

VOLUME 3

TROISIÈME PARTIE :
LES TEXTUALITÉS CHORÉGRAPHIQUES
ET L'ACTE DE LECTURE COMME
PERFORMANCE

Existe-t-il des poèmes dansants, au même titre qu'il existe des poèmes investis d'une charge picturale ou musicale ? Et cette teneur dansante, peut-elle être objectivée et considérée comme une propriété intrinsèque du texte ? C'est la question que nous nous posons dans l'introduction de cette thèse et à laquelle nous avons répondu par l'affirmative dans notre deuxième partie. Notre point de départ, à partir de la distinction génettienne entre espace représentant et espace représenté, était le postulat que l'on pouvait dégager des structures chorégraphiques du texte poétique, en d'autres mots, qu'il se trouvait dans la sémiotique du poème un principe chorégraphique. C'était ignorer qu'il y a toujours une danse pour une intentionnalité, celle du sujet-lecteur.

Il était temps de revenir à l'étude de sa subjectivité, que nous avions jusque là tenue à distance, en vertu d'un principe académique prônant l'objectivisation des perceptions du lecteur, dans le texte. Or il était clair, pour nous, que si le texte dansait, c'était parce que notre subjectivité l'avait décelé. Un autre que nous aurait été davantage sensible peut-être, en fonction de son histoire personnelle et de l'organisation interne de ses perceptions, à la charge musicale, sculpturale ou encore architecturale des poèmes du corpus. Il nous apparaissait finalement que notre étude était incomplète puisque nous avions attribué en extériorité au poème ce qui était certainement, aussi, du ressort d'une réception kinesthésique individuelle. Face à l'insuffisance de cette position qui nie la dimension d'expérience esthétique du fait littéraire, il « me » fallut assumer momentanément mon « je » de lectrice pour admettre que le texte ne dansait qu'en tant que « j' »étais là pour le percevoir. Dans la réflexion ayant nourri l'élaboration de cette thèse, le passage était consommé de la notion de texte à celle de textualité, plus adaptée, dans la mesure où cette dernière inclut l'acte de lecture. Une évidence ? Pas si l'on prend en compte le fait que la critique textuelle a tendance à occulter le point de vue individuel du lecteur. Avec cette troisième et dernière partie, nous nous déporterons donc, de l'angle du texte, à celui du sujet-lecteur, en vue de tenter de dégager les éléments pour une sémiotique de la lecture dansante du poème moderne.

Il est manifeste, à ce stade de l'analyse, que le pôle du lecteur est nécessaire à la détermination d'une qualité dansante du poème, nous nous en sommes aperçus en découvrant la présence centrale du lecteur dans l'œuvre de D. Fourcade, fut-ce celle, en extériorité partielle, de l'auteur-relecteur de lui-même. Au-delà de cela, il y a à considérer que le texte effectue une danse au travers de l'acte d'incarnation, par un lecteur-interprète, du poème jouant le rôle d'une matrice textuelle. Ce coin du tissu a d'ailleurs commencé à être soulevé au cours des expériences chorégraphiques présentées à l'issue du chapitre sur le mouvement dansant des textes de W. C. Williams.

On résumera rapidement la progression dialectique de la thèse, pour mieux saisir le déplacement de

1- Transpositions latines librement inspirées de la phrase de René Descartes, « Cogito ergo sum ». On peut les traduire par : « Je lis donc je suis. » « C'est parce que je lis d'une manière dansante que les textes dansent. »

ses enjeux, de la deuxième à la troisième partie :

Deuxième partie	Troisième partie
<p>On présuppose que la présence de la danse est objectivable dans l'examen du texte. À travers l'analyse des poèmes du corpus, l'enjeu porte sur la connaissance du mouvement dansé et du mouvement dansant du texte poétique, et de ce qui les lie. Quels sont les indices textuels justifiant la présence de la danse, aux niveaux de l'espace littéraire représenté et de l'espace littéraire représentant ?</p> <p>Or, l'étude a mis en évidence le fait que c'est le mouvement dansé qui conditionne l'émergence du mouvement dansant du texte poétique. Autrement dit, l'identification de tels ou tels paramètres sémiotiques comme dansants – signifiants des sons, de la syntaxe, de la versification, de la spatialisation du texte imprimé... – est toujours corrélée à la présence thématique de la danse au sein du poème. Dans le cas où l'on voudrait mettre en évidence la teneur dansante d'un texte poétique qui n'évoque pas explicitement l'art chorégraphique, seule l'étude du point de vue du lecteur permet de révéler une présence qui n'a rien d'évident à première vue, puisqu'elle ne peut pas s'appuyer sur une dimension sémantique, à savoir sur le champ lexical et sémantique de la danse et du corps en mouvement.</p>	<p>La notion de texte est élargie à celle de (post-)textualité. Il n'y a de textualité dansante (mais aussi, musicale, cinématographique, architecturale...) que par rapport à la perception qu'a du texte, dans un contexte de lecture donné, un sujet-lecteur. Le transfert du texte à la chorégraphie se trouve éclairé par le truchement de l'acte de lecture, qui en est le maillon essentiel.</p> <p>Nous tendons à mettre en évidence le fait que la lecture est un acte d'interprétation, relevant à la fois d'une dimension herméneutique de compréhension et d'une dimension proprioceptive d'incarnation. Les paramètres liés au texte poétique représentent un ensemble de facteurs déterminants de l'acte de lecture parmi d'autres, qui relèvent de la sphère du sujet-lecteur ou de celle du contexte. De l'interaction triangulaire entre ces groupes de facteurs, émerge le monde intérieur du lecteur, qui désigne les structures de perception à l'œuvre dans l'acte de lecture, révélées par l'auto-explicitation issue de la micro-phénoménologie. L'enjeu de la partie porte sur la sémiotique de la lecture, notamment, la sémiotique d'une lecture dansée et d'une lecture dansante du texte poétique. Comme on a distingué le mouvement dansé et le mouvement dansant du texte, on discriminerà en effet entre lecture dansée et lecture dansante. La lecture dansée renvoie à l'extériorisation, au cours d'une performance dansée ou d'une création chorégraphique, d'une lecture préalable. La lecture dansante abolit le différé temporel en rendant l'exécution de la danse, qui n'est plus extériorisée gestuellement, contemporaine à la lecture. Par la proprioception, la lecture dansante se joue dans le for intérieur du lecteur</p>

En préambule, nous mettrons en relief les cinq approches de la lecture chorégraphique d'un texte, selon Michel Bernard, afin de donner un horizon théorique à notre recherche.

Dans le premier chapitre, nous nous attacherons à quatre situations de lecture performée, spectaculaires ou non-spectaculaires, créées dans le cadre de dispositifs d'expérience menés en collaboration avec des danseurs, ou provenant de la recherche personnelle en studio d'une chorégraphe. Le chapitre s'organisera en trois moments : 1) l'étude de la textualité chorégraphique et du passage intersémiotique du texte à la danse, dans le cas de deux pièces inspirées du *Coup de dés* de S. Mallarmé,

que nous avons commandées en mars 2018 à Moscou à des danseurs russes. Les pièces ont été représentées en public en avril de la même année. 2) l'analyse de la dissémination de la figure et des poèmes de V. Parnakh, au cours d'une performance de Polina Akmetzyanova qui s'est déroulée en juin 2018 à Moscou. 3) l'examen de la qualité polysémiotique, entre régimes textuel, pictural et chorégraphique, de la planche de signes de V. Parnakh, ainsi que la découverte de son transfert-traduction entre danse et peinture, lors d'une improvisation de Marion Clavilier et Lotus Eddé-Khoury, qui a eu lieu en mars 2017 au pôle de recherche « Boom Structur' », à Clermont-Ferrand.

Dans le deuxième chapitre, qui s'attache à des performances autour de l'acte de lecture, réalisées à partir de textes du corpus, nous nous concentrerons d'abord sur l'auto-explicitation de la traduction dansée de la lecture, autour de la mise en gestes et en espace d'un texte de D. Fourcade, par Marion Clavilier, Lotus Eddé-Khoury et Rody Klein, lors d'une session d'improvisation au pôle de recherche « Boom Structur' » à Clermont-Ferrand, en mars 2017. Dans un dernier temps de la réflexion, nous rendrons compte de trois situations auto-explicitées de performances de lecture intériorisée, que nous avons mises en place à l'aide d'un sujet d'expérience, « l'autre lecteur », en vue de mettre en évidence la dimension dansante de la lecture, et qui ont été menées en septembre 2018 à partir de poèmes de V. Parnakh, W. C. Williams et D. Fourcade, un par auteur.

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

Michel Bernard¹ a consacré un essai à la façon dont les chorégraphes lisent l'œuvre littéraire pour la traduire en danse. Son analyse est significative pour nous, dans la mesure où le critique détache cinq « approches » de la lecture, qui nous permettent de mieux comprendre le passage du texte poétique à sa mise en danse.

De même que Laurence Louppe rapporte ses analyses au (post-)structuralisme littéraire, citant Julia Kristeva et Gérard Genette, Michel Bernard ancre sa définition du texte du côté de Roland Barthes. À l'instar de la *chora* sémiotique théorisée par J. Kristeva comme un faisceau pulsionnel qui dynamise un sens en procès², le texte est conçu par M. Bernard comme résultant d'un processus actif de « construction », à l'entrecroisement de « plusieurs fils » :

un texte n'est pas une réalité monolithique, mais une construction complexe, sédimentée, ou comme l'a écrit Barthes, feuilletée : en tant que processus et produit linguistique, il constitue une sorte de "tissu" dont la trame à la fois entrelace plusieurs fils, se déploie et s'enrichit par l'enchevêtrement de strates hétérogènes. En fait, il comporte autant de strates que le regard du lecteur peut diversifier sa perspective et sa demande de cette matérialité signifiante.³

Comme L. Louppe, M. Bernard emploie volontiers la notion de « textualité », qui renvoie à ce texte autre que le texte, à cette action du littéraire consistant à se décaler du côté d'autres formes artistiques. Selon le chercheur en danse, la lecture chorégraphique peut se déployer selon cinq modes distincts, qui, éventuellement, se chevauchent. Nous les indiquerons ci-après car il n'y a pas, à notre connaissance, de typologie formelle plus détaillée qui ait été proposée sur la question du transfert intersémiotique du texte à la danse.

1) Le premier mode de lecture renvoie à une approche sémantique, la plus commune, « la plus galvaudée »⁴ d'après M. Bernard, par laquelle le lecteur se tourne vers la face du sens véhiculé par le texte. À noter que cette catégorie se subdivise en trois orientations secondaires :

dans ce cas de lecture sémantique, le chorégraphe semble confronté à trois solutions ou à trois possibilités de travail artistique : (a) soit figurer, illustrer, imager ce sens en le traduisant en un réseau de figures ou de formes immédiatement identifiables, (b) soit signifier et / ou symboliser ce sens par la mise en œuvre d'un processus cognitif indirect d'association d'idées suscité dans la conscience du spectateur [...] [auquel cas] l'entendement du spectateur est davantage sollicité que son œil [...] (c) soit enfin exprimer une tension affective ou pulsionnelle sous-jacente à ce sens du texte : dans ce cas, les modalités chorégraphiques sont d'ordre non seulement mimique et phonique, mais temporel et rythmique [...] Autrement dit, le sens intelligible du texte induit par la lecture se convertit en une intensité affective, sensorielle et kinesthésique comme déclencheur

1- Michel Bernard, décédé en 2015, a été professeur d'esthétique théâtrale et chorégraphique de 1984 à 1995 au département Danse de l'Université Paris 8, qu'il a lui-même fondé en 1989. Il est l'auteur de l'ouvrage *Le Corps* (Paris, Seuil, 1995), d'une thèse sur *L'Expressivité du corps, Recherches sur les fondements de la théâtralité* (Paris, Chiron, 1976), et a rassemblé ses articles essentiels sur la danse contemporaine dans *De la création chorégraphique* (Paris, CND, 2001).

2- « [L]es pulsions extraient le corps de son étendue homogène et en font un espace lié à l'espace extérieur, elles sont les forces qui tracent la chora du procès ». Julia Kristeva, « Le sujet en procès », *Polylogue*, Paris, Seuil, 1977, p.69.

3- M. Bernard, *De la création chorégraphique*, Paris, CND, 2001, p.126. (Le chapitre de l'ouvrage de M. Bernard provient de « Danseurs et tenseurs, ou pour une lecture chorégraphique des textes », *Maryas*, n°34, juin 1995, p.32-35.) Voir aussi, concernant la nature du texte : R. Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, p.100-101, p.34-37, p.81-99, p.102-105.

4- M. Bernard, *De la création chorégraphique, op.cit.*, p.126.

d'un sens second¹

L'exemple cité est celui de la pièce *May B* (1981) de Maguy Marin, qui « transmute la signifiante de la textualité beckettienne en des séquences motrices martelées et expressives censées en évoquer la dérégulation radicale »².

À noter que cette première catégorie est particulièrement vaste. Le chorégraphe qui exerce une lecture sémantique du texte littéraire ne s'intéresse pas seulement à son contenu propositionnel, c'est-à-dire à l'information qu'il délivre, mais aussi à la façon dont le sens se construit dans l'œuvre, à partir de sa « signifiante »³ (rythme des phrases, des vers dans le cas d'un texte poétique, assonances ou allitérations, spatialisation du texte sur la page...). Rappelons que, selon Michael Riffaterre, qui sépare le niveau mimétique, celui du sens, du niveau sémiotique, celui de la signifiante, « du point de vue du sens, le texte est une succession d'unités d'information ; du point de vue de la signifiante, le texte est un tout sémantique unifié »⁴. De même, pour Henri Meschonnic, la « signifiante », caractéristique du texte littéraire, neutralise l'opposition du signifiant et du signifié au profit de l'instauration d'« un seul signifiant, multiple, structurel », qui produit une signification, « constamment en train de se faire et de se défaire »⁵.

La variante (a) indiquée par M. Bernard se subdivise à son tour en trois catégories : « soit figurer (a1), illustrer (a2), imager (a3) ». Avec le cas de l'illustration (a2), la matière chorégraphique créée « colle » strictement au texte de départ, pris comme une source à laquelle elle est assujettie. Notons qu'il est rare que l'illustration soit revendiquée par les chorégraphes comme parti-pris esthétique, quand bien même ils y ont recours⁶. Ils s'en méfient d'ordinaire comme si elle risquait d'abaisser leur art et d'entraver leur créativité au profit de l'hégémonie du texte. Illustrer n'est pas imager (a3), en ce que les images générées

1- *Ibid*, p.127. C'est nous qui ajoutons la numérotation entre parenthèses, à des fins de clarté.

2- *Ibid*, p.127.

3- Rappelons que le concept de « signifiante » est issu d'É. Benveniste qui distingue deux « modes de signifiante » propres à la langue, le sémiotique et le sémantique. Le sémiotique est un mode de signifiante du signe, n'existant qu'à l'intérieur de la langue. Le sémantique constitue un mode de signifiante existant au sein du discours, dans le passage de la sphère de l'énoncé à celle de l'énonciation. « Le sémiotique se caractérise comme une propriété de la langue, le sémantique résulte d'une activité du locuteur qui met en action la langue. Le signe sémiotique existe en soi, fonde la réalité de la langue, mais il ne comporte pas d'applications particulières ; la phrase, expression du sémantique, n'est que particulière. Avec le signe, on atteint la réalité intrinsèque de la langue ; avec la phrase, on est relié aux choses hors de la langue; et tandis que le signe a pour partie constituante le signifié qui lui est inhérent, le sens de la phrase implique référence à la situation de discours, et à l'attitude du locuteur » (Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, t. II, p. 225.) Dans « Sémiologie de la langue » (Émile Benveniste, « Sémiologie de la langue » [1969], *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, 1974, tome II, p. 43.), É. Benveniste relève que la signifiante est intrinsèque à tout système de signes. Ce n'est pas dans ce sens-là que nous employons le terme de « signifiante », référant plutôt aux définitions de M. Riffaterre et de H. Meschonnic.

