui ferait des exercices à la barre tous les jours pour arriver à danser sans volonté au bout de dix ans de travail ; pour arriver à ce que sa production devienne quelque chose de magnifiquement involontaire. D'ailleurs, le côté le plus sublime des chorégraphies de Balanchine, c'était le côté extrêmement involontaire de tous les événements qui se déroulaient sur scène. Légers, nécessaires, indispensables, placés dans le lieu inédit où il fallait que quelque chose fût placé, et le tout totalement involontaire.³

À Frédéric Valabrègue qui note que « le texte » « est quelque chose d'ingrat, de pesant »⁴, D. Fourcade répond en louant la maîtrise de G. Balanchine, témoignant d'un travail invisible⁵.

Pour D. Fourcade, auteur et écrivain ne font qu'un, mais ils délimitent deux attitudes, deux rapports distincts à la poésie :

Pourquoi dire « ma vie d'écrivain », je n'ai pas deux vies, une d'écrivain et une qui serait tout autre – je n'ai qu'une vie (et qu'une absence de vie), où tantôt, par un mélange d'inspiration et de travail (et de destin), je puis être à la poésie, et tantôt affreusement pas.⁶

Néanmoins, il fait peser un soupçon sur la figure de l'écrivain (*scriptor*) et sur son « je » haïssable⁷ : « le sujet Dominique Fourcade [...] ne m'intéresse pas, [...] je déplore qu'il existe et [...], s'il existe, [il] n'a pas à être reproduit dans un livre »⁸. L'écrivain réfère à celui qui s'exprime publiquement au sujet des livres et de l'écriture et vit une existence privée dénuée d'intérêt. Il ne se différencie pas des autres hommes.

Dans mon cas l'affaire se complique parce qu'elle met en jeu un être, l'écrivain Dominique Fourcade, à la réalité et à la validité duquel j'ai infiniment de mal à croire. Il faut que je me pince et ça ne fait pas du bien – et je suis le seul à connaître l'étendue du simulacre.⁹

L'écrivain est présenté comme dénué de réalité, de solidité. L'image tactile est un moyen de signifier que, en dehors de son activité artistique, D. Fourcade n'a pas accès au réel. Une existence sans l'horizon

1- *Ibid*, p.65.

2- *Ibid*, p.65.

3- *Ibid*, p.65.

4- *Ibid*, p.65.

5- « Balanchine, c'est la mélodie à l'état parfaitement mélodique. » *Ibid*, p.65.

6- D. Fourcade, avec Frédéric Valabrègue, *Cahier critique de poésie, Improvisations et arrangements, op.cit.*, p.327.

7- « Les choses sont si dures que parfois on est rattrapé par le sujet « je ». Là, c'est déplorable. Je suis certain d'avoir été rattrapé à plusieurs reprises, m'occupant d'écriture, par le sujet « je » » D. Fourcade, avec Alain Veinstein, « Du jour au lendemain », France Culture, décembre 1997, *Improvisations et arrangements, op.cit.*, p.193.

8- *Ibid*, p.193.

9- D. Fourcade, avec Hervé Bauer, *Java*, n°17, Les Éditeurs Évidant, été-automne 1998, *Improvisations et arrangements, op.cit.*, p.209.

de la parole poétique serait dépourvue de sens, c'est pourquoi « [l]e sujet, c'est l'écriture »¹. Se dessine, comme envers de l'écrivain, la figure de l'auteur (*operator* ou *scribens*), que D. Fourcade ne nomme pas, lui préférant le terme de « sujet » : « plus, dans mon travail, l'écriture devient le sujet, plus le sujet Dominique Fourcade apparaît. »² Notons que, comme pour R. Barthes, « dans [s]on hypothèse, il n'y a jamais eu d'auteur – au profit de l'apparition d'un grand sujet, qui serait (aujourd'hui comme hier) l'écriture. »³ Cependant, la notion de « mort de l'auteur » est, selon l'écrivain, inadaptée, en ce qu'elle suppose qu'il y a déjà eu un jour une ère de l'auteur. Or il est faux que le créateur ait jamais régi la production de son écrit⁴. Dans certains livres comme *Le Sujet monotype*, D. Fourcade tente plutôt l'aventure « de me perdre, de perdre tout sujet, y compris l'écriture. »⁵ L'écriture s'écrit, aussitôt synonyme d'effacement, de dessaisie, de perte⁶. Cela correspond à la figure de l'« écrivain » (*operator* ou *scribens*), qui écrit et tout à la fois disparaît, enrobé d'angoisse⁷.

l'écrivain (?), je n'étais jamais sûr qu'il s'écrivît (a-t-il vraiment pris corps ?), il me semblait plutôt qu'il s'effaçait à mesure, se noyait, c'était assez affolant, et encore aujourd'hui je n'arrive pas à être sûr qu'il ait été réellement écrit. Il a peut-être été noyé [...]»⁸

Si D. Fourcade se désintéresse généralement du lecteur, il arrive qu'il réintègre sa présence, quand la nécessité qu'un autre reconnaisse la paternité de ses livres, l'instituant par son regard à la fois comme *scriptor* et *auctor*, est affirmée en un cri. Ainsi, après avoir fini *Le Sujet monotype*, il affirme : « j'implore l'identité de mon livre, d'une éventuelle écriture et d'un improbable moi écrivain, dans le regard des autres. »⁹ Bien plus, D. Fourcade ne cesse de répéter la nécessité du travail : *nulla dies sine linea, cent fois sur le métier remettez votre ouvrage* sont, pour ainsi dire, des adages qu'il a fait siens. Le travail est pour lui un impératif moral autant qu'une hygiène de la vie dans l'écriture.

Afin de mieux comprendre cette importance du travail, il nous faut délimiter deux instances auctoriales qui, selon R. Barthes¹⁰, recourent à peu près le couple de l'écrivain et de l'auteur : celle du *scriptor* ou *auctor*, et celle du *scribens* ou *operator*¹¹. Le *scriptor* ou l'*auctor* est le père de l'ouvrage, le garant de ce qu'il écrit. Il est une figure de l'autorité – il est celui que l'on identifie quand on dit : « c'est un texte

1- « Le sujet, c'est l'écriture. Le sujet que j'admets, le sujet que j'accepte et le sujet que je souhaite, c'est l'écriture. » D. Fourcade, avec Alain Veinstein, « Du jour au lendemain », France Culture, décembre 1997, *Improvisations et arrangements, op.cit.*, p.193.

2- D. Fourcade, avec Hervé Bauer, *Java*, n°17, *Improvisations et arrangements, op.cit.*, p.209.