4- Michael Riffaterre, *Sémiotique de la poésie*, Paris, Seuil, 1983.

5- H. Meschonnic « applique, pour sa part, le terme à la production signifiante des discours et en particulier des textes littéraires ». Dans l'activité langagière, « une performativité morphologique relationnelle, neutralise l'opposition du signifiant et du signifié. [...] [...] Il n'y a plus alors un signifiant opposé à un signifié, mais un seul signifiant multiple, structurel, qui fait sens de partout, une signifiante (signification produite par le signifiant) constamment en train de se faire et de se défaire ». C'est ce signifiant unique et multiple à la fois, producteur de signification, que Meschonnic va désormais appeler le *rythme*. Pascal Michon, « Rythme, langage et subjectivation selon Henri Meschonnic », *Rhuthmos*, 15 juillet 2010 [en ligne], <<http://rhuthmos.eu/spip.php?article32>>, consulté le 16 août 2018. « Je définis le rythme dans le langage comme l'organisation des marques par lesquelles les signifiants, linguistiques et extra-linguistiques (dans le cas de la communication orale surtout) produisent une sémantique spécifique, distincte du sens lexical, et que j'appelle la signifiante : c'est-à-dire les valeurs propres à un discours et à un seul. Ces marques peuvent se situer à tous les "niveaux" du langage : accentuelles, prosodiques, lexicales, syntaxiques. » Henri Meschonnic, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 1982, p. 216-217.

6- Il semble que seul le critique puisse qualifier une intention chorégraphique d'« illustration », les chorégraphes ne revendiquant pas cette étiquette, qu'ils assimilent généralement à un échec esthétique.

dans ce dernier cas ne sont pas fixées par le texte de départ. La production d'images s'apparenterait plutôt à une glose, une amplification, une explicitation de la matière de l'original. Quant à la figuration (a1), elle marquerait la plus grande possibilité d'écart d'avec le texte-source. Le texte est stylisé, réduit, par une condensation abstraite, à ses articulations principales, à leur tour ressaisies pour devenir l'objet de la traduction dansée. Chez R. Barthes, la « figure » désigne en effet « une matrice de production textuelle », celle « d[e] mouvements de langage suffisamment formels et répétés » permettant de répondre à la question « Comment est-ce que ça marche quand j'écris ? »¹. C'est que, dès l'incipit des *Fragments d'un discours amoureux* R. Barthes énonce la parenté entre l'ordre de la figure, et le « gymnastique » ou le « chorégraphique » :

Dis-cursus, c'est, originellement, l'action de courir çà et là, ce sont des allées et venues, des « démarches », des « intrigues ». L'amoureux ne cesse en effet de courir dans sa tête, d'entreprendre de nouvelles démarches et d'intriguer contre lui-même. Son discours n'existe jamais que par bouffées de langage, qui lui viennent au gré de circonstances infimes, aléatoires. On peut appeler ces bris de discours des figures. Le mot ne doit pas s'entendre au sens rhétorique, mais plutôt au sens gymnastique ou chorégraphique, bref, au sens grec : *σχῆμα*, ce n'est pas le « schéma » ; c'est, d'une façon bien plus vivante, le geste du corps saisi en action, et non pas contemplé au repos : le corps des athlètes, des orateurs, des statues : ce qu'il est possible d'immobiliser du corps tendu. Ainsi de l'amoureux en proie à ses figures : il se démène dans un sport un peu fou, il se dépense, comme l'athlète ; il phrase, comme l'orateur ; il est saisi, sidéré dans un rôle, comme une statue. La figure, c'est l'amoureux au travail.²

La variante (b) recense l'exigence de « signifier » (b1) et / ou de « symboliser » (b2). Elle se différencie du cas (a), du point de vue de la réaction provoquée sur le spectateur par la pièce chorégraphique : ce dernier est rendu plus volontiers actif dans le cas b, incité à détecter des similitudes avec le texte-source. À noter que toutes les autres approches citées par M. Bernard impliquent elles aussi la reconnaissance de la source par le spectateur et son travail herméneutique, ce qui n'était pas le cas en 1a). La variante c, enfin, consiste à « exprimer une tension affective (c1) ou pulsionnelle (c2) sous-jacente à ce sens du texte », avec un transfert de l'écrit à la danse, du sens « intelligible » vers un sens « corporel ». D'une certaine façon, une unité, ou du moins, une continuité entre le corps textuel et le corps réel, est posée, tous deux émergeant par le langage.

2) Le deuxième mode de lecture consiste en une approche esthétique « au sens kantien du mot », « c'est-à-dire comme modalité d'un jugement de goût », lié à un sentiment de plaisir procuré par le beau. M. Bernard se fonde ici sur la définition du texte de jouissance³ dans *Le Plaisir du texte* de R. Barthes. Pour le chercheur en danse, la jouissance naît quand est perçue par le chorégraphe la « qualité littéraire de [l']orchestration linguistique » de l'œuvre⁴.

1- Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux* [1977], *Œuvres complètes*, édition établie par E. Marty, Paris, Seuil, 1995, p.169.

2- Roland Barthes, « Comment est fait ce livre ? », I-Figures, *Ibid*, p.7-8. La caractéristique du discours figural de l'amoureux serait, d'une part, son caractère non-linéaire et fragmentaire, son éparpillement, d'autre part, le mécanisme de dépense qu'il met en jeu, impliquant une dimension physique de l'acte d'écriture.

3- « Texte de plaisir : celui qui contente, emplit, donne de l'euphorie ; celui qui vient de la culture, ne rompt pas avec elle, est lié à une pratique "confortable" de la lecture. Texte de jouissance : celui qui met en état de perte, celui qui déconforte... fait vaciller les assises historiques, culturelles, psychologiques, du lecteur, la consistance de ses goûts, de ses valeurs et de ses souvenirs, met en crise son rapport au langage. » Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, p.26.

4- M. Bernard ne précise pas comment le plaisir du chorégraphe trouve à se transmettre au spectateur.

Dans ce cas le chorégraphe est, semble-t-il, incité à opérer la translation et la conversion de la jouissance de l'expérience visuelle, auditive, intellectuelle de la lecture en celle de sa matérialisation également visuelle, auditive et signifiante en danse¹

Le chorégraphe joue de tous les outils scénographiques, de toutes les strates sémiotiques impliquées dans la totalité spectaculaire (geste, musique, voix...) pour traduire en danse l'intrication des couches de sens du texte. À ce propos, M. Bernard mentionne à titre d'exemple les pièces chorégraphiques de D. Dobbels, investies d'une sensibilité multimédiale.

3) La troisième approche, également étayée par l'exemple de Daniel Dobbels, réfère à un mode de lecture « poétique ou fictionnaire (c'est-à-dire créateur de fictions) »² où

[l]'œil du chorégraphe parcourt le texte en ne se focalisant ni sur la signification, ni sur son caractère formel et esthétique, mais sur sa force imageante.³

Dans ce cas, c'est le « pouvoir d'induction imaginaire » du texte qui est activé, dans une optique bachelardienne. Ce dernier

sert essentiellement de catalyseur d' « images » dans le double sens du mot distingué par Bachelard, à savoir l'image perçue de la réalité et l'image imaginée ou fiction créée comme produit irréel.⁴

M. Bernard note que ce mode de lecture présente un risque dans la mesure où il risque, en particulier dans le cas des images oniriques, « d'affaiblir l'image imaginée dans l'image visible donnée à percevoir » et de « noyer la ligne créatrice de ce projet imaginaire dans la profusion incontrôlée d'images disparates »⁵. Il cite l'exemple de *Macbeth* (1978) de P. Bausch, où le texte-source « est le prétexte à une juxtaposition d'images visibles hétéroclites de la peur qui atténue l'intensité imaginaire propre du texte shakespearien »⁶. Cette fois, le chorégraphe risque d'attenter au statut du texte, en l'annexant à la danse ; le rapport d'autorité s'inverse donc. L'œuvre littéraire n'est plus considérée comme un tout autonome mais devient un simple « prétexte »⁷. En somme, c'est l'inverse du cas de l'illustration (1-a2), où la chorégraphie pouvait apparaître comme un ajout inessentiel à l'œuvre-source.

4) Le quatrième mode, impliquant une participation directe du spectateur, non seulement dans la co-construction du sens de la pièce chorégraphique, mais aussi dans la compréhension de la performativité du texte⁸, est nommé

pragmatique parce que focalisé sur la dynamique du pouvoir linguistique et discursif, la capacité d'action sur le lecteur qui découle de la seule structure grammaticale, logique et rhétorique de l'œuvre lue.⁹

1- M. Bernard, *De la création chorégraphique, op.cit.*, p.126-127.

2- *Ibid*, p.127.

3- *Ibid*, p.127.

4- *Ibid*, p.127.

5- *Ibid*, p.127.

6- *Ibid*, p.127.

7- *Ibid*, p.127.

8- Dans l'optique de R. Barthes ou de M. Riffaterre, pour M. Bernard, le texte « est également et simultanément, par son seul agencement linguistique et discursif, producteur immanent de forces » *Ibid*, p.128.

9- *Ibid*, p.128.

Le critique s'inspire des écrits des penseurs américains du performatif, « John L. Austin, John Searle, Oswald Ducrot et tous les théoriciens contemporains de la pragmatique linguistique »¹. Ce mode de lecture « original » serait plus rare que les précédents modes cités car trop complexe, ou méconnu par les chorégraphes. Comme dans le cas qui consiste à imaginer le texte (1-a3), il génère la production d'une matière chorégraphique unique et non prédictible, à partir de l'œuvre-source :

Dans ce cas, le chorégraphe s'attache non pas nécessairement à reproduire ou à mimer le mouvement de ce processus d'énonciation tel que sa lecture l'appréhende, mais plutôt à produire à partir de lui une configuration de séquences motrices, de postures, d'attitudes, de déplacements, de pas et de rythmes qui déploie et décharge ce pouvoir « actanciel » en le modulant par un double jeu subtil d'harmonie et de contrepoint.²

Avec le mode pragmatique, le chorégraphe ne se focalise pas sur l'énoncé, mais sur l'énonciation du texte, qui lui prescrit des actes performatifs qu'il réalise dans sa pièce :

Autrement dit, l'attention du chorégraphe-lecteur est ici comme aimantée, captivée et capturée [...] par l'acte même d'énonciation comme dispositif performatif de sa production.³

Au moyen de l'empathie kinesthésique mise en jeu durant l'instant spectaculaire, le spectateur, qui ne danse pas, rejoue en lui le mouvement dansé, face à une pièce dont la performativité se déploie dans sa direction⁴. Le mode pragmatique est également, par rapport aux modes précédents, celui qui « sollicite a priori plus directement ce qui appartient en propre au danseur ; son désir et surtout son pouvoir aiguisé de mouvement »⁵.

5) Le dernier mode de lecture, tiré de *Mille plateaux*⁶ de Gilles Deleuze et Félix Guattari, est, selon M. Bernard, encore moins exploité parmi les chorégraphes. Pourtant il « paraît [...] répondre davantage à la spécificité de la visée chorégraphique ainsi qu'à l'expérience de la corporalité dansante »⁷. Des cinq, il est le mode qui met le plus clairement en évidence la dimension processuelle et non hiérarchisée du texte, par lequel

le lecteur se focalise sur les branchements de la multiplicité hétérogène des éléments matériels du langage, sur l'agencement variable de leur intensité, indépendamment de leur contenu signifié et des normes logiques, esthétiques et éthiques de la culture à laquelle appartient le texte.⁸

Le centre de l'attention ne touche plus « aux seules dimensions sémantique, esthétique, poétique et idéologique du texte », mais vise à « l'appréhender comme une matérialité dynamique »⁹, comme un

1- *Ibid*, p.128.

2- *Ibid*, p.128.

3- *Ibid*, p.128.

4- « L'intention chorégraphique vise ici à exploiter l'impact de la stratégie discursive d'un texte sur la sensorialité, la motricité l'affectivité et, plus généralement, la conscience du spectateur. » *Ibid*, p.128.

5- *Ibid*, p.129.

6- G. Deleuze, F. Guattari, *Mille plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980.

7- M. Bernard, *De la création chorégraphique*, *op.cit.*, p.129.

8- *Ibid*, p.129.

9- *Ibid*, p.129.

« agencement instable, hybride, et [...] « machinique », de flux multidirectionnels, d'intensités multiples »¹, en un mot, comme un rhizome². Le texte n'est plus jugé constitué de seuls éléments linguistiques, mais se compose aussi de constituants « assimilables à des "gestes" », la corporéité et le langage formant « une même ligne de variation dans le même continuum »³. Ainsi, comme J. Kristeva le suggère, « le texte peut être lu comme un mouvement ininterrompu analogue à celui de la danse »⁴.

Avec ce dernier mode de lecture, le constituant de la phrase, lexème ou phonème, joue le rôle d'un « tenseur »⁵, selon un vocable emprunté à G. Deleuze et F. Guattari, celui d'une unité qui peut commuter avec toute autre sur le plan syntagmatique et / ou paradigmatic. La coordination « et » est exemplaire de ce qu'est un tenseur, en ce qu'elle se met en tension, dans le discours, avec toutes les conjonctions possibles. Dans cette procédure de lecture, un constituant isolé devient rigoureusement équivalent à un autre constituant de l'énoncé, et comme tel, commutable avec lui, selon les « multiples fantaisies des agencements d'énonciation de discours. »⁶ Une fois le transfert intersémiotique de l'œuvre à la danse accompli, les unités textuelles deviennent strictement équivalentes aux variations du mouvement dansé, « évolutions motrices, gestuelles, posturales et expressives des danseurs dans l'espace scénique et la durée du spectacle »⁷. L. Louppe dégage l'apparition d'un

troisième terme, fait de leur intervalle [l'intervalle entre le texte et la danse], un corps interstitiel sans territoire précis, une géographie du transitoire, une simple zone d'échange qui s'active, se consume, et se transforme sans cesse.⁸

Similairement, le tenseur « est une variable non signifiante et purement intensive qui fait tendre la langue vers un "en deçà ou un au-delà de la langue" et cause sa déterritorialisation corporelle »⁹.

À la fin de son panorama, M. Bernard en vient à réaffirmer l'existence d'un type de « lecture éminemment chorégraphique », foncièrement corporelle et sensorielle :

le regard du danseur et a fortiori du chorégraphe n'est pas un regard comme les autres : il se singularise et s'enrichit grâce au mécanisme chiasmique intrasensoriel et intersensoriel de toutes les interférences et les apports diversifiés d'une expérience kinesthésique exceptionnelle.¹⁰

1- *Ibid*, p.130.

2- « les textes ne sont plus, dans cette optique, que des "agencements d'énonciation" de ces intensités à la fois matérielles, sémiotiques et collectives ». *Ibid*, p.130. « Un livre n'a pas d'objet ni de sujet, il est fait de matières diversement formées, de dates et de vitesses très différentes. Dès qu'on attribue le livre à un sujet, on néglige ce travail des matières, et l'extériorité de leurs relations. [...] Dans un livre comme dans toute chose, il y a des lignes d'articulation ou de segmentarité, des strates, des territorialités ; mais aussi des lignes de fuite, des mouvements de déterritorialisation et de déstratification. [...] Tout cela, les lignes et les vitesses mesurables, constitue un *agencement*. Un livre est un tel agencement, comme tel inattribuable. [...] Écrire n'a rien à voir avec signifier, mais avec arpenter, cartographier, même des contrées à venir. » Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p.10.