3- *Ibid*, p.209.

4- « Il me semble que les écrivains (dont moi, s'il s'était avéré que j'en sois un) ont beaucoup à se faire pardonner, et notamment d'avoir fait croire (parce qu'eux-mêmes le croyaient) qu'ils étaient les auteurs de l'écriture... » *Ibid*, p.209.

5- *Ibid*, p.209.

6- « Je n'ai jamais su comprendre si écrire était apparaître ou disparaître. » *Ibid*, p.208.

7- « La pratique de l'écriture n'aboutit jamais à la réalisation de quelque chose de consommable et on a toujours l'impression au bout de quarante années de travail – on a même la certitude et on a raison de l'avoir – que ce n'est rien. Je n'ai rien à proposer. C'est très angoissant, très très angoissant. » D. Fourcade, avec Christian Rosset, « À voix nue », France Culture, octobre 2000, *Improvisations et arrangements, op.cit.*, p.239.

8- D. Fourcade, avec Hervé Bauer, *Java*, n°17, *Improvisations et arrangements, op.cit.*, p.209.

9- *Ibid*, p.209.

10- Roland Barthes, *La Préparation du roman I et II : notes de cours et de séminaires au Collège de France : 1978-1979 et 1979-1980*, texte établi et annoté par Nathalie Léger, Paris, Seuil / IMEC (Traces écrites), 2003, p.279-280.

11- Ces considérations sur le *scriptor* et le *scribens* proviennent du séminaire de Christian Doumet sur le « Travail de l'écrivain », dispensé en mars 2018 aux étudiants de la section francophone de Littérature du Collège Universitaire Français de Moscou.

de Dominique Fourcade » – et relève de la catégorie de l'accompli. Il renvoie au *je* qui se pense socialement ou mystiquement comme écrivain. Il faut distinguer cette catégorie du *scribens* ou *operator* désignant celui qui est l'acteur d'un faire dans l'écriture.

L'*operator* ou *scribens* réfère au « je » qui se trouve engagé dans la pratique d'écriture, qui la vit quotidiennement, avec toute la part de difficultés et de souffrance que cela peut inclure. L'*operator* ou *scribens* correspond aussi au corps de celui qui s'adonne au travail de l'œuvre. Ainsi Rainer Maria Rilke, qu'admire D. Fourcade¹, reste-t-il trois jours sans manger pour écrire les *Elégies de Duino* (1923). Comme tel, le *scribens* ou *operator* relève de la catégorie de l'accomplissement. Ainsi, pour D. Fourcade, l'activité d'écriture, qui a une forte valeur processuelle, génère un épuisement² et une douleur autant moraux que physiques. Il n'est pas question dans les entretiens d'une autre instance que le *scribens* ou *operator*, qui se vit seulement dans et par l'écriture. Aussi le mot d'« angoisse » ne cesse-t-il d'y apparaître³.

Le travail d'écriture est nécessaire afin de donner une forme à ce qui n'en a pas, plus exactement, afin de faire passer, en vertu de la définition platonicienne⁴, les choses du non-être à l'être, c'est-à-dire, faire œuvre authentique de poète. Un tel travail inclut une dimension de « préparation »⁵ à la « vraie » écriture, débouchant sur une production achevée, un résultat jugé satisfaisant par l'*auctor*. C'est la raison pour laquelle le vocabulaire de la préparation à la danse est récurrent chez D. Fourcade, avec les termes d'« assouplissement », d'« exercices à la barre »⁶, d'« étirement »⁷ ou d'« échauffement », déjà mentionnés. En principe, dans l'intimité du studio, le danseur reste en tête à tête avec son corps, solitude troublée parfois par la présence d'un professeur de danse ou d'un collègue danseur. Ces exercices corporels n'ont généralement pas pour vocation à être rendus publics. Or toute une partie de la production poétique de D. Fourcade s'attache à mettre en scène cette préparation⁸. Le vrai spectacle

1- « Rilke est dans notre siècle celui qui a su le mieux s'établir dans cette zone-là, dans les *Elégies de Duino* et les *Sonnets à Orphée*. Bien évidemment, c'est lui que je prends pour guide pour avancer, ces dernières années. » D. Fourcade, avec Marguerite Haladjian et Jean-Baptiste Para, *Europe*, n°744, avril 1991, *Improvisations et arrangements, op.cit.*, p.109.

2- « il y a un épuisement physique et un épuisement moral, et tout bêtement, osons-le dire, un épuisement d'inspiration » D. Fourcade, avec Christian Rosset, « À voix nue », « Dominique Fourcade », France Culture, octobre 2000, *Improvisations et arrangements, op.cit.*, p.274.

3- « Moi, ça a été une angoisse folle, ces dix années, parce que c'était l'expérience de la désertion : j'ai aussi déserté et j'ai été déserté... » D. Fourcade, avec Claude Royet-Journoud, *Banana Split*, n°11, octobre 1983, *Improvisations et arrangements, op.cit.*, p.30.

4- « Ὄσπερ τόδε. Οἶσθ' ὅτι ποιήσεις ἐστὶ τι πολὺ· ἢ γὰρ τοι ἐκ τοῦ μὴ ὄντος εἰς τὸ ὄν ἴδναι ὅτι οὐκ ἄτλα πᾶσα ἔστι ποιήσεις, ὥστε καὶ αἱ ὑπὸ πᾶσαι ταῖς τέχναις ἐργασίαι ποιήσεις εἰσι καὶ οἱ τοῦτων δημιουργοὶ πάντες ποιηταί. » « En voici un [exemple]. Tu sais que le mot *poésie* a de nombreuses acceptions : il exprime en général la cause qui fait passer quoi que ce soit du non-être à l'être, en sorte que toute œuvre de tout art est poésie, et que tout artiste, tout ouvrier est poète. » *Le Banquet* de Platon, fragment 205b, traduction française de Dacier & Grou, révisée et augmentée de notes par A. Saisset (1892), édition originale mise en ligne le 19 février 2006, actualisée le 25-02-2008, <http://philia.online.fr/lectures/oeuvres/plat_banquet.php#diotime_discours>, en ligne, consulté le 25 mai 2019.

5- « Le travail de préparation et le travail d'écrire ne font qu'un, à ceci près qu'il a fallu en cours de route qu'il fallait me dépouiller de toute une partie qui n'était que de la préparation et que je n'avais pas comprise au départ comme telle. » D. Fourcade, avec Alain Veinstein, « Du jour au lendemain », France Culture, décembre 1997, *Improvisations et arrangements, op.cit.*, p.183.