3- M. Bernard, *De la création chorégraphique, op.cit.*, p.130.

4- *Ibid*, p.130.

5- *Ibid*, p.130.

6- *Ibid*, p.130.

7- *Ibid*, p.130. « La lecture, dès lors, ne peut pas ne pas être le simulacre d'une danse continuée qui épouse les variations plurielles et ludiques de celles offertes par l'agencement pragmatique des tenseurs du texte lu. » *Ibid*, p.131.

8- L. Louppe, « Écriture chorégraphique, écriture poétique : une double révolution », *op.cit.*, p.99.

9- M. Bernard, *De la création chorégraphique, op.cit.*, p.130.

10- *Ibid*, p.131.

Ce mode consiste à faire exister le texte en corps et en mouvement à l'intérieur de soi, et à reconnaître son potentiel kinesthésique, avant même la création effective d'une matière dansée inspirée de l'écrit¹.

En somme, il y a une modalité chorégraphique de lecture qui restitue et révèle l'articulation corporelle radicale entre l'acte d'écrire un texte, la matérialité même de ce texte et la perception créatrice qu'on peut en avoir : lire, dans cette optique, n'est plus une opération intellectuelle, mais le moteur et les prémices sensori-motrices de la performance dansée à rendre visible dans un spectacle éventuel.²

Si nous ne pouvons que souscrire à ce constat d'une unité entre lecture dansante et lecture dansée, nous récusons pourtant le partage implicite opéré par M. Bernard entre amateur et expert, qui ferait que la lecture chorégraphique serait exclusivement l'apanage du professionnel de la danse et pourrait s'analyser seulement à partir de son résultat achevé – la pièce chorégraphique, représentée sur scène –. Nous estimons au contraire qu'il convient de traiter de la lecture chorégraphique dans sa dimension pleinement processuelle, la pièce dansée n'étant que le maillon final facultatif du transfert intersémiotique. En outre, nous traiterons de situations de lecture hétérogènes, dansées ou dansantes, sans retenir comme pertinente la différence entre interprétation par des « danseurs » ou des « non-danseurs »³.

D. Fourcade récuse de manière péremptoire dans ses *Improvisations et arrangements*, la taxinomie fonctionnelle de M. Bernard, qu'il élargit au transfert de la danse – ou de n'importe quel élément du réel – au texte, pour l'appliquer non plus au chorégraphe, mais à l'écrivain :

Au passage, je voudrais dire que je ne crois pas une seule seconde aux cinq distinctions proposées par Michel Bernard, pas une. Elles sont toutes impliquées en même temps dans tout travail d'écriture. Toutes.⁴

Prenant nos distances avec cette affirmation de D. Fourcade, nous nous appuyerons sur la typologie de M. Bernard pour la mettre à l'épreuve, pour en sonder les limites, et éventuellement pour la rectifier à partir d'éléments de notre propre recherche, dans le but de définir les conditions de déploiement d'une lecture chorégraphique du texte poétique moderne post-mallarméen.

1- « Regarder, pour lui, c'est toujours simultanément se mouvoir fictivement et, par là, solliciter une tactilité et une écoute imaginaires qui, à la fois, animent, caressent et temporalisent virtuellement et à distance de toute chose. » *Ibid*, p.131. C'est d'ailleurs l'objet de la thèse d'Alice Godfroy, *Danse et poésie : le pli du mouvement dans l'écriture. Michaux, Celan, Du Bouchet, Noël*, Paris, Honoré Champion, 2015.

2- M. Bernard, *De la création chorégraphique*, *op.cit.*, p.131.

3- Nous nommerons dans la suite « danseurs » ceux qui se sont engagés dans un dispositif de recherche chorégraphique, quelle que soit leur pratique de la danse.

4- Dominique Fourcade, « Avec Stéphane Bouquet, Laurent Goumarre, Sabine Macher, Mathilde Monnier, « Danse parlée », France Culture, mars 2000, Hadrien France-Lanord et Caroline Andriot-Saillant (éd.), *Dominique Fourcade : improvisations et arrangements*, Paris, P.O.L., 2018, p.224.

Chapitre 1 : Traduction intersémiotique et lecture dansée

Effectuant un pas de côté par rapport à notre partie précédente, nous étudierons le cas d'une textualité élargie, qui ne se résume pas au texte, mais l'inclut. Pour ce faire, nous nous pencherons dans ce chapitre sur quelques situations de transfert intersémiotique du texte à la danse, du point de vue de cette dernière, à partir d'un corpus essentiellement chorégraphique. À travers les études de cas présentées, notre point de mire sera la notion de traduction, couplée à celle de lecture dansée.

1- Aux sources de la lecture chorégraphique du texte poétique moderne : *Un Coup de dés* (1897) de Stéphane Mallarmé

Dans *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, Stéphane Mallarmé généralise le principe d'espacement du texte imprimé, par lequel se produit dans la lecture comme une chorégraphie à laquelle assiste le spectateur-lecteur. L'espace de la page, pris dans sa matérialité, est une scène animée par les mots, qui, bien qu'ils signifient, paraissent se comporter comme des corps dansants¹. Le régime de lecture du texte poétique moderne devient chorégraphique, ce dont héritent deux des auteurs de notre corpus, W. C. Williams et D. Fourcade, profondément influencés par S. Mallarmé. Ainsi présenterons-nous pour commencer une recherche que nous avons entreprise avec des danseurs en 2018, autour de la traduction du texte de S. Mallarmé en danse, expérience ayant donné lieu à deux créations chorégraphiques présentées au public.

1-1 La révolution spatiale dynamique de la signifiante

À une époque où toute forme poétique préétablie est ressentie comme caduque, S. Mallarmé compose son *Coup de dés*, amené à devenir une œuvre fondatrice de la modernité poétique². Roland Barthes déclarera dans *Le Grain de la voix*³ que c'est l'« un des grands textes mutants » de la littérature avec *l'Ulysse* (1918) de James Joyce (1882-1941).

Le Coup de dés perturbe toutes les définitions a priori du poème car, formellement parlant, il n'emploie ni le vers, ni la prose, mais se déploie en une forme spatialisée. Comme le suggère Jean-Nicolas Illouz, le poème se reçoit sur le mode d'un « Noli me legere » en ce qu'il ne transmet pas un message ; en effet, il exige un mode de lecture fondé sur la *signifiante* des énoncés, plutôt que sur la *signification*. Pour S. Mallarmé, l'œuvre poétique nécessite du lecteur un état de disponibilité afin que le sens puisse se déposer sur la surface vierge de l'esprit. Toute page commence par du blanc, auquel doit répondre la neutralité de l'esprit, pour que l'événement de la rencontre entre le texte et le lecteur ait lieu. La lecture

1- Voir chapitre 2 de la première partie. Comme on l'a vu, la poésie spatialisée peut être étudiée non seulement sous l'angle de l'icongénité textuelle, mais aussi sous celui du mouvement dansant, ce qui ouvre la voie à une saisie du texte comme une structure dynamique.

2- Nous empruntons certains détails de ce chapitre au séminaire de Jean-Nicolas Illouz sur S. Mallarmé et l'altérité en poésie, donné au Collège Universitaire de Moscou en octobre 2017.

3- « Depuis Mallarmé, il n'y a pas eu de grands textes mutants dans la littérature française », R. Barthes, *Le Grain de la voix. Entretiens (1962-1980)*, Paris, Seuil, 1981, p.135.

est cet hymen fécond entre ingénuité masculine de l'esprit, et virginité féminine de la page qui engendrent du sens¹. Par ailleurs, le poème forme un dédale que l'on peut emprunter à sa guise en se frayant un chemin parmi les bribes de phrases. S. Mallarmé construit une partition typographique², autonome, achevée, attendant son prolongement dans la réception littéraire. Chaque lecture du texte, proférée ou intériorisée, s'apparente à une re-création performative de l'œuvre.

Paul Valéry évoquera S. Mallarmé comme le premier ayant « élevé enfin une page à la hauteur du ciel étoilé »³. Ce qui se trame est ni plus ni moins qu'une révolution spatiale de l'écriture⁴. Le texte est décentré et pulvérisé en de multiples énoncés poétiques, à l'époque d'une « Crise de vers »⁵ vécue comme un seuil épistémologique irréversible. Éparpillés sur la page blanche, brillent les mots, étoiles d'encre noire. La « constellation » se rejoue à chaque nouvelle lecture, engrammée en figures à la fois visuelles et kinesthésiques⁶. Le sens s'échappe, c'est-à-dire qu'il émane et se disperse d'un même mouvement.

1-2 La teneur chorégraphique du poème à la lumière de la révolution de Merce Cunningham au XX^e siècle

Le poème de S. Mallarmé a été adapté à plusieurs reprises en peinture : après les lithographies d'Odilon Redon (1840-1916), publiées en 1897-1898 par Ambroise Vollard, en 1969, Marcel Broodthaers (1924-1976) a fait définitivement passer l'œuvre du lisible au visible, en remplaçant les lignes de texte par des lignes illisibles noires dans son livre d'artiste. Malgré cette fortune picturale et en dépit de son potentiel chorégraphique, à notre connaissance, le texte n'avait pas encore été transposé en danse. Or il est certain que S. Mallarmé a été un inspirateur crucial pour les révolutions artistiques du XX^e siècle, à l'instar de l'un des maîtres de la danse et de l'art modernes, Merce Cunningham. Pour ce dernier, l'art chorégraphique fait figure de coup de dés :

À propos de la danse contemporaine [...] je pense que c'est la relation avec l'immédiateté de l'action, l'instant unique, qui donne le sentiment de liberté humaine. Un corps lancé dans l'espace n'est pas une idée de la liberté de l'homme : c'est un corps lancé dans l'espace. Et cette action est toutes les actions, elle est la liberté de l'homme, et dans le même instant sa non-liberté. [...] La danse semble être un double naturel du paradoxe métaphysique.⁷

1- S. Mallarmé écrit dans « Le Mystère dans les lettres » : « Lire – / Cette pratique – / Appuyer, selon la page, au blanc qui l'inaugure son ingénuité ». S. Mallarmé, « Le Mystère dans les lettres » in *Divagations*, Paris, Eugène Fasquelle, 1897, p.291.

2- Au moment de la lecture à haute voix, il y aurait pour S. Mallarmé à prononcer les énoncés différemment, selon qu'ils sont écrits en gras, en italiques, en (petites) majuscules ou en minuscules, le texte fonctionnant comme une partition musicale.

3- Paul Valéry, « Le Coup de dés. Lettre au directeur des Marges », *Variétés, Œuvres I*, Jean Hytier (éd.), Paris, Gallimard, 1957, p.626.

4- Tel est le sens du célèbre : « RIEN / [...] / N'AURA / EU LIEU / [...] / QUE LE / LIEU / [...] / EXCEPTÉ / PEUT-ÊTRE / UNE / CONSTELLATION ». Stéphane Mallarmé, *Un Coup de dés*, Paris, Armand Colin, *Cosmopolis*, mai 1897, t.6, n°17, p.426-427.

5- S. Mallarmé, *Crise de vers*, in *Divagations, op.cit.*

6- De la même façon, signale Jean-Nicolas Illouz, dans « Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui », il s'agit de donner aux mots une mobilité, une valeur spatiale qui fait que la langue s'éveille à des possibles de sens touchant à la nature même du langage, inscrite dans le texte. Quand on passe de l'Idéal à la matérialité du langage, on transite par homonymie du Cygne au Signe, ce qui déclenche l'envol dynamique de la signification.

7- Merce Cunningham, « L'art impermanent », 7 *Arts*, 1955.

Pour le chorégraphe américain, il ne s'agit pas de toucher, d'émouvoir, par une intention superposée au mouvement ; ce dernier est signifiant en tant que tel, ce que résume le précepte « *danse is motion, not emotion* ». Le danseur est uniquement dévolu à la réalisation du mouvement, au point que son corps semble neutralisé au cours de l'opération. De là découle ce que l'on pourrait appeler un *blanchiment du geste*, analogue au blanchiment de l'écriture. Le mouvement ne signifie rien d'autre sinon que quelque chose a eu lieu, comme le poème de S. Mallarmé. Qui plus est, avec J. Cage, M. Cunningham conçoit la danse séparément de la musique, les deux étant réunies le jour de la performance. De même, *Un coup de dés* est empreint d'une musicalité autre que sonore, émanant des différentes lignes mélodiques, matérialisées par les changements typographiques. La danse, la poésie sont devenues la seule musique.

L'unité du ballet classique est décomposée, chez le chorégraphe américain, en une multiplicité de corps et de parties de corps en mouvement. Pour un même danseur, le spectateur peut fixer son attention sur les jambes ou sur les bras orientés en des directions opposées, puisque M. Cunningham a défait, chez le danseur, les coordinations habituelles. De même, chez S. Mallarmé, l'unité strophique du poème est vaporisée. Ainsi, comme le dirait Paul Bourget, dans une phrase que nous modifions à peine, avec les ajouts entre parenthèses :

Un style de décadence (**modernité**) est celui où l'unité du livre (**de la pièce de danse**) se décompose pour laisser la place à l'indépendance de la page (**du danseur**), où la page (**le danseur**) se décompose pour laisser la place à l'indépendance de la phrase (**du mouvement**), et la phrase (**le mouvement**) pour laisser la place à l'indépendance du mot (**d'un mouvement logé en une autre partie du corps**).¹

Ce que P. Bourget considère comme le propre de la décadence est un trait de la modernité poétique et chorégraphique. La danse, le langage verbal exhibent leur matérialité de signes, par activation de la fonction poétique du langage. Si l'on use d'une analogie, les danseurs, chez S. Mallarmé, correspondent aux différentes unités sémiotiques du texte (mots, phrases, vers, jeu de caractères...).

Dans le poème de S. Mallarmé, le corps apparaît éparpillé en parties (« cadavre par le bras »², « poing qui l'étreindrait »³ « envahit le chef ») et la matérialité du signe écrit contient une charge corporelle, pulsionnelle, qui éclaire l'illisibilité du poème. Toutefois, l'important semble davantage le mouvement, convoyé par la figure dynamique des énoncés activée dans la lecture, et par le sémantisme cinétique de termes dénotant la chute (« retombée d'un mal à dresser le vol »⁴, « *Choit* »⁵), l'« inclinaison »⁶ (« penché »⁷), ou le vol (« plane »⁸). Les actions se font d'elles-mêmes, sans que leurs actants soient

1- Paul Bourget, « Charles Baudelaire » (1881), dans *Essais de psychologie contemporaine*, Paris, édition André Guyaux, Gallimard, TEL, 1993, p.14.

2- Stéphane Mallarmé, *Un Coup de dés, op.cit.*, p.421.

3- *Ibid*, p.421.

4- *Ibid*, p.420.

5- *Ibid*, p.425.

6- *Ibid*, p.420.

7- *Ibid*, p.420.

8- *Ibid*, p.420.

spécifiés (« un envahit le chef »¹).

De surcroît, il semble que certains passages puissent se lire comme des injonctions chorégraphiques, qui auraient à trouver leur prolongement dans une incarnation dansée. Ainsi quelques indications résonnent comme des invitations à danser, le type et la qualité exacts des mouvements à exécuter n'étant pas précisés : « très à l'intérieur »² exprimerait un mouvement accompli avec une énergie empêchée, une tension de forces contradictoires. De même, « le fantôme d'un geste / chancellera / s'affalera »³ pourrait suggérer un geste aérien lent et imperceptible qui se fane doucement, suivi, à partir de « chancellera », d'un titubement et d'une brusque chute au sol. Les silences indiqueraient quant à eux une absence de mouvement ou une immobilité, tandis que les passages en italiques ou en gras pourraient signaler l'intervention d'autres danseurs. Un *Coup de dés* porte en outre en lui l'empreinte d'une danse virtuelle, dont la signification n'est pas figée, pas stabilisée. L'œuvre poétique, bien qu'achevée, fonctionne tel un réservoir de connotations quasi-infini, comme une partition chorégraphique qui nécessite la coopération du lecteur pour que le sens rayonne.

Le chorégraphe américain, en découplant la danse de la musique, donne de l'importance au nombre. Le danseur n'a plus de repères temporels externes, il doit donc se fonder seulement sur le compte. M. Cunningham le rend relatif – chaque mouvement possède une durée différenciée – et l'assujettit au temps du chronomètre. Quant à S. Mallarmé, il inscrit au centre de son poème⁴ « le nombre unique qui ne peut pas en être un autre »⁵, dont l'« ombre puérile » plane sur le texte. Les « anciens calculs »⁶ sont ceux du *Navigateur*, le « MAÎTRE »⁷, qui « manœuvre »⁸ la barre pour éviter le « NAUFRAGE »⁹. Le poème est sujet à l'éparpillement des énoncés poétiques sous l'effet de la « division »¹⁰. Une constellation de mots luit par une mathématique mystérieuse, « heurt successif / sidéralement / d'un compte total en formation »¹¹. Les termes relèvent de la géométrie : « inclinaison »¹² et « coupant »¹³ évoquant des droites sécantes ou les angles d'un solide. Concernant la disposition du *Coup de dés*, elle érige en règle l'oblique : le début et la fin des lignes de texte imprimé semblent dégager visuellement des diagonales « selon telle obliquité par telle déclivité »¹⁴.

S. Mallarmé inaugure l'aire du simultané qui fera florès au XX^e siècle, tandis que M. Cunningham

1- *Ibid*, p.421.

2- *Ibid*, p.420.

3- *Ibid*, p.422.

4- Voir : « **c'était** / [...] / **le nombre** ». *Ibid*, p.425.

5- *Ibid*, p.421.

6- *Ibid*, p.421.

7- *Ibid*, p.421.

8- *Ibid*, p.421.

9- *Ibid*, p.419.

10- *Ibid*, p.421.

11- *Ibid*, p.427.

12- *Ibid*, p.420.

13- *Ibid*, p.420.

14- *Ibid*, p.427.

transpose la constellation mallarméenne en danse pour la révolutionner. De même que, dans le poème, le regard hésite parfois sur la direction spatiale du parcours visuel lors de la lecture, le chorégraphe fait de la simultanéité de deux actions un principe fondateur : plusieurs événements se déroulent en même temps sur scène, entre lesquels le spectateur doit choisir de fixer son attention¹.

Dans un geste textuel qui réalise la consécration du moderne et qui préfigure l'art abstrait, le ciel de mots mallarméen exhibe sa propre matérialité de signes, de la même façon que les mouvements de M. Cunningham. Pour chaque lecteur du *Coup de dés*, et pour chaque spectateur des pièces du chorégraphe, la réception est de l'ordre d'une performance et d'un déchiffrement herméneutique.

2- Étude de cas autour du transfert intersémiotique et de la lecture dansée à partir de deux pièces chorégraphiques inédites inspirées d'*Un Coup de dés* de S. Mallarmé

Après avoir envisagé la dimension chorégraphique intrinsèque au *Coup de dés*, nous chercherons à savoir comment s'effectue le passage entre le texte et la création dansée, à travers la phase de (re)lecture par les artistes du texte de S. Mallarmé et leur recherche en studio.

En effet, nous comparerons ci-après, dans une étude de cas en recherche-action, deux performances dansées, données par des artistes russes le 6 avril 2018 au centre culturel de la Francothèque de Moscou, à l'occasion du vernissage de l'exposition « *Un Coup de dés* et le monde intérieur en jeu »² que nous avons organisée. Face à l'absence, à notre connaissance, de création chorégraphique inspirée d'*Un Coup de dés*, il nous intéressait de susciter un dispositif original de performance dansée inspirée de l'œuvre mallarméenne, d'une part pour réaliser nos premiers pas comme commissaire d'exposition attachée aux liens entre arts et textualité, d'autre part, afin de bénéficier d'un matériau inédit et simple d'accès, en vue de l'analyse du transfert intersémiotique du texte à la chorégraphie, au cours de notre thèse. Nous nous autorisons ici à nous aventurer un peu en-dehors du cadre de l'œuvre des trois auteurs du corpus, dans la mesure où *Un Coup de dés* est une œuvre décisive de la modernité poétique, ayant fortement nourri W. C. Williams et D. Fourcade.

S'il existe une lecture performancée du *Coup de dés*, qui développe, sous la forme expressionniste d'une

1- Nous usons de ce terme en un sens visuel, et non narratologique.

2- « *Un Coup de dés* de Mallarmé et le monde intérieur du lecteur » est une exposition des créations artistiques des étudiants de Master en Littérature Française du Collège Universitaire Français de Moscou (CUF) et d'artistes internationaux invités d'honneur. Elle s'est tenue du 6 avril au 6 mai 2018 dans les locaux de la Francothèque de Moscou (Bibliothèque Rudomino de la Littérature Étrangère) et a été couplée en aval à cinq ateliers de sensibilisation du public.

Notamment, les étudiants de la section francophone de Littérature du CUF de Moscou ont été invités à exprimer leur monde intérieur de lecteurs à partir du *Coup de dés*, choisi comme support à une investigation esthétique. Ils l'avaient découvert lors du cycle de conférences donné par le Professeur Jean-Nicolas Illouz (Université Paris 8) à l'Université Lomonossov en octobre 2017.

L'exposition, entièrement bilingue, s'est inscrite dans une démarche visant à renforcer les liens culturels franco-russes et à valoriser les activités de la section Littérature du Collège Universitaire Français. Elle a été organisée par Marion Clavilier, enseignante de littérature et arts au CUF, et Evguénia Zavériaeva, étudiante de la section. Elle comportait des créations exposées sur place et en ligne.

À côté d'un modèle d'analyse structuraliste dominant, a été privilégié un paradigme inspiré des théories littéraires de la réception, donnant au lecteur un rôle plus important que celui de simple récepteur ou d'interprète. Structuré différemment en fonction des individus, le monde intérieur constitue un point aveugle pour certains, un lieu d'évidence pour d'autres. Il s'agissait de donner l'occasion à tous les participants – aux créateurs et au public – d'exprimer les fluctuations plus ou moins conscientes de leur monde intérieur (de lecteur, de spectateur), face à ou en dépit de l'autorité du texte. » Texte de présentation de l'exposition.

vocifération au bord du cri, la dimension musicale du texte mallarméen, « Machine Rouge »¹ ; pour les performances que nous avons initiées, nous avons préféré à la lecture à haute voix de l'œuvre intégrale de S. Mallarmé, sa traduction dansée. À cette occasion, c'était la transposition sensible de ce qu'évoquaient pour le(s) interprète(s)-danseur(s), dans la lecture, les thèmes et les structures signifiantes du poème, qui nous intéressait. Aussi analyserons-nous les modalités du transfert intersémiotique du texte à la danse, en nous demandant en quoi le texte de S. Mallarmé est métamorphosé au cours de la performance, et quelle est la nature de l'interprétation mise en jeu. Nous verrons les limites de l'hégémonie du texte dans la lecture, lorsque ce dernier, dans son inscription graphique, est littéralement dissous sous les yeux du spectateur, dans la première situation, ou qu'il est concurrencé par d'autres textes, à savoir, les poèmes de l'interprète, dans la seconde situation.

Il faut signaler que nous occupions quant à nous les postures suivantes : en amont du vernissage, celle de commissaire d'exposition et de commanditaire de la création chorégraphique, à partir d'un concept que nous avons proposé aux artistes ; pendant l'événement, celle de spectatrice des pièces ; en aval, celle de chercheuse en études intermédiales.

2-1 Données générales relatives au déroulement des deux performances

Quel est le concept ayant donné lieu à une telle commande artistique ? Qui étaient les danseurs ? Il convient de le préciser comme données initiales relatives aux deux performances.

Il a été demandé aux artistes, environ un mois avant la date programmée du spectacle, de produire une création chorégraphique questionnant le spectateur sur le monde intérieur du lecteur, enjeu mis à l'honneur par l'exposition. Cette création devait se fonder non sur le texte, mais sur la traduction dansée de leur interprétation du poème de S. Mallarmé².

Les participants étaient tous russes et pour la plupart, non francophones. D'un côté, cinq danseurs de la troupe « МОДЕРН » (« Moderne ») de l'Université d'État Lomonossov de Moscou (MGU), spécialisée dans la danse moderne et contemporaine et le Contact Improvisation, avec la participation dansée de leur chorégraphe Olga Grigoriéva, à l'occasion d'une création collégiale. De l'autre côté, seule en scène, la poète-danseuse Léra Sabirova³. La phase de recherche a été menée en autonomie guidée dans les

1- « Créé à Pékin, avec l'Institut Français, "Machine Rouge" est une proposition scénique rare et inouïe. La rencontre entre l'exceptionnel comédien-bateleur Denis Lavant et le compositeur-guitariste du groupe "L'enfance rouge", François R. Cambuzat, véritable icône de la scène rock underground européenne, accompagné ici de la musicienne italienne Gianna Greco. Ce trio étonnant et détonant offre son regard, sa voix, ses musiques les plus écrites, comme ses sons et improvisations les plus folles à des textes de Mallarmé, Artaud, Rimbaud, Pessoa, Michaux, Guyotat ou encore Xavier Grall, pour ne citer qu'eux. Entre performance, lecture-concert et spectacle, "Machine Rouge" est unique, électrique et tellurique. » <<https://www.youtube.com/watch?v=bZHPxf-WUt4>>, en ligne, consulté le 2 août 2018.

2- La soirée du vernissage incluait aussi une déclamation de poèmes en russe, de la musique jazz interprétée au piano, une pièce japonaise jouée au kôto, et la participation du public avec des instruments traditionnels russes.

3- « Léra Sabirova est poète, performeuse et manager culturelle. Elle est née en 1988, a grandi à Volgograd et vit aujourd'hui à Moscou. En 2011, est sortie la première vidéo-performance de Léra, "La fiancée de Dieu". Depuis lors, elle consacre beaucoup d'attention à des expérimentations réalisées à partir de la déclamation de la poésie, ainsi qu'à la collaboration avec des musiciens et des peintres. Ces trois dernières années, Léra s'est vouée à l'improvisation dansée, ce qui a abouti à une réunion inéluctable de la poésie et du mouvement. Les visiteurs de l'exposition pourront voir le résultat de cette nouvelle expérimentation poético-dansée le 6 avril à 19h30 à la Francothèque. » Texte d'intention en français de la performance de L. Sabirova.

deux cas, et la création finale a été découverte par la commissaire d'exposition et le public uniquement le jour de la représentation, lors de la soirée de vernissage de l'exposition, le 6 avril 2018.



Photographies de la première séance de travail de la troupe « Moderne » en mars 2018, portant sur la lecture du *Coup de dés*. Studio de danse de l'Université d'État Lomonossov de Moscou. Avec la participation de M. Clavilier et d'A. Vétouchnéva.

Pour les danseurs de « Moderne » (désormais : situation **A**), plusieurs ateliers de travail ont été menés en amont dans leur studio de danse de l'Université d'État Lomonossov autour du poème de S. Mallarmé. Pour préparer la première de ces séances de recherche, à laquelle la commanditaire a pris part, les danseurs avaient au préalable lu le poème individuellement en langue russe¹. Comme ils souhaitaient entendre le texte français lu à voix haute par un locuteur natif, cette première séance de travail a inclus de leur part un travail exploratoire d'improvisation chorégraphique à partir du texte déclamé en duo par Alexandra Vétouchnéva et Marion Clavilier. Durant les séances suivantes, ils ont ensuite tâché de comparer ensemble en détail la traduction russe au texte français, langue que l'une des membres du groupe pouvait comprendre².

Concernant Léra Sabirova (désormais : situation **B**), un échange régulier avait eu lieu par courrier électronique pour préparer la performance, et l'artiste avait fait part de certaines de ses avancées à la commanditaire, notamment concernant l'utilisation des dés, dispositif scénographique qui lui avait été suggéré directement par une étudiante³ ayant pris part à l'organisation de l'exposition.

Les deux pièces chorégraphiques se sont succédé au milieu de la soirée du vernissage. Chacune a duré quinze à vingt minutes environ. Nous les décrirons et les comparerons ci-après de manière systématique.

Dans la situation A, cinq danseurs sont sur scène⁴. Le texte actualisé par la danse, c'est-à-dire, celui dont la lettre est présente à l'intérieur de la performance, est unique, il s'agit du *Coup de dés* de Mallarmé, l'œuvre-source commune aux différents artistes de l'exposition, quel que soit le médium utilisé, celle qu'il s'agissait de (re)découvrir par l'exposition. La langue de la performance, présumée connue d'au moins une partie du public, est le français.

Dans la situation B, une seule danseuse est en scène. Avec l'utilisation des dés, la performance se déroule sur fond d'un écho global à l'univers mallarméen⁵. Cependant, les textes actualisés par la danse ne sont pas le poème de S. Mallarmé, mais un corpus de douze poèmes composés par Léra Sabirova elle-même. La principale différence avec la situation A est que la danseuse est l'auteure de ces poèmes⁶ ;

1- Стефан Малларме, *Бросок костей никогда не исключает случайность*, Перевод М. Фрейдкина, С. Малларме, *Сочинения в стихах и прозе*, Москва, Радуга, 1995.

2- Elle possédait un niveau A2 en français.

3- Il s'agit de Maria Laskina, étudiante de littérature au CUF de Moscou en 2017-2018.

4- L'espace dévolu à la danse est une pièce d'environ cinq mètres sur cinq mètres. L'un des côtés, situé sur la largeur de la pièce, est un mur orné de créations picturales. Derrière les danseurs, sur le mur du fond opposé au public, se trouve un grand écran. Une cloison coulissante est partiellement ouverte, près de laquelle se tiennent des spectateurs, sur le mur face à celui où se trouve l'écran. Les autres spectateurs sont placés autour de la scène, du côté de la fenêtre. Dans la situation A, les danseurs ont préalablement délimité le périmètre de leur danse au moyen de feuilles de papier blanc sur lesquelles ils ont recopié plusieurs pages du *Coup de dés*, tandis qu'il n'y a pas de délimitation spatiale claire entre les danseurs et le public dans la situation B.

5- Ajoutons que la dimension participative induite par le jet des dés rappelle l'utilisation du Yi-King par M. Cunningham comme outil de création chorégraphique.

6- « Performance solo basée sur la poésie de l'auteur et sur une improvisation dansée. Dans cette pièce, la poète ne lit pas un texte, mais le danse, en utilisant sa propre poésie en remplacement de la musique. Il y a douze pistes d'enregistrement et la poète donne la possibilité au public de choisir par hasard, à l'aide d'un dé, l'ordre dans lequel elles seront jouées. N'importe qui peut jeter les dés et la somme des chiffres détermine le numéro de la piste suivante (douze pistes comme douze combinaisons possibles). Cela devient une sorte de jeu de divination, chaque poème est comme un message / une réponse / un indice personnel pour la personne qui jette les dés. Les dés ne sont pas un symbole pris au hasard puisque la performance prend place dans le cadre d'une exposition dédiée au *Coup de dés* de Stéphane

on atteint par là à un plus grand degré de superposition des postures artistiques. Il y a douze possibilités poétiques au total, dont seulement six ou sept deviennent effectives le jour de la performance. Issus non de la tradition littéraire française, mais de l'univers de la création contemporaine russe, les poèmes de Léra ne sont pas supposés connus du public¹.