6- « Cela [l'écriture] se fait en travaillant tous les jours à la barre comme une danseuse, grâce à quoi l'intuition peut avoir un sens après » - D. Fourcade, avec Christian Rosset, « Le rythme et la raison », France Culture, septembre-octobre 1997, *Improvisations et arrangements, op.cit.*, p.162.

7- « Il y a des capacités d'étirement, comme il y a des capacités de tout catapulte que j'ai découvertes en écrivant le livre [*Le Sujet monotype*]. » D. Fourcade, avec Alain Veinstein, « Du jour au lendemain », France Culture, décembre 1997, *Improvisations et arrangements, op.cit.*, p.192.

8- « Comment pourrais-je en savoir quoi que ce soit combien présomptueux, combien déplacé de ma part, moi qui ai la certitude de n'avoir pas commencé d'écrire, de n'avoir pas encore débuté dans mon métier en dépit de tant d'années à me tenir sur le seuil, et qui, du degré ultime d'expérience qu'est un début, ne connais que la nausée et la peur ? À moins que tout commence par l'écriture de la mort, un rien avant qu'elle advienne, juste "en avant de l'action" [...] ? » D. Fourcade, *manque, op.cit.*, p.74-75.

est celui du studio.

Ainsi D. Fourcade noircit-il chaque jour une grande quantité de pages par rapport à ce qu'il intègre effectivement dans ses livres. Cet entraînement est nécessaire pour garder le contact avec ses facultés de transcription du réel, ses capacités rythmiques et mélodiques, sa propension à mettre en mouvement la langue. Dans cette masse écrite, il y a plus de déchets que de pépites, qui, pour l'essentiel, jugée non satisfaisante, ne sera pas présentée au public. Comme celui du danseur au travail, tout en étant exposé textuellement, le corps du *scribens* est d'une certaine façon retiré du monde¹, D. Fourcade écrivant dans la solitude de son bureau. Autrement dit, la préparation à l'écriture (à la danse) est toujours l'écriture (la danse)² mais la différence avec le danseur est que le *scribens* ne se confronte pas directement à un public. Le *scribens* constitue une source fantasmagique puisque le lecteur n'y a accès que par ce que lui en livre le *scriptor* dans la parole publique, ou quand le *scribens* se révèle à certains endroits du texte, creusés par la conscience de l'écriture.

Par ailleurs, quelle distinction existe-t-il entre le travail de tout un chacun et celui de l'artiste ? Pour D. Fourcade, il n'y en a pas, en tout cas au niveau lexical. Néanmoins, elle existe souterrainement. Ainsi pourrait-on substituer, avec Christian Doumet, au verbe « travailler », celui d'« œuvrer », pour distinguer la spécificité du labeur du poète³. Œuvrer vise à résorber un travail, qui n'aura plus besoin d'être fait, dans l'œuvre achevée ; autrement dit, l'œuvre achève le travail⁴. L'auteur de *manque* fait quasiment sienne la réaction de G. Flaubert, délivré du travail par le livre achevé que nul n'aura jamais besoin d'écrire. Après chaque livre, D. Fourcade est passagèrement soulagé d'avoir terminé l'œuvre en cours, satisfaction qui disparaît dès que se met en marche la conception du livre suivant⁵. En fin de compte, le résultat de la création importe moins que le processus, l'acte de production qui y a conduit. Une abolition de l'œuvre évincée par l'acte de création, voilà ce à quoi tendrait l'activité de D. Fourcade, résumée à l'adage : « nous, écrivains, l'idéal serait qu'on écrive dans le ciel et puis que le vent vienne effacer »⁶ Traînée d'avion dans les nuages, tracé sur le sable des dunes, calligraphie chinoise à l'eau sur le pavé des parcs seraient les modèles d'une écriture à l'inscription éphémère. Or cette disparition en actes, la danse en est le modèle. Ainsi, pour renforcer l'analogie, sur le modèle du couple conceptuel forgé par R. Barthes, on pourrait distinguer le « *saltator* » : le danseur comme instance sociale,

1- L'écrivain écrit seulement dans le hors-scène, alors que, dans le cas du danseur, le travail a lieu autant hors-scène dans le studio, que sur scène. De plus, le moment de la lecture n'est pas concomitant de celui de l'écriture, alors que l'instant du spectacle l'est de celui de l'interprétation dansée. De plus, comme personne publique, le *scriptor* peut rencontrer le lecteur dans la confrontation publique et médiatique, mais cela se produit en-dehors de la scène intime de l'écriture, et dans un temps différé.

2- « Le travail de préparation et le travail d'écrire n'en font qu'un ». D. Fourcade, avec Alain Veinstein, « Du jour au lendemain », France Culture, décembre 1997, *Improvisations et arrangements, op.cit.*, p.183.

3- Pour D. Fourcade, tout homme peut être artiste : « Il est à la portée de tout le monde de se découvrir une dimension d'artiste. » D. Fourcade, avec Alain Veinstein, « Du jour au lendemain », France Culture, décembre 1997, *Improvisations et arrangements, op.cit.*, p.186.

4- Parfois, même, c'est le travailleur – dans le cas de Proust – qui est résorbé quand l'artiste meurt à la tâche.

5- « C'est le moment très dur, mais que je pense tous les écrivains connaissent ; c'est-à-dire que je n'enchaîne pas un livre sur l'autre, il y a des trous très très durs. » D. Fourcade, avec Alain Veinstein et Pierre Schneider, « Du jour au lendemain », France Culture, octobre 1986, *Improvisations et arrangements, op.cit.*, p.75.

6- D. Fourcade, avec Alain Veinstein, « Du jour au lendemain », France Culture, décembre 1997, *Improvisations et arrangements, op.cit.*, p.187.

l'interprète d'une danse passée ou à venir, qui n'est pas en train de danser, catégorie qui se distinguerait par son *aspect accompli*, du « *saltans* » : le danseur sur scène, en train de danser ; catégorie à l'*aspect inaccompli*.

Si D. Fourcade dit modérer sa pratique de l'écriture sur les échauffements de la danseuse, c'est qu'ils représentent un moyen technique d'acquiescer une disponibilité pour ce qui arrive. Le corps (du *scribens*, du *saltans*), techniquement entraîné au bout de plusieurs années, parvient tout à coup à réaliser des prouesses physiques dont il n'était pas capable. D'où l'association qu'il effectue entre l'effort et l'involontaire. Il faut préciser que D. Fourcade se méfie du concept occidental de « volonté »¹. Dans sa vision du texte, l'auteur est écrit autant qu'il écrit. Si une initiative délibérée de sa part est requise, le labeur ne mène pas à tous les coups à la réussite, qui survient de manière non préméditée.