Si dans les deux cas, les poèmes sont actualisés en langue originale, dans le cas B, la langue des poèmes diffusés dans la bande-son est le russe, et non le français, ce qui n'implique pas le même rapport de compréhension au texte que dans le cas A. Cela veut dire que la partie russe du public accède dans le cas B au sens littéral des poèmes – autrement dit, le régime de la signification prime –, tandis qu'il peut ne pas saisir le sens du poème de S. Mallarmé, et être ainsi plus sensible à sa signifiante graphique et sonore, telle qu'elle est incorporée dans la performance A².

L. Hébert observe que « toute sémiotique peut se thématiser ou s'évoquer en elle-même »³. Ainsi dans le cas A, l'auto-réflexivité joue un rôle structurant. En effet, la pièce dansée dénote l'influence de Merce Cunningham – on reconnaît, par exemple, le recours à un vocabulaire gestuel rappelant *Beach Birds for Camera* (1993) –, et elle met en abîme l'esthétique de la rupture propre à la danse et à l'art modernes, pour une troupe identifiable comme revendiquant par son nom la catégorie du « Moderne ». L'utilisation du régime pictural réactive en outre la fortune de la réception artistique du poème par O. Redon ou M. Broodthaers, tout en rendant une sorte d'hommage à l'expressionnisme abstrait et à l'action painting. Dans le même temps, comme on le verra, la pièce réfère au processus même de sa création, avec l'utilisation de l'élément vocal à l'intérieur de la bande-son. Une telle réflexivité possède des enjeux à la fois relatifs à l'histoire des arts et propres à celle des membres de la troupe, ainsi qu'à la relation établie par les cinq danseurs avec la lecture du texte de S. Mallarmé.

Après cette phase descriptive nécessaire à l'analyse, comparons le mode d'actualisation du texte dans le dispositif chorégraphique des deux performances.

2-2 Une actualisation singulière du texte dans le dispositif chorégraphique

Le mode d'actualisation du texte ne s'effectue pas de la même manière. Dans la situation A, le texte est présent sous sa forme écrite au début de la performance. Les danseurs ont en effet recopié en coulisses à l'encre bleue, juste avant que la pièce ne commence, le contenu d'une double page du texte mallarméen sur quatre feuilles blanches au format A3 étalées au sol, en respectant du mieux possible sa

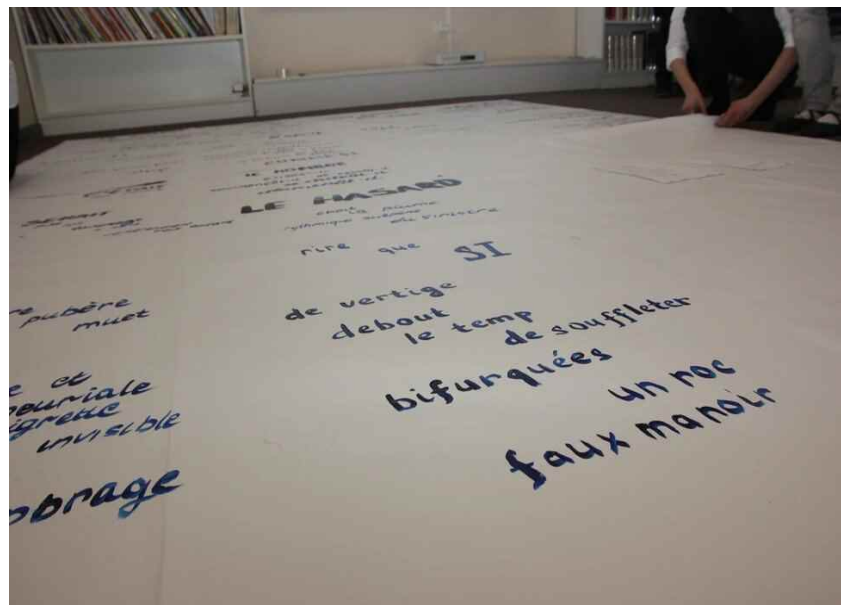
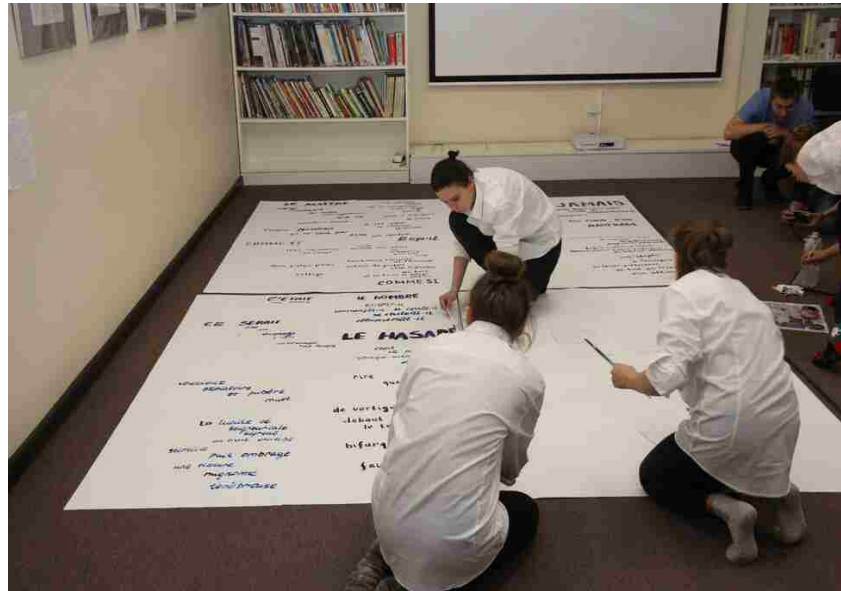
Mallarmé. Cela crée sans doute une liaison symbolique entre deux poètes et deux contextes différents. » Texte de présentation en français de la performance de Léra Sabirova. Durée de la performance : 18 minutes. Langue : Russe.

1- La Francothèque est un centre culturel russe à Moscou abritant une bibliothèque d'ouvrages en français et organisant des événements dédiés à la francophonie. En fonction du public-cible et du degré de rayonnement souhaité, certaines de ses activités (ateliers, stages, rencontres...) sont en français, tandis que d'autres, comme les conférences, sont données en deux langues. Lors de l'exposition, les deux langues ont été utilisées. Les quelques francophones de l'assistance parlaient le russe et ont donc accédé, au moins partiellement, à la signification des poèmes de Léra. Voir <<https://libfl.ru/ru/departement/frankoteka>>, en ligne, consulté le 30 décembre 2018.

2- Bien sûr, cela serait à nuancer dans la mesure où dans la lecture à haute voix du texte russe, signification et signifiante se superposent.

3-Louis Hébert, *Dictionnaire de sémiotique générale*, (2016) [en ligne], dans Louis Hébert (dir.), *Signo*, <<http://www.signosemio.com/documents/dictionnairesemiotique-generale.pdf>>, en ligne, consulté le 12 novembre 2018.

présentation typographique (espacement, polices de caractère...). Durant la performance, ces feuilles leur servent à délimiter l'espace où ils dansent. Le texte est également présent dans la bande-son de la danse, qui associe musique, divers bruitages, et des phrases du texte de S. Mallarmé lues à haute voix par la commanditaire, préalablement enregistrées par elle et transmises au groupe, qui les a ensuite mixées de manière répétitive pour les combiner avec les autres éléments sonores.



Dans le cas de « Moderne », à l'intérieur de la « sémiotique englobante »¹, qu'est la performance chorégraphique, on peut distinguer une « sémiotique autonome », qu'est le texte-source de S. Mallarmé, et une « sémiotique non autonome » qui dépend de la précédente, qu'est la danse. À un autre niveau, il est possible de s'attacher à une « sémiotique autonome » principale, la danse, de laquelle dépendent d'autres sémiotiques : l'éclairage des danseurs, mais aussi la bande-son utilisée comme accompagnement

1- L. Hébert, *Dictionnaire de sémiotique générale, op.cit.*

des mouvements des danseurs et la peinture gestuelle réalisée avec les pieds dans le cas de « Moderne ».

Les deux performances ont en commun de ne pas faire usage de la musique, mais du son de la voix, enregistré dans la bande-son. Avec la situation B, le texte n'est présent que sous sa forme vocale, bande-son sur laquelle la danseuse évolue, encore ne s'agit-il pas du texte mallarméen, mais d'un enregistrement de la voix de Léra en train de déclamer ses poèmes. On peut qualifier ce procédé sonore de *récitation indirecte ou asynchrone* puisque la voix a été préalablement enregistrée, qui ne lit pas le poème pendant la performance. Cependant, dans l'instant de la danse, la superposition des médiums provoque chez le spectateur l'impression que Léra combine les postures : danseuse, auteure et récitante, trois instances différenciées de la poésie.

Mais il nous faut aller plus loin à partir de ce que L. Hébert présente comme étant l'ancrage intersémiotique :

l'ancrage [...] est une relation de modification, généralement envisagée comme unilatérale, du sens d'une sémiotique par celui d'une autre [...]. Plus précisément, une sémiotique A peut être explicite pour une sémiotique explicitée B : on dira que A ancre le sens de B. L'ancrage est une relation de complément (sémantique), de complétude, fort. [...] Barthes envisage, semble-t-il, uniquement l'ancrage du sens de l'image par le texte. Nous élargissons la notion à toute sémiotique.¹

Dans le cas B, la danse ancre le sens du poème diffusé sur la bande audio, puisqu'elle l'explique, l'étoffe. « Le sens des [mouvements] précise celui des [mots] [...], par la sélection d'un sens parmi tous les sens potentiels »². Réciproquement, le poème détermine la danse, en ce qu'il lui fournit une orientation sémantique.



Léra Sabirova (performance B)

Il faut aussi spécifier, dans la situation B, une référence intertextuelle au poème de S. Mallarmé, sous la forme d'un motif emprunté devenu élément de scénographie. Par « référence intertextuelle »³, un

1- *Ibid.*

2- *Ibid.*

3- *Ibid.*

élément est pour ainsi dire extrait du *Coup de dés* et transféré dans la performance dansée ; autrement dit, de textuel, il devient chorégraphique. La notion d'intertextualité connaît ici une extension maximale puisqu'il y a passage d'une forme artistique à une autre. La référence, apparaissant dans le titre du poème de S. Mallarmé, est immédiatement discernable par le spectateur qui perçoit, par-delà l'œuvre-cible, l'élément d'emprunt à l'œuvre-source.

À l'intérieur de la situation B, la diffusion aléatoire des pistes est une référence au hasard présent dans le poème. Les spectateurs doivent lancer deux dés. Selon le résultat obtenu, une assistante diffuse la piste correspondant à la somme des nombres indiqués sur leurs faces. Quand il arrive que les dés affichent un total déjà obtenu, une personne du public les relance. La danseuse communique pour l'essentiel sans mots, en les ramassant et en regardant le public, pour que les spectateurs saisissent son intention de passer à une piste suivante¹. Un tel dispositif participatif met l'accent sur la responsabilité, aussi bien scénographique qu'esthétique, du spectateur, dans l'événement chorégraphique, qui, dans le contexte de l'exposition, renvoie à la réception active du lecteur.

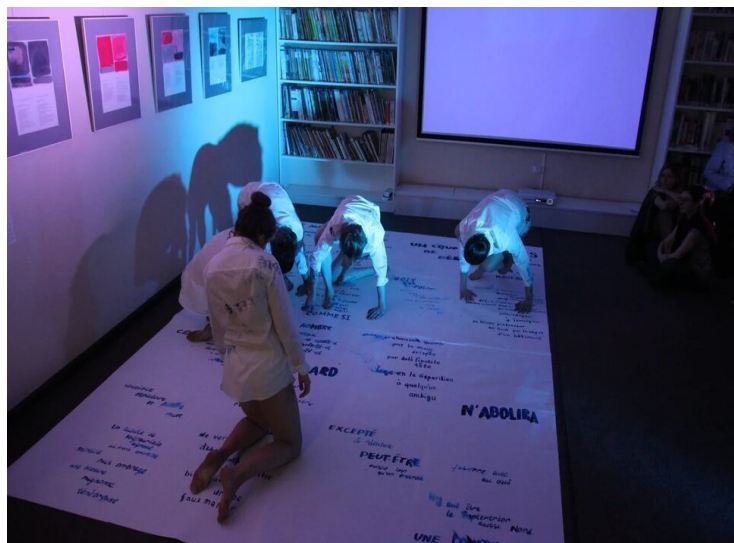
Au sujet de la nature du texte actualisé, elle est, comme on l'a vu, hétérogène dans les deux performances².

Concernant le cas A, au niveau de l'*espace représenté du poème* (a), les danseurs du MGU ont tâché de traduire en danse les impressions de mer et de naufrage, auxquelles ils avaient été sensibles dans leur première lecture du texte original, et qui sont exprimées chez S. Mallarmé par un champ sémantique marin. Sur grand écran, derrière eux, des chiffres de plusieurs couleurs sont projetés, qui se déplacent de manière aléatoire, corroborant l'actualisation du motif textuel du Nombre³.

1- À noter que le silence, dans la performance de « Moderne », est un élément sémiotique non marqué qui signale la fin de la pièce. Dans la performance de Léra, en association avec le regard de l'interprète, balayant l'assemblée des spectateurs, le silence indique que le spectateur doit lancer le dé, c'est donc un élément sémiotique marqué.

2- Nous nous fondons sur la distinction genettienne entre *espace représenté* et *espace représentant* indiquée en introduction, que nous appliquons à la performance chorégraphique de « Moderne ». Pour G. Genette, il existe « [q]uelque chose comme une spatialité active et non passive, signifiante et non signifiée, propre à la littérature, spécifique à la littérature, une spatialité représentative et non représentée ». G. Genette, « La Littérature et l'espace », dans *Figures II*, Paris, Le Seuil, 1976, p.44.

3- Sur le plan de la cohérence interne de la pièce, l'élément paraît quelque peu redondant au regard des autres éléments du dispositif chorégraphique. Or la redondance affaiblit les autres systèmes sémiotiques en présence, ce que L. Hébert explique en employant l'image de baudruches emplissant un même espace clos : « Un objet polysémiotique est un système dont les sémiotiques se comportent comme des baudruches gonflées, comprimées dans un espace fermé et qui cherchent chacune à occuper le maximum d'espace. La quantité de signes pouvant être émis étant constante (l'espace fermé ne change pas de volume), seule la pondération relative des sémiotiques peut varier (le volume qu'occupe telle baudruche par rapport aux autres). » L. Hébert, *Dictionnaire de sémiotique générale*, *op.cit.*



L'espace représentant textuel (b) connote le naufrage, dans la mesure où l'esthétique du *membra disjecta* du poème peut corroborer le bris de la carcasse d'un bateau, dispersé en mer, véhiculé par l'espace représenté

textuel (a). La bande-son, elle aussi, actualise le thème marin lors de la performance. Le naufrage, la rupture sont traduits par différents bruits, notamment par celui du verre pilé, et par un montage sonore hétéroclite, fidèle à l'esthétique de la rupture, propre à l'*espace représentant* du poème (b). Toujours au niveau de la transposition de l'*espace représentant* (b) du *Coup de dés*, c'est en effet la dimension de fragmentation et d'aléatoire qui est mise en avant. Notamment, la spatialité non linéaire du texte est traduite par un élément de décor : à savoir, la feuille de papier qui sert de sol à la danse. Au cours de leurs évolutions, les danseurs n'excèdent pas ce périmètre rectangulaire, à l'intérieur duquel ils se meuvent dans toutes les directions. Le spectateur a loisir de se concentrer sur le groupe dans son ensemble, ou sur la trajectoire d'un interprète de son choix, principe rappelant l'art chorégraphique de Merce Cunningham. Les danseurs peuvent également évoquer des créatures marines évoluant dans un aquarium délimité par une enceinte infranchissable métaphorique. En effet, contrairement à la performance B, les spectateurs n'interagissent pas avec les danseurs.