Comme nous l'avons vu, D. Fourcade a tendance à se présenter comme dénué de virtuosité, gauche, et laborieux. C'est qu'en écriture, il se peut que *cela* n'arrive pas en dépit de tous les efforts, ou que *cela* arrive quand on s'y attend le moins. *Cela* n'est pas corrélé à une causalité. Aussi D. Fourcade affirme-t-il que son écriture est de part en part un travail d'improvisation². Pour D. Fourcade, « [c]'est toujours terrible, quand l'idée précède l'exécution. [...] Il y a une idée-exécution, qui est l'idéal de l'écriture d'un écrivain. Il n'y a pas de plan préétabli. »³.

Qu'est-ce qui détermine la décision d'écrire ? Pour D. Fourcade, « on marche dans le vide, on dialogue avec lui »⁴. De même, le funambule Philippe Petit (né en 1949), qui s'est mis à marcher en équilibre sur des câbles entre les deux tours du World Trade Center sur le coup d'une idée farfelue dont la loi interdisait la mise en place, ne put expliquer rationnellement les motifs de son acte. Sa seule réponse fut : « il n'y a pas de pourquoi »⁵. De la même façon, l'écriture reste un phénomène inexplicable pour D. Fourcade. La décision d'écrire, une fois prise, se transforme en acte et, dans une cascade de conséquences, les événements qu'elle engendre créent la matière même du livre. C'est une causalité sans cause, un mélange de rationalité et d'absurdité qui mène à l'élaboration du poème, se donnant dans l'écriture comme un enchaînement sans origine :

ce que j'écris, je ne sais pas que je vais l'écrire. Un mot me fait démarrer et m'envoie dans ma propre nuit, ou dans sa propre nuit à lui, en appelle un autre, qui en appelle un troisième, qui déclenche une certaine vitesse, puis un mot vient là, est appelé – mais appelé par qui et par quoi ? Je ne l'ai jamais su – et apporte une lenteur, un autre ton, etc. C'est improvisé, et en même temps c'est guidé. Je trouverais que ce serait énormément me vanter de dire que j'improviserai, et en même temps je trouverais que ce serait mentir de dire que je sais ce que je vais faire. Je ne le sais pas. Alors qu'est-ce qui fait, qu'est-ce qui décide pour moi ? [...] En tout cas, quelque

1- « Un des dangers de l'art occidental, qui, par ailleurs, est un art si grand, pour moi le plus émouvant et le plus grand de tous les arts... Mais l'un des dangers, c'est certainement la volonté. » D. Fourcade, avec Frédéric Valabrière, *Mars*, n°7/8, *Improvisations et arrangements*, *op.cit.*, p.64.

2- À la remarque de Xavier Person, « on a l'impression que vous faites une part aussi à l'improvisation », D. Fourcade répond : « Mais c'est de l'improvisation, c'est un travail d'improvisation. Cela a été totalement improvisé [...] ». D. Fourcade, avec Pascale Casanova, Xavier Person et Omar Berrada, « Les mardis littéraires », *op.cit.*, p.396. Voir aussi : « *Rose-Délic* a été un livre totalement improvisé. Je ne savais pas que j'allais commencer la minute avant de commencer. » *Ibid*, p.58.

3- D. Fourcade, avec Christian Rosset, « Le rythme et la raison », *Improvisations et arrangements*, *op.cit.*, p.152.

4- D. Fourcade, avec Alain Veinstein, « Surpris par la poésie », France Culture, mars 2001, *Improvisations et arrangements*, *op.cit.*, p.305.

5- Philippe Petit, dans le film *Man on Wire (Le Funambule)* de James Marsh, 2008, 90 min.

chose intervient, qui pousse, impulse, et qui n'est pas soi-même, et qui est la nécessité de la matière musicale, de l'écriture j'entends [...].¹

3-4 Le lecteur comme interprète

Un dernier élément contribuant à rapprocher l'écrivain du danseur mérite d'être commenté : celui de l'interprétation à l'œuvre dans la lecture. D. Fourcade se déclare d'ordinaire non concerné par la réception de ses textes. Quand on l'interroge, il déclare que le lecteur n'intervient pas dans le processus d'écriture, sinon quand lui-même officie comme relecteur. Autrement dit, il se désintéresse du lecteur quand il n'est pas celui, intérieur, de l'auteur. Cet « autre même », ce relecteur porté par le *scribens*, assume la fonction de réintégrer une certaine dimension d'altérité au cours du processus d'écriture :

c'est pourtant une question qu'il faut se poser quand on est écrivain : est-ce qu'on entretient un rapport avec son lecteur ? On n'écrit pas pour son lecteur. On ne s'adresse pas à un lecteur. Le lecteur avec lequel on entretient un rapport, c'est soi-même. C'est l'autre même qui est le soi-même qui se lit en même temps qu'il s'écrit. C'est le seul lecteur que je connaisse. Maintenant, je ne sais pas comment les lecteurs, si lecteurs il y a, font avec mes textes. Je ne sais pas.²

Mais D. Fourcade entretient une position ambiguë par rapport à l'idée d'une régie auctoriale. De manière emblématique, le passage suivant insiste sur le désir d'une absence de contrôle, contradictoire avec le précédent propos, qui laissait entendre la dimension plénipotentiaire de l'auteur. Si les mots peuvent être des acteurs de la création, il semble que le lecteur, lui, ne soit pas investi de ce rôle par l'écrivain.

Je voudrais bien que mon écriture n'ait pas de conducteur. De temps en temps, j'ai l'illusion d'y arriver, mais si ce n'est pas l'auteur qui conduit – ce qui n'est pas souhaitable d'ailleurs – ce sont quand même les mots qui conduisent³

Néanmoins, dans le même entretien, la lecture est considérée comme l'interprétation d'une musique sans chef d'orchestre :

Le lecteur a à lire de l'écrit et le lisant, il s'en fait l'ultime écrivain. Le lecteur est à la fois l'exécutant et l'auditeur. Le lecteur est dans la fosse d'orchestre et il est dans le fauteuil de la salle, et en même temps il est debout, sans instrument et sans oreille, avec un corps. Le texte devient son corps, au fond, son corps devient le texte.⁴

D. Fourcade se déclare concerné par le rôle du lecteur, qui, en tant qu'interprète, donne son sens et sa complétude à l'œuvre. Le lecteur n'est pas seulement assimilé à l'instrumentiste devant décoder et donner son à une partition, mais aussi à l'auditeur qui reçoit la musique, la révèle par une écoute active, la charge d'inflexions intérieures pour la faire exister en lui. Les deux types d'interprètes ont en

1- D. Fourcade, avec Christian Rosset, « Le rythme et la raison », France Culture, septembre-octobre 1997, *Improvisations et arrangements*, *op.cit.*, p.154-155.

2- D. Fourcade, avec Christian Rosset, « À voix nue », « Dominique Fourcade », France Culture, octobre 2000, *Improvisations et arrangements*, *op.cit.*, p.273-274.

3- D. Fourcade, avec Christian Rosset, « Le rythme et la raison », France Culture, septembre-octobre 1997, *Improvisations et arrangements*, *op.cit.*, p.168.

4- *Ibid*, p.164.

commun d'incarner dans une même spatio-temporalité, celle du concert, une œuvre créée à l'avance. Leurs interprétations se déploient simultanément mais l'une, celle de l'auditeur, résulte directement de celle de l'instrumentiste, elle-même directement suscitée par la partition du compositeur. Quant à la situation de l'exécutant, elle est vide dans le cas de l'écriture. La triade compositeur / exécutant / récepteur est remplacée par une dyade auteur / lecteur. Du même coup, en écriture l'instance de l'exécutant est alternativement prise en charge par l'auteur et le lecteur, dans une temporalité hétérogène, celle de la composition et celle de la réception¹.

Se trouve explicité le fait que la comparaison avec le danseur puisse concerner aussi bien l'auteur que le lecteur.

Le lecteur est dans la fosse d'orchestre et il est dans le fauteuil de la salle, et en même temps il est debout, sans instrument et sans oreille, avec un corps. Le texte devient son corps, au fond, son corps devient le texte.²

Le lecteur est vu comme un exécutant de la partition « texte » et pensé comme un analogon de l'instrumentiste, mais un instrumentiste d'un type spécifique : silencieux et sourd. C'est-à-dire que, contrairement au pianiste par exemple, le *son* – qui équivaut ici au monde intérieur du récepteur, dont il sera question dans notre troisième partie – que produit le lecteur quand il lit, n'est pas audible, il se perd dans le vide de son émission ; il n'est ouï par personne, parce que la situation de réception ne le permet pas.

Contrairement à l'instrumentiste ou au danseur, le lecteur est seul dans l'acte d'exécution du texte. Il n'a pas non plus d'« oreille » pour écouter la *musique* qu'il produit, c'est-à-dire que son mode de réception est tout intérieur³. Comme l'exécutant, néanmoins, le lecteur a un corps, c'est même ce qui l'en rapproche essentiellement. La dernière phrase de l'extrait est la plus emblématique du point de passage qui existe entre les instances du lecteur, de l'auteur et du danseur. L'unité est réalisée par le texte, apte à s'instiller dans les corps pour qu'ils lui prêtent leur forme. La lecture ne serait ni plus ni moins qu'une opération d'incarnation en soi du texte, un *shaping* d'un corps créé par l'auteur, matrice incomplète, embryon qu'il resterait au lecteur le soin d'achever.

Au terme de ce parcours dans les écrits épitextuels de D. Fourcade, il est clair que ce dernier conçoit l'activité du poète comme celle d'un chorégraphe. Plus exactement, le placement des mots et l'agencement des systèmes à l'intérieur de l'œuvre relèvent d'un faire chorégraphique inspiré de l'art moderne de G. Balanchine et de M. Cunningham que D. Fourcade a observé de près⁴, ce que synthétise

1- Il y aurait à éclairer les différences entre la musique et la littérature, relativement aux conditions matérielles, – le dispositif éditorial, notamment – qui assurent le passage de la sphère de la composition à celle de l'interprétation.

2- *Ibid*, p.167.

3- Il faudrait aussi peut-être entendre l'absence d'« oreille » comme une certaine propension du lecteur, en tant qu'exécutant de cette musique du poème, à ne pas accueillir ou à accueillir différemment le dessin voulu par le compositeur (l'auteur).

4- « J'ai beaucoup moins dit que le modernisme de la danse m'avait également nourri, m'a nourri tout autant que le modernisme de la peinture. J'étais très, très, très spectateur passionné, amateur et plongé dans l'univers de la danse moderne, de Balanchine à Cunningham, en y incluant Pina Bausch qui est tout autre chose. », D. Fourcade, avec Pascale Casanova, Xavier Person et Omar Berrada, « Les mardis littéraires », *Improvisations et arrangements, op.cit.*, p.400.

la phrase :

Oui, la danse a énormément, énormément, énormément compté pour moi, la danse d'aujourd'hui, la danse du XX^e siècle, à partir de Balanchine à aujourd'hui.¹

Mais l'opérateur de l'écriture voué à la tâche d'œuvrer, le *scribens*, est aussi pensé comme un danseur réalisant ses exercices d'assouplissement quotidien. Ceux-ci lui confèrent la technique requise pour pouvoir improviser en écriture et quelquefois réaliser des prouesses, ou accueillir plutôt, des prouesses qui se font en lui, tant est grande la dessaisie de l'auteur sur l'écriture. Cela s'opère « en travaillant la plasticité intégrale, l'élasticité, la tonicité de [s]on écriture »².

Le dégagement final, à partir de l'analogie entre musique et écriture, des trois instances de création, *compositeur*, *exécutant* et *récepteur* a permis de mettre en évidence le fait que et l'auteur et le lecteur sont appréhendés par D. Fourcade comme des interprètes du texte. Rappelons que l'auteur n'est jamais directement confronté aux réactions de son public au moment où ce dernier reçoit son œuvre. Il y a une hétérogénéité insurmontable entre la temporalité de l'écriture et celle de la lecture. Dans les lectures et interventions publiques, qui restent pour D. Fourcade des phénomènes exceptionnels, c'est l'écrivain et non l'auteur qui profère un texte déjà écrit. Le public ne voit jamais en temps réel l'auteur *en train d'écrire* (le *scribens*), c'est ce qui le distingue le plus foncièrement du danseur sur scène (le *saltans*).

Cet aspect inaccompli de l'activité d'écriture existe bel et bien mais il n'est pas rendu public, seul l'auteur est le spectateur – et le lecteur – de sa propre danse, studio de danse et bureau pouvant être rapprochés. De même, l'acte de réception du lecteur se réalise en solitaire ; encore moins est-il dirigé vers l'auteur qui ne s'en soucie guère dans le cas de D. Fourcade, sinon quand il est lui-même relecteur de ses textes. Les exécutions de l'œuvre par le poète ou le lecteur ne seraient rien d'autre que deux danses en huis clos, comme deux lignes parallèles qui ne se rencontrent jamais. D'un autre côté, la similitude entre l'activité du lecteur et celle de l'auteur se trouve affirmée puisque l'exécution, qui mobilise une écoute active et une disponibilité à l'œuvre, est une tâche toute physique impliquant une (re)formation d'un corps-texte à la fois achevé et informe.