L'*espace représentant-représenté*¹ du dispositif chorégraphique (c) se met au diapason de la marine du poème : l'encre bleue évoque une association métaphorique avec la mer, de même que les traces de pied des danseurs semblent, au cours de leurs allées et venues, matérialiser le ressac des vagues sur un rivage figuré par un sol de papier. La gestuelle est souple, fluide et homogène ; les trajectoires sont perçues comme aléatoires².

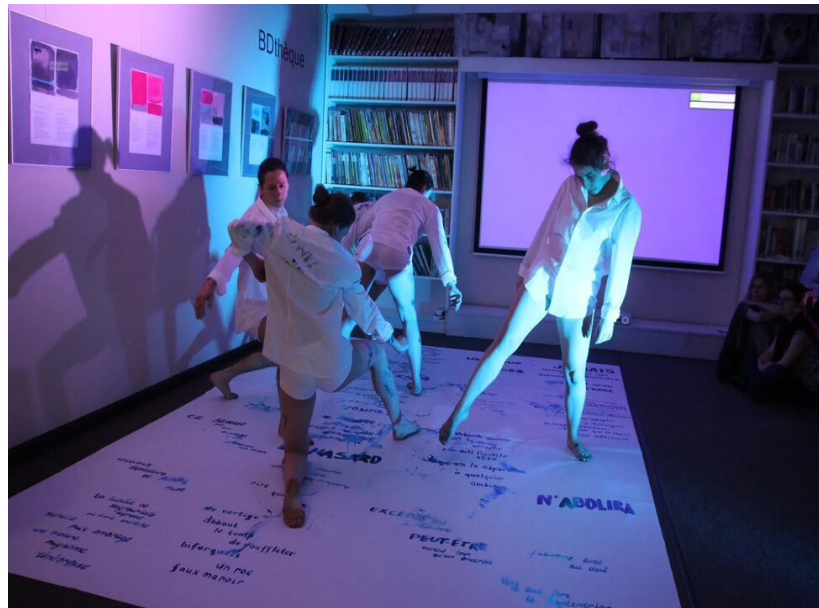


Le texte écrit, comme nous l'avons dit, sert initialement de support physique à la déambulation dansée : de ce fait, les participants mettent leurs pas dans les sentiers de sens frayés par l'œuvre poétique. La métaphore d'un ancrage dans le texte est littéralisée. Mais finalement, cet ancrage se défait pour laisser la place à un rapport aquatique au texte-sol, à l'encre des caractères, voué à se diluer dans l'espace scénique. Enfin, la pièce évoque indirectement le thème du hasard puisque structurellement,

1- À proprement dit, il n'y a pas d'*espace représenté* dans cette pièce car dans la mesure où elle n'est pas narrative, espace représenté et représentant se confondent.

2- La danse de « Moderne » était partiellement chorégraphiée, partiellement improvisée, à partir d'une trame de mouvements élaborée en studio.

l'improvisation oscille entre décision et abandon aux « CIRCONSTANCES ÉTERNELLES »¹.



Les deux performances correspondent à deux cas de polysémiotiques². La polysémiotique s'orchestre à différents niveaux qu'il convient d'expliquer, avant l'analyse proprement dit :

Par exemple, on peut considérer que la danse est une monosémiotique, mais également qu'elle est une polysémiotique, faite de la combinaison de deux sémiotiques autonomes : chorégraphie et musique. La chorégraphie elle-même se décompose en gestes, déplacements, etc., qui peuvent être également considérés comme des sémiotiques.³

Il faut aussi indiquer qu' « au niveau le plus fondamental, deux sémiotiques en présence se modifient

1- S. Mallarmé, *Un Coup de dés, op.cit.*, p.419.

2- « Une production sémiotique, qu'elle soit une occurrence (par exemple, tel texte), un type (par exemple, un genre littéraire considéré en tant que type) ou un système (une sémiotique), est le résultat d'une performance sémiotique. Elle peut faire intervenir une seule ou plusieurs sémiotiques. Une sémiotique (ou langage, au sens non uniquement linguistique du terme) est un système doté de formes (signifiants) manifestant des contenus ou sens (signifiés). Sera dite polysémiotique une production sémiotique qui met en présence deux sémiotiques ou plus ». L. Hébert, *Dictionnaire de sémiotique générale, op.cit.*

3- *Ibid.*

mutuellement »¹. Nos deux performances sont des cas de « polysémiotique pluriplane », « c'est-à-dire que des signes se superposent dans le même intervalle temporel »², par opposition avec des polysémiotiques monoplanes où « les signes des sémiotiques différentes se succèdent simplement », par exemple, dans le cas d'un livre illustré pour enfants, où alternent, d'une page à l'autre, l'image et le texte³.

Affinant le système de Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781)⁴, L. Hébert distingue, quant à la relation temporelle avec le récepteur, des sémiotiques « à temps et consécution forcés », « à temps libre mais consécution forcée », enfin « à temps et à consécution libres »⁵. Dans le premier cas, le déroulement temporel est linéaire et ne peut être « interromp[u], ralent[i], accélér[é], invers[é] »⁶. Dans le deuxième cas, le principe de linéarité demeure, mais on a la possibilité de revenir en arrière ou d'anticiper à son gré la suite, à l'intérieur de l'unité temporelle délimitée. Dans le dernier cas, ni l'unité temporelle n'est fixée, ni le mode de perception. Pour « Moderne », on a à faire à une sémiotique « à temps et consécution forcés » : la pièce ne peut être interrompue, en principe, par le spectateur et sa durée a été fixée à l'avance en fonction de la longueur de la bande-son. Pour Léra, il s'agit d'une sémiotique « à temps libre mais à consécution forcée » : la durée de la performance n'est pas déterminée à l'avance, de même que l'ordre dans lequel les différentes pistes sont diffusées est réglé par le lancer de dés, certaines pouvant ne pas être actualisées. La longueur de la pièce est ajustée par l'artiste en fonction des réactions des spectateurs ; en revanche, la performance ne peut être interrompue tant qu'elle n'en a pas donné le signal.

La comparaison des systèmes sémiotiques des deux performances a souligné leur hétérogénéité. À partir d'un texte de départ, une actualisation très différente est proposée, qui peut même occulter le texte original de S. Mallarmé, auquel se substitue, dans le cas B, les poèmes de l'interprète.

2-3 Le dépassement du texte dans la traduction dansée

Les deux dispositifs chorégraphiques semblent confronter, au niveau du transfert intersémiotique du texte de S. Mallarmé à la création dansée, une interprétation littérale (une traduction sourciste) (A), et une interprétation éloignée (une traduction cibliste) (B). Sondons la pertinence de ce bilan :

1- « [...] Le principe holiste (ou de non-compositionnalité) veut que le global, le « tout » (contexte, genre, etc.), détermine le local, la « partie » (texte, occurrence du genre, etc.). En conséquence, par exemple, une « même » partition musicale n'a pas les mêmes nature, sens ou effet selon qu'elle est jouée dans une pièce de théâtre ou dans un film. *Ibid.*

2- *Ibid.*

3- *Ibid.*

4- « Ce dernier discrimine entre « sémiotiques de l'espace (image, sculpture, décor, etc.), sémiotiques du temps (texte, musique, bruitage, etc.), où des unités se succèdent, et sémiotiques spatio-temporelles (danse, installation, théâtre, cinéma, etc.) » *Ibid.*

5- *Ibid.*

6- *Ibid.*

A- Le cas A : la dissolution du texte dans une peinture en chorégraphie

À première vue, dans la situation A, les danseurs jouent le rôle d'équivalents chorégraphiques des éléments sémiotiques du poème, phrases, morceaux de phrases, mots ou signes de ponctuation. Leurs déplacements erratiques simultanés sont la traduction de la mobilité des énoncés poétiques, appréhendés de manière multidirectionnelle par le lecteur¹. L'interprétation dansée actualise la révolution spatiale mallarméenne.

Plus profondément, les danseurs de « Moderne » ne figurent pas tant des caractères ou des mots du *Coup de dés*, mais interviennent chorégraphiquement comme des sujets-lecteurs, des interprètes danseurs de la textualité² mallarméenne. En effet, d'emblée, le texte, actualisé à l'écrit ou dans la lecture à haute voix à l'intérieur de la bande-son, n'est pas la danse ; la séparation des médiums est actée. Dans la suite de la performance, le texte est mis à distance, principalement dans sa dimension écrite. La feuille est traitée comme une surface, tournée de manière que les spectateurs puissent déchiffrer tout ou partie de ce qui est écrit. À cet espace en deux dimensions, la danse confère du volume, comme s'il s'agissait de libérer les caractères dans l'espace chorégraphique. Dans la façon dont la danse prend sol, elle ne s'enracine pas vraiment, elle est *posée* sur le papier. Au début de la performance, les plantes de pieds hésitent à se caler franchement sur le texte. Mais ensuite, l'encre ayant servi à écrire le texte, encore humide, est étalée sur la surface plane de la feuille, comme une peinture.



Dès lors, les mouvements de danse se font plus prompts. Petit à petit, le texte perd de sa lisibilité, s'efface ; les caractères écrits se dissolvent dans la danse, défaits par les pieds qui les emmêlent. La métaphore intersémiotique traduit le naufrage du lisible, rendu aux profondeurs marines du visible³. La

1- La différence évidente est que, dans la danse, le regard du spectateur circulant de l'un à l'autre danseur rencontre d'emblée du mouvement, alors que dans le régime scriptural, les caractères sont figés et c'est seulement l'œil en mouvement du lecteur qui réintroduit du cinétisme.

2- Le mot de *textualité* paraît plus adapté que celui de *texte* car avec *Un Coup de dés*, c'est à un texte aux bords du champ littéraire auquel nous avons à faire, à la lisière entre arts visuels, son, multimédia et danse.

3- Plus exactement, il s'agit d'une thématization de l'illisible mis en jeu dans le poème, par une métaphore aux carrefours du scriptural et

feuille devient palette de couleur bleue, *palette*, pour user d'un néologisme. En même temps, on assiste à un certain retour à la trace (picturale) en ce que les feuilles gardent la mémoire de l'événement qui a eu lieu, dans une performance qui apparaît comme une peinture en chorégraphie¹.

Là où la danseuse (B) est vêtue de noir, les danseurs (A) portent des chemises blanches, à l'image, peut-être, des pages blanches du texte mallarméen². Les taches d'encre s'y impriment pour révéler que la lettre du texte disparaît sur le corps de l'interprète, qui l'a absorbé, intériorisé dans une lecture rejouée au moment de l'interprétation dansée. Il semble nécessaire que le poème s'abolisse, pour qu'il vive, pour qu'il s'incarne, pour qu'il passe de l'espace fixe de la page, à la sphère pluridimensionnelle du lecteur. Deux sens du mot « interprétation » sont ici imbriqués : d'une part, interpréter au sens d'incarner par la danse (*to embody, to perform, to dance*), d'autre part, interpréter au sens de s'approprier, de déployer une compréhension esthétique du texte à la source de la pièce chorégraphique. Danser revient dès lors à prendre pour appui le texte comme centre de gravité, mais aussi à l'effacer, donc à s'en défaire, pour laisser place à l'expression de la subjectivité de celui qui le danse.



La scène à la fin de la performance de « Moderne ».

B- Le cas B : la poésie comme œuvre de totalisation plurimédiale

Dans le second cas, la danseuse performe les modalités de sa perception, correspondant à chacun des poèmes diffusés avec l'enregistrement audio. Il s'agit principalement, selon ses dires, des émotions ayant présidé à la composition des textes, émotions qu'elle retrouve en écoutant dans la performance le texte lu et qu'elle exprime simultanément par ses mouvements. Un peu à l'image d'une palette de peintre, chaque poème équivaut à une couleur émotionnelle donnée. Seule en scène, la danseuse mobilise une

du pictural, où les signes écrits effacés valent pour les difficultés de compréhension du lecteur face au *Coup de dés* mallarméen.

1- Pourtant, pour les danseurs, le résultat tracé n'a aucune importance par rapport au processus qui l'a précédé. La toile peinte finira d'ailleurs à la poubelle...

2- Dans la performance A, la chemise blanche joue le rôle d'un véritable accessoire, tandis que la tenue noire dans la performance B fonctionne comme un silence sémiotique.

diversité d'intonations dansées et de qualités de mouvement : courses, bonds, passages au sol, glissades. En même temps, une distance est créée entre les différentes instances. En effet, Léra est à la fois l'auteure, la profératrice, la danseuse, ce qui implique autant de strates de temps et d'identité différentes. Qui plus est, durant la performance, c'est sa propre voix qu'elle entend, l'enregistrement audio renforçant par là une dissociation des postures.

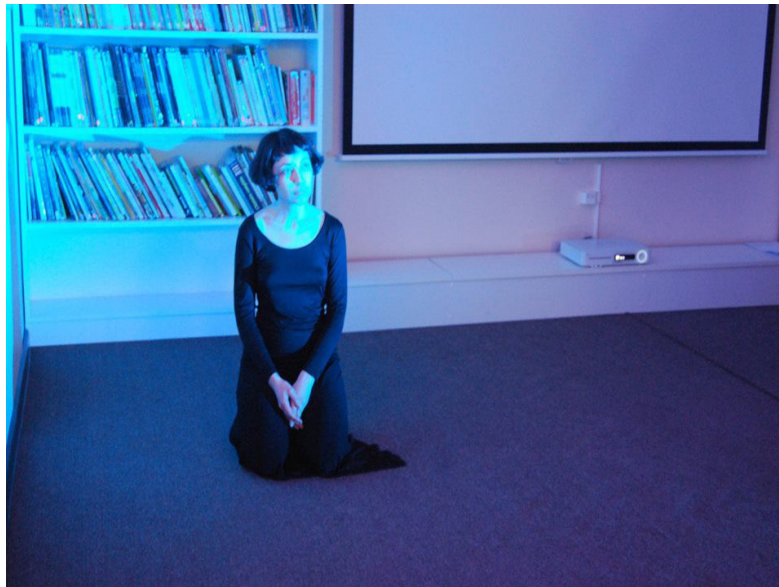


Léra Sabirova. Performance B.

D'une certaine façon, Léra danse l'effet que le poème produit sur elle quand elle y re-songe, qui croise entièrement ou partiellement les impressions ressenties au moment où elle l'a composé, et celles éprouvées lorsqu'elle l'a proféré. Elle vise à transmettre les états émotionnels qu'elle traverse aux spectateurs par empathie kinesthésique, pour leur faire comprendre que le poème n'est pas d'abord quelque chose d'écrit ; il existait d'abord dans la relation contractée entre l'auteure et le monde, sous forme d'un faisceau d'émotions vécues. La genèse du poème est ravivée dans l'instant de la performance.