Toutefois une certaine ambiguïté subsiste à ce stade de notre étude, quant à la dénomination du métier de D. Fourcade. Œuvre-t-il comme écrivain ou comme poète ? L'hésitation n'est pas levée par le passage suivant :

Bien entendu je suis écrivain, mais il me semble que ce n'est là qu'une forme spécifique d'un métier plus large, même si c'est la forme à laquelle je suis contraint de revenir et de me river sans cesse. Plus amplement et avec plus de vérité il me faut dire quelque chose comme : mon métier c'est d'être à la poésie³.

1- D. Fourcade, avec Christian Rosset, « À voix nue », « Dominique Fourcade », *Improvisations et arrangements*, *op.cit.*, p.239.

2- D. Fourcade, avec Eva Almassy et Laurent Fourcaut, Place de la Sorbonne, n°3, Éditions du Relief, avril 2013, *Improvisations et arrangements*, *op.cit.*, p.433.

3- D. Fourcade, avec Frédéric Valabrègue, *Cahier critique de poésie*, Centre International de poésie Marseille, Tours, éd. Farrago, 2006, *Improvisations et arrangements*, *op.cit.*, p.326.

Le « métier plus large » dont il est question est celui de créateur. D. Fourcade serait donc un poète *et* un écrivain. En effet, à la question de Christian Rosset lui demandant quel titre professionnel il préférerait voir accoler à son nom et à son prénom, D. Fourcade répond qu'il est un « écrivain » de la « variante » « poète » :

Il y a plusieurs sortes d'écrivains ; moi je suis de la variante, si on peut dire, poète ; mais avant d'être poète, je suis écrivain, c'est-à-dire je suis quelqu'un qui écrit avec des mots. Je les écris, je l'espère, en poète.¹

On pourrait penser classiquement que le « poète » est une spécification hyponymique de la catégorie « écrivain », mais, pour D. Fourcade, il n'en est rien, c'est même l'inverse, le « poète » fonctionne comme un hyperonyme d' « écrivain ». Il s'en explique en ces mots :

Il y a mille façons d'être poète sans être écrivain. Matisse était un poète, Merce Cunningham aussi. Même quelqu'un qui ne s'occupe pas d'art peut aussi être un poète. Un poète pour moi, c'est quelqu'un qui fait passer les choses du non-être à l'être. Et dans la variante « écriture » du poète, un poète c'est quelqu'un qui travaille la langue [...] c'est la charge humaine des mots.²

Dans ce propos, le terme « poète » est employé dans deux sens : celui d'auteur de poèmes, et celui, d'obédience platonicienne, de créateur parvenant, par transformation de la matière, à l'élaboration d'une forme aboutie et cohérente, où se trouve déposé « l'être ». Cette seconde définition correspond à la définition du dictionnaire : « Le poète, au sens de créateur par excellence »³. D. Fourcade ravive le sens étymologique du mot « poète »⁴, la lexie désignant un « auteur, créateur ; fabricant, artisan ; qui compose des vers, poète ; par extension, qui compose des ouvrages de prose, des discours, de la musique, etc. »⁵ Il s'inspire en cela des fragments 205b-205d du *Banquet* de Platon, où Diotime illustre ce que sont l'amour particulier et l'amour général en établissant une analogie avec les deux types correspondants de poésie.

Ἄλλ' ὁμῶς, ἦ δ' ἦ, οἷόςθ' ὅτι οὐ καλοῦνται ποιηταὶ ἀλλὰ ἄλλα ἔχουσιν ὀνόματα, ἀπὸ δὲ πάσης τῆς ποιήσεως ἐν μῦθῳ ἀφορισθὲν τὸ περὶ τῆν μουσικὴν καὶ τὰ μέτρα τῶ τοῦ ὅλου ὀνόματι προσαγορεῦεται. Ποίησις γὰρ τοῦτο μόνον καλεῖται, καὶ οἱ ἔχοντες τοῦτο τὸ μῦθον τῆς ποιήσεως ποιηταί.⁶

La catégorie la plus large de poésie, en tant que poïesis, englobe aussi bien l'activité du musicien, du sculpteur, que celle de l'écrivain. « [I]l n'est rien désormais qui ne puisse entrer dans [l']écriture »⁷ de D.

1- D. Fourcade, avec Christian Rosset, « À voix nue », « Dominique Fourcade », France Culture, octobre 2000, *Improvisations et arrangements*, *op.cit.*, p.237.

2- *Ibid.*, p.237-238. Voir aussi : « Nous, ceux d'entre les écrivains qui nous pensons poètes, il me semble que nous nous occupons très particulièrement des modes de ce passage du non-être à l'être – et ce passage capital et fondateur a lieu, en ce qui concerne notre métier, exclusivement dans la langue. [...] Ainsi la tâche du poète est la tâche fondatrice par excellence. » D. Fourcade, avec Emmanuel Hocquard, *Libération*, lundi 16 janvier 1984, *Improvisations et arrangements*, *op.cit.*, p.47.

3- Définition du mot « poète » sur le TLF.

4- *Ibid.*

5- *Ibid.*

6- « Et cependant tu vois qu'on ne les appelle pas tous poètes ; mais qu'on leur donne d'autres noms, et qu'une seule espèce de poésie prise à part, la musique et l'art des vers, a reçu le nom de tout le genre. C'est en effet cette seule espèce qu'on appelle poésie, et ce sont seulement ceux qui la possèdent qu'on appelle poètes. » *Le Banquet* de Platon, fragment 205b, *op.cit.*

7- D. Fourcade, avec Frédéric Valabregue, *Cahier critique de poésie*, *Improvisations et arrangements*, *op.cit.*, p.329.

Fourcade puisque cette dernière est une déclinaison particulière de poésie, forme englobant la totalité des arts et du réel. Dès lors, la chorégraphie, pour D. Fourcade, n'est autre qu'une modalité particulière de la poésie.

* * *

Ce chapitre nous a permis d'envisager, sans les réduire, les multiples façons dont la danse éclaire la vie et l'œuvre des trois écrivains.

V. Parnakh a occupé une multitude de postures chorégraphiques : auteur d'articles sur la danse, d'une *Histoire de la danse*, poète et chorégraphe-danseur. Son destin est marqué par le passage entre les langues et les médiums, ainsi que par la recherche d'une langue en-dehors de la langue, du côté de la musique et de la danse. Par son aspect transgressif, sa « danse soudaine », matrice de ses futures pièces, réverbère le conflit intérieur qui s'était fait jour chez lui au moment de l'Affaire Beilis, quand il avait rejeté la langue russe, associée aux persécutions des pogromes. Désormais, il compose dans le langage du mouvement, qui revitalise son expression poétique et trouve à se révéler dans ses solis dansés. Ces derniers connaissent l'engouement à Paris auprès des Dadas et de T. Van Doesburg, puis en Russie soviétique, où V. Parnakh devient célèbre à la fois pour ses danses excentriques, et pour avoir fondé le premier jazz-band d'U.R.S.S. Ces expérimentations connaîtront un frein brusque à leur expansion, du fait de la fermeture des frontières de l'U.R.S.S. à l'Occident.

Le lien de W. C. Williams avec la danse est, en apparence, plus ténu que chez les deux autres écrivains, mais il transite indirectement par son activité de médecin et par son attrait pour la peinture ancienne et moderne. L'écrivain est sensible à la physionomie du mouvement et aux postures du corps humain, celles-là même qui, torturées, l'ont bouleversé dans le tableau surréaliste de P. Tchelitchev. L'influence de son métier d'obstétricien se traduit dans l'alternance rythmique des forces de vie et de mort, qui apparaît dès son ouvrage de jeunesse *Kora in Hell : Improvisations*, où la Korégraphie n'est autre qu'une thanatographie, les images de naissance se renversant en thème funèbre, puisque la danse incarne le travail du négatif, l'œuvre du devenir. L'imagination est une puissance qui dynamise la création poétique, sous la forme de métamorphoses d'associations d'idées décousues. Cette essence dynamique du réel marque le passage de l'imagisme à la mise au point d'une langue poétique originale, concrétisée en particulier dans les dernières œuvres de W. C. Williams, *Paterson* et *The Desert Music and Other Poems*.

Dans ses entretiens et ses interviews, D. Fourcade conçoit son faire d'écrivain comme celui d'un chorégraphe, parce qu'il cherche à transférer au texte poétique les leçons de la danse moderne, cette dernière lui lançant un défi pour réaliser sa quête d'un du temps-espace simultanée. Le poète est redéfini comme celui qui fait passer les choses du non-être à l'être, quel que soit son médium. L'art chorégraphique occupe résolument une place à part en regard des autres arts, qui ont beaucoup nourri l'entreprise de traduction du réel, chère à l'écrivain. D'un autre côté, le labeur quotidien du *scribens*, attentif à soigner la physicalité des phrases, infatigable (re)lecteur de soi-même, s'assimile, pour D.

Fourcade, au travail musculaire du danseur en studio. Enfin, sans qu'il donne une importance centrale au lecteur, il envisage ponctuellement, à travers la comparaison avec la musique, le paradigme de la lecture comme une situation d'interprétation-exécution du texte, partition que le lecteur aurait à incarner en lui.

* * *

C'est la catégorie esthétique du moderne qui permet de subsumer les élans des trois écrivains vers le monde chorégraphique, autant que leurs propres pratiques poétiques. La danse post-moderne elle-même est pensée comme une variante du moderne, prolongeant les velléités de ce courant. Les principales sources du premier chapitre sont l'ouvrage *La Danse au XX^e siècle*¹, où I. Ginot et M. Michel retracent les évolutions de la danse moderne et de la danse classique, comme les trajectoires parallèles de « sœurs ennemies au cours de ce siècle »², ainsi que le catalogue de l'exposition *Danser sa vie*³ contenant notamment un intéressant article de M. Dachy sur Dada et la danse⁴.

Une place importante a été donnée dans notre étude aux danses Dada et futuristes, au Bauhaus et à la danse d'expression allemande, dans la mesure où elles permettent de replacer l'activité de danseur de V. Parnakh par rapport aux autres courants chorégraphiques de son époque. Précisons que notre panorama historique ne se veut en rien exhaustif. Il permet d'éclairer les noms des chorégraphes cités par D. Fourcade dans son œuvre poétique, depuis M. Cunningham jusqu'à la danse française contemporaine. Quant à W. C. Williams, il a collaboré avec M. Graham, active pionnière du moderne, que nous avons convoquée au cours de ce premier chapitre. Les trois aires géographiques de notre corpus ont été concernées par les transformations du moderne chorégraphique, qui s'est déplacé de la Russie vers l'Europe, puis vers les États-Unis, avant de revenir en France avec la Nouvelle Danse Française dans les années 1980.

Une des questions au cœur de notre thèse, soulevée par le deuxième chapitre, est celle du rapport entre le texte, l'image et la danse, mis en jeu de manière centrale par les escal(l)igrammes, de V. Hugo à D. Fourcade, en passant par C. Nodier, S. Mallarmé, V. Maïakovski et W. C. Williams. L'escalier, opérateur intermédial d'abstraction, intervient dans les arts visuels du Bauhaus et du mouvement De Stijl, ainsi que dans la danse et la poésie modernes. À l'intérieur du texte poétique, il incarne un régime sémiotique mixte, fondateur de la modernité, le phénomène s'accroissant à partir du *Coup de dés* de S. Mallarmé. Notre hypothèse est que le vers en escalier doit être principalement décrypté comme un mode chorégraphique, dans la mesure où des auteurs comme S. Mallarmé ou W. C. Williams jouent sur la descente comme principe actif de la lecture, avec une mise en abyme de la littérarité à l'intérieur du

1- Isabelle Ginot, Marcelle Michel, *La Danse au XX^e siècle*, Paris, Larousse, 2002.

2-Marie-Christine Vernay, « Le Corps à grandes enjambées dans le siècle », 21 novembre 1995, <https://next.liberation.fr/culture/1995/11/21/le-corps-a-grandes-enjambees-dans-le-siecle_149265>, en ligne, consulté le 10 novembre 2018.

3- Christine Macel, Emma Lavigne, *Danser sa vie*, Paris, éditions du Centre Pompidou, 2011.

4- Marc Dachy, « Dada danse : à l'origine de la performance », in *Ibid*, p.197-204.

texte poétique. Le texte imprimé à la surface de la page est bel et bien immobile mais, avec la multiplication des espacements, la lecture est conçue comme un parcours spatio-temporel dynamique, à charge physique, d'énoncé en énoncé graphique. Le régime pictural est dépassé au profit du régime chorégraphique. Jouant sur l'empathie kinesthésique du lecteur et revenant aux sources de la poésie, le vers en escalier incarne la redécouverte d'une unité principielle entre le vers (et le pied) et le corps en mouvement. Il inaugure aussi la modernité en ce qu'il fonde les (post-)textualités, notamment celles à l'œuvre dans la lecture.