La danseuse se trouve donc placée en position de lectrice de soi-même. Elle reçoit ses textes à un moment précis, unique et non reproductible, celui du moment dansé, qui est un coup de dés, au sens d'un hasard tributaire des circonstances. Il s'agit d'une improvisation conduite par un travail préparatoire en studio, reposant, comme dans la performance A, sur un certain nombre de mouvements pré-définis, en parallèle de gestes et d'actions dansées non prémédités, découlant de la rencontre de l'interprète avec le moment présent, l'espace et les spectateurs. La performance met aussi l'accent sur le fait que l'auteure est la réceptrice de poèmes qui se sont créés sans elle, dont la genèse lui échappe et la fascine.

Le texte, dans cette performance, semble ne pas exister sous sa forme autoritaire traditionnelle, à savoir, sa forme écrite. La lettre imprimée des poèmes, leur dimension stable, inchangée et privée, d'incarnation, n'est jamais présentée à l'intérieur du dispositif : Léra n'a pas choisi, par exemple, de les afficher au mur ou de les distribuer aux spectateurs. Au vrai, ses poèmes sont actualisés de manière sans doute plus volatile pour la mémoire : celle de la voix enregistrée.



Il convient de préciser que les poèmes ont été créés bien en amont de la danse. Celle-ci est plutôt comprise comme une modalité particulière d'incarnation, en gestes et en mouvements, du poème, qui pourrait être complet sans elle, alors qu'elle ne le pourrait pas sans lui ; elle apparaît comme son extension pour la scène, comme son déploiement en corps, intervenant sur fond de sa profération. Elle est également tributaire de ce dernier, actualisé dans son intégralité, contrairement à la situation A, où le texte de S. Mallarmé intervient sous un mode fragmentaire, que ce soit par le fait qu'il est recopié, ou bien par sa vocalisation.

Dans la pièce de Léa Sabirova, le texte est redéfini comme un système ouvert, en interaction étroite avec un individu qui lui confère sa faculté de perception pour l'incarner. Le corps est partout, rendu à l'intime de la présence : corps dans la voix de la lectrice, corps dans la danse, corps du spectateur qui lance ou non le dé et est susceptible d'investir physiquement l'espace scénique. Si le texte mallarméen n'est pas un totem, en revanche, le monde intérieur qui le porte est un point de mire. À préciser toutefois que la danseuse ne cherche pas à reproduire strictement les circonstances de naissance du poème, mais à accorder par sa danse un certain état d'esprit du moment, avec l'instant où il a germé en elle, tissant un riche univers de micro-sensations et d'émotions. Le devenir du texte éclipse ce dernier, dépassé dans un mouvement de surhaussement vers la vie.



* * *

Les deux performances réalisent une littéralisation chorégraphique de deux figures contenues dans le poème de S. Mallarmé – le naufrage dans un cas, le coup de dés, dans l'autre. D'une certaine façon, dans la situation A, il existe une redondance¹ entre les régimes du texte lu à haute voix intervenant dans la bande-son, le texte lu / vu par les spectateurs, placé au sol, et la danse qui conjugue l'espace représentant et l'espace représenté du texte. Dans la situation B, la redondance se situe au niveau du régime du texte lu à haute voix et celui de la danse, mais elle est moindre, puisque un moins grand nombre de systèmes sémiotiques est combiné. En outre, dans le premier cas, la dépendance et la fidélité au texte mallarméen, exhibé dans la performance, semble plus grande. Dans le deuxième cas, *Un Coup de dés* n'est plus, du moins en apparence, l'autorité de référence. Supplanté par les poèmes de Léra Sabirova, il devient un fond, un horizon diffus de la situation de réception. Dans le deuxième cas, l'interprète est elle-même la source des poèmes, alors que la source textuelle provient d'un dehors pour la troupe « Moderne ». Outre la dissémination du *Coup de dés* dans la deuxième performance, il est à noter que la danseuse reçoit son poème et le redécouvre avec une certaine innocence comme si elle n'en était pas l'origine, exprimant simultanément ses réactions par la danse.

Néanmoins, les deux pièces manifestent une certaine méfiance vis-à-vis du texte écrit, que l'auteur désigne un autre (A), ou soi-même (B). Par ailleurs, les artistes ont en commun de s'aventurer aux limites d'autres médiums, révélant la teneur polysémiotique de la performance : d'un côté, elle apparaît comme une peinture en chorégraphie ; de l'autre côté, comme une poésie qui se donne simultanément à voir dans le geste dansé, et à entendre dans l'enregistrement de sa profération. Dans le cas B, la poète actualise une plus grande quantité de postures : elle est celle qui sent et qui vit, celle qui compose,

1- L. Hébert définit ainsi la redondance : « L'identité ou la quasi-identité des signifiés produit de la redondance, soit, au sens le plus large, l'itération d'un même contenu. La redondance peut servir notamment à s'assurer de la bonne transmission et réception du contenu en contrant le bruit, c'est-à-dire les obstacles à ceux-ci (ou encore à la compréhension du contenu). » L. Hébert, *Dictionnaire de sémiotique générale*, *op.cit.*

profère le poème et le danse. La poésie aspire à la totalisation des arts. On aura en outre noté la filiation moderne des deux performances, avec l'empreinte de M. Cunningham sur la pièce de « Moderne » et la dissémination du *Coup de dés* en une multitude d'interventions d'un public rendu actif, comme dans la danse post-moderne américaine.

Avec la performance de « Moderne », le texte de S. Mallarmé, manuscrit à l'encre par les danseurs avant le début de la pièce, est le premier système sémiotique perçu par le spectateur, dans la mesure où il précède l'entrée en scène des danseurs. Initialement, l'écrit prédomine, par rapport au mouvement. Néanmoins, avec la fin de la pièce, qui démantèle de manière critique l'autorité du texte, on assiste à un retournement. Le poème, dissous par le monde intérieur du lecteur-danseur, reste exposé devant les yeux du public, à l'issue de la sortie de scène des interprètes. La situation A met en jeu une logique de métamorphose du texte-source, par laquelle la pièce chorégraphique absorbe *Un Coup de dés*, extériorisé au travers de la lecture dansée.

La deuxième pièce (B), en revanche, n'implique pas une telle transformation du statut du texte dans la performance. Les poèmes de Léra sont massivement présents, c'est eux qui sont proférés et dansés. Mais, structurellement, le dé matérialise l'un des motifs centraux du poème de S. Mallarmé. Pour reprendre le quatrième mode de lecture chorégraphique des textes, cité par M. Bernard¹, la performance s'organise selon une série d'actes performatifs, autant qu'on dénombre de jets de dés par les membres du public. Autrement dit, Léra a réalisé une condensation du contenu du poème, autour de l'usage de l'aléatoire. Par la répétition cyclique du geste du lancer de dés, la performance rejoue la dynamique de rupture et de circularité du poème. Le spectateur est indirectement invité à rouvrir *Un Coup de dés* au hasard et à s'imprégner des bribes qu'il découvre dans un parcours de lecture non-linéaire. Si en apparence, la pièce ne dépend pas de l'œuvre de S. Mallarmé, dont l'autorité est déplacée au profit de celle d'un autre texte, plus profondément, elle met peut-être en jeu une dépendance non explicite, mais centrale, au poème. Avec la situation B, on a en effet à faire à un système inclusif où *Un Coup de dés* orchestre le déroulement de la performance, à l'intérieur de laquelle les poèmes de Léra déterminent la danse.

3- La dissémination des danses et des écrits de V. Parnakh dans « L'Incorruptible » (2017), performance solo de Polina Akhmetzyanova

Au cours de nos recherches, nous avons été frappés par la rareté de performances contemporaines autour de V. Parnakh. Une personnalité créatrice si fameuse en son temps marque peu l'univers de la création artistique contemporaine, signal qu'elle reste encore à re-découvrir. Si en France cela se

1- Voir le préambule de la troisième partie. « Dans ce cas, le chorégraphe s'attache non pas nécessairement à reproduire ou à mimer le mouvement de ce processus d'énonciation tel que sa lecture l'appréhende, mais plutôt à produire à partir de lui une configuration de séquences motrices, de postures, d'attitudes, de déplacements, de pas et de rythmes qui déploie et décharge ce pouvoir "actanciel" en le modulant par un double jeu subtil d'harmonie et de contrepoint. » M. Bernard, *De la création chorégraphique, op.cit.*, p.128.

comprend, vu la méconnaissance dont elle fait l'objet hors de la sphère de la slavistique, cela nous a semblé plus étonnant dans le monde des arts russes, la figure de V. Parnakh ayant été largement sortie de l'ombre après la Perestroïka par les chercheurs en littérature et en études juives, et les spécialistes du jazz. C'est alors qu'au cours de notre cheminement, un siècle après la fortune parisienne du poète-danseur, s'est présentée à nous par un hasard favorable¹ l'aventure créative de la danseuse et chorégraphe Polina Akhmetzyanova², qui s'attache à faire revivre la personnalité de l'artiste russe³.

3-1 Les deux solos de P. Akhmetzyanova

La danseuse et performeuse russe, qui a réfléchi aux rapports entre le texte et sa propre pratique artistique⁴, nous a confié en 2018 qu'elle s'intéressait à V. Parnakh depuis plusieurs années, désireuse de créer une pièce inspirée de cette figure. Elle a d'abord songé à aborder le poète-danseur sous l'angle de la reconstruction d'éléments de ses danses⁵, ce qui a abouti à Bruxelles à la création d'un solo, intitulé « *Несносные бинокли* » (« *Insupportables jumelles* »). À ce propos, l'artiste confie : « J'ai fait un solo en 2015 qui ne m'a pas vraiment satisfaite. Mais l'obsession pour V. Parnakh ne s'est pas arrêtée, je devais trouver une solution. »⁶ Devant l'étendue d'une tâche aussi ardue, l'essentiel des danses de V. Parnakh étant perdu pour nous, l'investigation a bifurqué vers l'élaboration d'une création synthétique, inspirée de la vie et de l'œuvre de l'artiste, en lien avec son rattachement au contexte socio-historique⁷. Le deuxième solo, « *L'Incorruptible* », est né par sérendipité⁸, dans la mesure où c'est la « compréhension

1- C'est la chercheuse Irina Sirotkina qui nous a parlé du travail de Polina Akhmetzyanova, avant que cette dernière montre sa pièce au public à Moscou, aussi tenons-nous à la remercier chaleureusement. N'ayant pu assister à la performance de l'artiste, nous l'avons contactée en personne en vue d'en savoir plus sur ses choix artistiques, afin de collecter des matériaux pour notre analyse. L'échange épistolaire s'est fait en anglais en juillet 2018.

2- « Polina Akhmetzyanova est née en Russie en 1987. Danseuse de la compagnie "Institute of Dance" de la ville d'Ekaterinbourg de 2003 à 2007, elle poursuit ensuite des études de danse contemporaine et de performance à Outukumpu en Finlande (2008) puis à P.A.R.T.S en Belgique (2009-2012). Depuis lors, elle a notamment pris part aux projets des artistes et chorégraphes suivants : Theo Cowley *On foot/red hat*, (2013, Wiels Centre d'art contemporain, Bruxelles) ; "Rétrospective" par Xavier Le Roy (2014, Centre Pompidou, Paris) ; *Drumming* d'Anne Teresa De Keersmaeker (tournée internationale 2013-2014) ainsi que *Work/Travail/Arbeid* (2015, Wiels, Bruxelles) ; *Definitions and facts* by Malin Elgán, (2015, Modern Museum, Stockholm). Entre 2014 et 2015 en collaboration avec Aristide Bianchi, Florian Aimard Desplanques, Cyriaque Villemaux, Boglárka Börsök et Nestor Garcia Diaz elle crée les pièces *Un spectacle de poésie*, *Henri Michaux : textes à lire*, *Covers*, *Belgrade pieces* et réalise un solo *Nesnosnije Binokli*. » Source : <http://www.workspacebrussels.be/nl/artists/cyriaque_villemaux_&_polina_akhmetzyanova-2577.html>, en ligne, consulté le 31 juillet 2018.

3- Dans la mesure où V. Parnakh n'est pas relié à S. Mallarmé, contrairement à W. C. Williams et D. Fourcade, nous lui consacrons une section à part de ce chapitre.

4- « The practice of writing and working with appropriation of texts has become a way to reflect on research in performance forms regarding the subjects of her interests and vice versa. » Extrait du programme de la performance de Bruxelles. « La pratique de l'écriture et du travail autour de l'appropriation des textes est devenue un moyen de réfléchir aux formes de la recherche concernant ses centres d'intérêt et vice versa. » Je traduis.

5- « I have been interested in V. Parnakh's work since few years now, and tried at first to think of a way to reconstruct something of his dances, but I didn't find this path very productive, since there is so little material. » Extrait d'un mail personnel de Polina Akhmetzyanova datant de juillet 2018. « Je m'intéresse au travail de V. Parnakh depuis quelques années maintenant, et j'ai d'abord essayé de reconstruire quelque chose de ses danses, mais je n'ai pas trouvé ce chemin très productif puisqu'il y a si peu de matériaux. » Je traduis.

6- « I made a solo related to it in 2015 which didn't quite satisfy me. But obsession with Parnakh didn't stop, I had to find a solution. » *Ibid.* Je traduis.

7- « It felt that I needed rather to investigate the context and his relation to it, in order to make something. » *Ibid.* « J'ai senti que j'avais plutôt besoin d'étudier le contexte et sa relation avec lui pour créer quelque chose. » Je traduis.

8- Rappelons que le mot « sérendipité », emprunté dans les années 2000 à l'anglais « serendipity », « s'emploie fréquemment dans le monde scientifique pour désigner une forme de disponibilité intellectuelle, qui permet de tirer de riches enseignements d'une trouvaille inopinée ou d'une erreur. » <<http://www.academie-francaise.fr/serendipite>>, en ligne, consulté le 31 juillet 2018.

erronée de l'une de ses danses » qui a fait naître, chez Polina Akhmetzyanova, l'idée de la pièce¹. La première version de la deuxième performance a été montrée pour la première fois le 25 novembre 2017 au Palais des Beaux-Arts à Bruxelles. Elle s'inscrit dans le cycle « Russian Turn »² des rencontres interdisciplinaires avec des artistes et intellectuels russes, à l'initiative du groupe « Bozar ». Ce dernier est intéressé à affirmer, depuis sa création en 1928, l'ancrage de la scène artistique russe contemporaine dans un cadre européen³. La pièce se rapporte également au programme « The International Selection – World on Stage » de Bozar. Elle a été interprétée successivement dans la même soirée en version anglaise, puis en version russe, séparées par un intermède d'1heure 30. La première version du solo, de l'aveu de sa créatrice, est plus spectaculaire. Cette dernière confie au sujet de la version de Moscou : « c'est une version légèrement différente de celle que j'ai faite à Bruxelles, mais je pense que je la préfère. »⁴ La dernière version de la performance⁵ à ce jour a eu lieu le 10 juin 2018, dans le cadre du programme d'éducation de la septième Biennale internationale moscovite de la jeunesse, qui s'est tenue du 9 au 11 juin 2018 au Tsum de Moscou⁶. La durée de la performance est de 43 minutes 25.



Polina Akhmetzyanova, « L'Incorruptible », Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, 25 novembre 2017.

1- « My misunderstanding about one of his dances actually lead me to an idea of the current piece "L'incorruptible". » Extrait du programme de la performance de Bruxelles. Je synthétise le propos.

2- Ces rencontres ont eu lieu du 11 octobre 2017 au 31 décembre 2018.