Avec le troisième chapitre, nous avons examiné les événements de la vie des trois écrivains, à l'aune des circonstances biographiques personnelles qui les ont amené à écrire sur l'art chorégraphique et à développer une qualité d'écriture elle-même dansante. Nous avons traité de l'écrivain, non de l'auteur, dans la mesure où ce dernier sera mis à l'honneur en deuxième partie, lorsque nous entreprendrons de cerner la teneur chorégraphique du texte poétique. Avec ce dernier chapitre, nous avons cherché à éviter l'écueil d'un récit biographique chronologique, puisque nous avons fourni des éléments critiques utiles à nos développements ultérieurs, d'ores et déjà entés à des analyses littéraires. Différents niveaux d'analyse – historique, biographique, textuel – ont été pris en compte, du fait de l'hétérogénéité des rapports à la danse de V. Parnakh, W. C. Williams et D. Fourcade.

Pour V. Parnakh, la présentation historiographique est essentielle, dans la mesure où il s'agit d'une personnalité du monde des arts qui a parfois tendance à être oubliée aujourd'hui. Nous avons jugé utile de rappeler qui il était et dans quels domaines il a réalisé ses expérimentations musicales et chorégraphiques, afin de mieux faire connaître ses danses. Quant à ses poèmes, ils ne peuvent pas être envisagés à part de son activité de musicien et de danseur, affluents d'une source unique d'inspiration. V. Parnakh est le seul des trois auteurs du corpus à avoir exercé les fonctions de poète ET de danseur excentrique, dans un contexte d'effervescence artistique des années 1920 requérant l'introduction d'un certain nombre de jalons chronologiques. Lié à des personnalités artistiques majeures du XX^e siècle, V. Parnakh se situe au carrefour d'esthétiques avant-gardistes variées. Son attrait pour la danse est tributaire d'un contexte historique qui, rapproche danses sociales et danses théâtrales et fait une large place, notamment avec le groupe Dada, à la performance. La description littéraire de son baptême dansé à travers ses mémoires, *La Pension Maubert*, a également été analysée, pour comprendre comment la langue, qui lui fait soudain défaut, amorce un passage à la forme chorégraphique.

Concernant l'auteur prolifique qu'a été W. C. Williams, notre présentation s'est développée sous la forme d'une biographie analytique autour des grandes étapes de sa carrière littéraire. Pour cela, nous nous sommes attachés à dresser une chronologie de ses principaux recueils poétiques, en tâchant de renseigner son évolution, de l'imagisme à l'objectivisme. S'il s'est inspiré de la peinture moderniste, notamment cubiste, dont il a cherché à transférer les acquis en poésie, il était attiré, chez le surréaliste P. Tchelitchev, par la représentation picturale de pathologies le renvoyant à sa propre pratique médicale.

Contrairement à V. Parnakh et D. Fourcade, W. C. Williams n'est pas lié de manière explicite à la danse ; seul son activité de médecin peut le rapprocher indirectement de cet art du corps. À l'intérieur de ce chapitre, nous avons décrit un texte un peu à part dans sa production littéraire, *Kora in Hell* (1920), à la forme mixte entre poésie et prose. Écrit durant la première partie de la carrière de W. C. Williams, il nous renseigne sur la place centrale que la danse allait occuper dans son œuvre, comme symbole de l'alliance de l'abandon et de la maîtrise, ainsi que comme faculté d'imagination et de transformation. La danse, par son cinétisme, son instabilité, déploie le potentiel créateur et rythmique de la vie, incluant la mort, d'où le rapprochement mythographique par W. C. Williams des entités Koré et Khôra.

Au sujet de D. Fourcade, enfin, on ne peut que noter l'importance de la parole publique de l'écrivain, qui agence sa propre critique. Depuis le début des années 1980, il s'est abondamment expliqué sur son œuvre, lors d'entretiens donnés dans des revues ou à la radio, se faisant l'exégète de sa poétique. Ces derniers ont été rassemblés dans un volume d'*Improvisations et arrangements*¹ récemment paru, qui forment une textualité extérieure au poème, que G. Genette nomme l'« épitexte »². C'est sur celle-ci que nous nous sommes appuyés, pour comprendre comment, de l'aveu même de D. Fourcade, la danse fonctionne comme emblème de l'écriture. Chez cet écrivain, les frontières génériques sont vouées à être dissoutes, le poème possédant une dimension métadisursive et l'entretien n'étant pas exempt de poésie. En outre, D. Fourcade ne cesse de clamer sa dette envers la danse moderne, qu'il dit avoir regardée et admirée à partir de la fin des années 1970. Ce moment marque le renouvellement de son écriture pour la deuxième partie de son œuvre, publiée aux éditions P.O.L. à partir du *ciel pas d'angle* (1984). Ayant réalisé en 2016 un entretien inédit avec l'écrivain, nous nous en sommes servi afin de cerner les raisons pour lesquelles la danse est élue comme modèle d'une poétique.

Cette première partie nous a donc conduit à évoquer la diversité des formes de la danse moderne, en nous concentrant en priorité sur les courants et les figures chorégraphiques ayant cristallisé l'attention des écrivains du corpus. Les phénomènes de transferts culturels du moderne chorégraphique entre la Russie, la France et les États-Unis confèrent en sous-main une continuité diachronique au corpus. La danse occupe une place centrale au XX^e siècle comme lieu d'hybridation des arts et occasion de collaboration inter- et plurimédiale. Avant-gardiste, elle inspire les poètes, au point que V. Parnakh, après son baptême dansé, ne pourra écrire de la poésie sans la prendre pour horizon et devenir danseur lui-même, et que D. Fourcade déclarera avoir été résolument influencé par le moderne chorégraphique, de G. Balanchine à la Nouvelle Danse Française. Pour W. C. Williams, chez qui l'empreinte de la danse sur la vie est, en apparence, moins déterminante au niveau biographique, que celle de la peinture, ce n'est pas tant le moderne chorégraphique qui l'inspire, que la façon dont cet art se prête à une allégorie de la vie et de l'imagination dans le texte de jeunesse qu'est *Kora in Hell*. Il nous reste à présent à

1- Dominique Fourcade, *Improvisations et arrangements*, Hadrien France-Lanord et Caroline Andriot-Saillant (éd.), Paris, P.O.L., 2018.

2- Gérard Genette, *Senils*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1987.

comprendre les enjeux du passage de la danse au texte, analysés dans notre deuxième partie.