3- « Depuis sa création en 1928, BOZAR a toujours maintenu des liens étroits avec la scène artistique russe. En dépit des frictions entre l'Est et l'Ouest, certains des artistes et musiciens russes les plus éminents ont été conviés à se produire à BOZAR, y compris les Ballets russes de Diaghilev, Dmitri Chostakovitch et Igor Stravinsky, Grigoriy Sokolov et Valery Gergiev. En 2014, alors que l'on craignait une nouvelle Guerre froide avec la Russie, BOZAR organise une exposition majeure intitulée Facing the Future: Art In Europe, 1945-1968, qui remet en question la vision d'un continent divisé. Dans la même optique, Russian Turn propose de découvrir des lieux, des idées et des personnages uniques de la Russie contemporaine. En collaboration avec des artistes et intellectuels russes, nous nous tournons vers l'Europe de demain et examinons le rôle qu'y joue la Russie. » <<https://www.bozar.be/fr/activities/132787-russian-turn>>, en ligne, consulté le 31 juillet 2018.

4- « it's a slightly different version compare to the one I did in Brussels, but I think I prefer it. » *Ibid.* Je traduis.

5- C'est la dernière version, à notre connaissance, au moment de l'écriture de ce chapitre, soit en août 2018. Il est prévu que « L'Incorruptible » soit montré à l'automne 2018 à Ekaterinbourg.

6- Voir : <<http://youngart.ru/educational-programme/educational-programme-2018/>>, en ligne, consulté le 31 juillet 2018.

3-2 L'hybridation des figures de Vladimir Lénine (1870-1924) et Valentin Parnakh (1891-1951) dans « L'Incorruptible » : une communauté de destin ?

Le bref texte de présentation de la performance, annoncée sous le titre « L'Impérissable (ou l'incorruptible ?) »¹, est le suivant :

La « danse allongée » de Valentin Parnak [sic], poète et danseur excentrique, était sensationnelle selon les témoignages de l'époque, en 1922. L'unique enregistrement filmique de cette danse a disparu des archives de Moscou. La danseuse Polina Akhmetzyanova interroge le lien entre la disparition de l'œuvre de l'artiste et le contexte post-révolutionnaire ayant favorisé cet oubli à travers une lecture-performance qui explore la relation entre « la danse allongée » et le phénomène des corps momifiés : « Une danse centenaire, à quoi peut-elle ressembler ? Cette absence provoque en moi autant de fascination que la présence des momies conservées pendant des siècles, allongées dans leur sécheresse inconfortable ».²

Pour le 100^e anniversaire de la Révolution Russe, l'artiste a hybridé « la danse couchée » de V. Parnakh avec la *rigor mortis* du cadavre de V. Lénine. Ce dernier fut réduit à l'immobilité totale, la dernière année de sa vie, à la suite d'une série d'accidents vasculaires cérébraux survenus depuis le début des années 1920³ ; après sa mort, sa dépouille fut embaumée.

La performance à la tonalité grinçante évoque une danse macabre où l'interprète danserait sur les os des révolutionnaires⁴. Elle inclut un texte que la performeuse a elle-même composé, et qu'elle déclame, allongée sur un lit. Il est clair que « Valentin Parnakh est le point de départ de *L'Incorruptible* », « mais la performance ne se concentre pas vraiment sur sa vie ou son œuvre comme tels. »⁵ Quant à la disparition de V. Lénine dont elle s'inspire, précisons qu'elle est longtemps restée un mystère pour les historiens : après que l'on eut soupçonné les conséquences neurologiques mortifères d'un traitement anti-syphilitique à l'arsenic, une équipe de recherche américano-russe a privilégié, en 2013, la piste d'une prédisposition familiale à l'athérosclérose, les membres de la famille de V. Lénine – son père et trois de ses frères et sœurs – ayant succombé à des maladies cardiovasculaires. V. Parnakh et V. Lénine ont ainsi pour point commun d'être décédés des suites de maladie à peu près au même âge. V. Parnakh succomba à l'âge de 50 ans, mais bien plus tard, en 1951, soit vers la fin de l'ère stalinienne. En 1924, au moment du décès de V. Lénine, il était à l'apogée de sa carrière poético-dansée, dans une Russie qui n'avait pas encore fermé hermétiquement ses portes à l'Occident.

Après la mort de V. Lénine, le Politburo orchestra son culte, le transformant en une sorte de saint du régime soviétique⁶. Dans ce contexte, la protection de son corps contre les attaques du temps a eu son

1- « Нетленное (или неподкупное?) » Je traduis.

2- <<https://www.bozar.be/fr/activities/130680-l-incorruptible>>, en ligne, consulté le 3 août 2018.

3- V. Lénine mourut des suites d'une quatrième attaque de thrombose cérébrale à l'âge de cinquante-quatre ans, le 21 janvier 1924. Il était inconscient, privé de l'usage de la parole depuis 1923, immobilisé, et atteint d'une hémiplégie du côté droit. Ses graves problèmes de santé avaient commencé en 1921, par des maux de tête, des insomnies et des atteintes d'aphasie. Source : <<http://www.histoire-en-questions.fr/curiosites/lenine.html>>, en ligne, consulté le 31 juillet 2018.

4- Ce dernier commentaire est une remarque qu'Irina Sirotkina nous a confiée.

5- « “Valentin Parnakh is the starting point of *L'Incorruptible*”, says Polina, but the performance does not really focus on his life or work as such. » Extrait du programme de la performance de Bruxelles. Je traduis.

6- « *The cities, factories, hospitals, boats and kolkboxes are named after him.*

The statues get erected. Monotony, greyness and attempts to look proletarian.

rôle à jouer dans la sacralisation laïque dont il faisait l'objet. Temporairement, on ordonna le placement de sa dépouille dans de la glace, avant que l'on décide de l'embaumer et de l'exposer publiquement dans un mausolée sur la Place Rouge à Moscou. En conséquence, la performance de P. Akhmetzyanova exploite les thèmes de la maladie, de la pétrification¹, de la fossilisation, associés au climat de sclérose politique du communisme soviétique. Cela est développé dans la performance par un jeu entre immobilité et mouvement, inspiré des descriptions de « La Danse couchée » de V. Parnakh :

Le passage de Parnakh dansant sur le dos, j'ai décidé de le juxtaposer au corps de Lénine exposé sur le dos à ce jour. De cette façon, la pièce parlait moins de Parnakh lui-même, que des conditions de la politique commémorative, de la décadence et de la culture physique.²

Objet de désacralisation, V. Lénine est tout à la fois oiseau empaillé de cabinet de curiosité, saint³, bouffon ou roi, dans la pièce de P. Akhmetzyanova. Les deux figures s'hybrident pour révéler l'inscription de V. Parnakh dans le contexte soviétique, source d'essor, puis frein à son expansion créative.

La performance repose donc sur une fusion de V. Lénine et V. Parnakh. Elle exploite les contrastes concernant leur mémoire mais aussi, phénomène curieux, leur communauté de destin. Si l'on a plutôt tendance à les opposer, l'artiste prend le contre-pied de la tradition historique :

L'absurdité de la présence éternelle du premier est comparée à l'oubli total relatif à l'autre, en ce que tous les deux pourraient être considérés comme des victimes du régime.⁴

On assiste donc à une recomposition des données de l'Histoire, reconfigurées un siècle plus tard, par une esthétique de la dissémination :

Les fragments d'informations sur les deux figures créent des personnages hybrides atteints de symptômes de momification. Ils existent dans la tension entre leçon autoritaire et décomposition, parole et évaporation.⁵

Les villes, les usines, les hôpitaux, les bateaux et les kollebozes portent son nom.

Les statues s'érigent. La monotonie, la grisaille et les tentatives pour avoir l'air prolétaire. »

Livret de la performance de P. Akhmetzyanova cité en annexe. Je traduis. Les sauts de lignes correspondent à la présentation typographique du livret.

1- À sa mort, V. Lénine était déjà partiellement pétrifié : « l'autopsie a montré que les AVC à répétition de Lénine étaient dus à une importante athérosclérose de ses artères cérébrales. Celles-ci s'avèrent presque bouchées et ne laissent quasiment plus passer de sang. Lors de l'autopsie, un médecin constata, en frappant une de ces artères avec une pince chirurgicale, qu'elle rendait un son minéral, comme si sa calcification l'avait fossilisée. Les gros vaisseaux sanguins du cerveau de Lénine, rigidifiés par les plaques d'athérome, étaient en quelque sorte en train de se pétrifier... » <<http://passeurdessciences.blog.lemonde.fr/2013/03/03/le-mystere-de-la-mort-de-lenine-enfin-resolu>>, en ligne, consulté le 31 juillet 2018.

2- « The passage of Parnakh's dancing on his back I decided to juxtapose to the body of Lenin that is exposed on his back by this day. In that way the piece became less about Parnakh himself, but more about the conditions of memorial politics, decay and physical culture. » Mail personnel de Polina Akhmetzyanova. *op.cit.* Je traduis.

3- « Гроцкий резко парировал, что хотел бы знать, кто эти «друзья из провинции», которые хотят сделать мощи из останков Ленина, заменив ими мощи Сергея Радонежского. Все это не имеет ничего общего с марксизмом. Бухарин был согласен, и был против мумии.. » « Trotsky rétorqua brusquement qu'il voulait savoir qui étaient ces "amis de province" qui voulaient faire des reliques de la dépouille de Lénine, en remplaçant par elle les reliques de Serge de Radonège. Tout cela n'a rien à voir avec le marxisme. Boukharine était d'accord et était contre la momie. » Livret de « L'Incorruptible », *op.cit.* Je traduis.

4- « The absurdity of everlasting presence of the one is compared to the total oblivion regarding the other in a way that both could be considered as victims of the regime. » *Ibid.* Je traduis.

5- « Fragments of informations about the two create hybrid characters with symptoms of mummification. They exist in the tension

La dépouille de V. Parnakh, enterrée au Cimetière de Novodiévitchi à Moscou, contraste singulièrement avec le sort du corps de Lénine, dont le retour à l'organique fut artificiellement figé.

L'Incorruptible traite de la nature de la politique commémorative en utilisant l'exemple de Vladimir Lénine et Valentin Parnakh. Les histoires de leurs corps s'entrelacent à un socle de gestes formellement communs : l'un gît pendant des décennies au milieu de la Place Rouge et l'autre stupéfie, l'espace d'un instant, le public avec une danse sur le dos.¹

Le corps du chef, transformé et exposé, scellait en son temps l'unité du régime communiste, et ne pouvait donc matériellement pas disparaître. Quasiment trente ans après l'effondrement du bloc communiste, à l'heure d'une large ouverture de la Russie à l'économie de marché, la performeuse soulève la question du sens de la préservation controversée d'un tel vestige, en raison notamment de son coût élevé. Polina Akhmetzyanova affirme d'autres liens entre sa performance et la crise que traverse la Russie contemporaine depuis la Perestroïka, dont la corruption est une traduction métaphorique :

Certaines intonations peuvent rappeler les politiciens et les gangsters que nous avons entendus en Russie des années 90 jusqu'à aujourd'hui. Après tout, ce n'est pas un Nouvel Homme auquel aspiraient les avant-gardistes et Parnakh, et qui résiste à tout bouleversement, mais des monstres corrompus qui parlent à travers leurs dents²

La pièce se voit donc investie par sa conceptrice d'une dimension d'expression politique de contestation.

Pour mieux saisir l'imbrication de l'Histoire collective et de l'histoire individuelle, il convient de se pencher sur le texte de travail qui a présidé à l'élaboration de « L'Incorruptible ». C'est un livret en ce que l'écrit s'abolit pour exister sous une forme gestuelle ou proférée au cours de la performance. Autrement dit,

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 mots³

Il s'agit d'un texte essentiellement bilingue anglais-russe⁴ qui se donne pour un « mélange » (« *mixture* ») de strates temporelles, de voix, de figures. Il est polyphonique⁵ en ce que les énoncés qu'il contient, qui

between assertive lecturing and decomposing, speaking and evaporating. » *Ibid.* Je traduis.

1- « *L'Incorruptible* deals with the nature of memorial politics using the example of Vladimir Lenin and Valentin Parnakh. The stories of their bodies are intertwined on the basis of formally common gestures : one is laying down for decades in the middle of the Red Square and another for a brief moment astonishes the public with a dance on his back » Programme de Bruxelles, *op.cit.* Je traduis.

2- « Some intonations might remind of politicians and gangsters we have heard in Russia since 90s up till now. After all, it's not the New Man to whom avantgardists and Parnakh aspired that tend to withstand all upheaval, but corrupt monsters who speak through their teeth. » *Ibid.* Je traduis.

3- Extrait du résumé de la thèse de Delphine Vernozy, *Le livret de ballet, un objet littéraire ? : écrivains et chorégraphes en France des années 1910 aux années 1960*, sous la direction de Didier Alexandre, Université Paris IV, 2015.

4- *Stricto sensu* le texte est trilingue. Le français est utilisé dans une seule didascalie du livret : « Haché, jambes écartées ».

5- « C'est dans la *Poétique de Dostoïevski*, que le mot polyphonie est utilisé le plus largement et est défini le plus clairement : "Dostoïevski est le créateur du roman polyphonique. Il a élaboré un genre romanesque fondamentalement nouveau. [...]" On voit apparaître, dans ses œuvres des héros dont la voix est, dans sa structure, identique à celle que nous trouvons normalement chez les auteurs. Le mot (= le discours) du héros sur lui-même et sur le monde est aussi valable et entièrement signifiant que l'est généralement le mot (= le discours) de l'auteur [...] Le roman ainsi conçu met en scène une multiplicité de consciences indépendantes, d'idéologies diverses et de langages différents, et même opposés (Bakhtine revient à plusieurs reprises sur le caractère "contrapuntique" du roman polyphonique ; c'est sans doute un des aspects de la définition du mot en théorie musicale qui l'a poussé à l'emprunter pour la théorie littéraire). » Claire Stolz, « Polyphonie : le concept bakhtinien », <http://www.fabula.org/atelier.php?Polyphonie_%3A_le_concept_bakhtinien>, en ligne, consulté

apparaissent sans mention de leur source, sont décontextualisés et dé-hiérarchisés (mais pas inassignables). Ajoutons enfin que, dans sa version écrite, il n'est pas destiné à être divulgué au spectateur. Durant la performance, Polina Akmetzyanova en profère des extraits à haute voix.

Comment s'organise ce livret et de quoi se compose-t-il ? Deux blocs en anglais encadrent un bloc en russe. Des intertitres donnés entre parenthèses et des indications scénographiques en rouge figurent à l'intérieur du texte. Le livret commence avec une narration à la première personne du pluriel et traite des difficultés de l'application des principes socialistes dans la Russie révolutionnaire. Il est question de la décision prise par « *Staline, Zinoviev, Kamenev, Molotov, Boukharine, Roudzoutak et Tomskij* » de placer le corps de Lénine dans le mausolée¹. Rapidement, le pronom « nous » est remplacé par le pronom « il » qui réfère à Lénine.

À l'intérieur d'un même paragraphe, la troisième personne du singulier peut renvoyer à la figure de V. Lénine ou à celle de V. Parnakh. Le télescopage des identités commence à partir du sixième paragraphe :

He never studied dance, apart from maybe few ballet and pantomime classes he took. But he came back to Russia as a mature dancer, every morning for instance, he trained accordingly. Not a classical dancer, not the pas de deux type, but one of the particular sort, later I didn't see anything like that. His state deteriorates and by the 1923 his right arm and leg are completely paralyzed. His look no longer piercing, became dull and stupefied. The doctors invited from abroad were lost and failed to diagnose him. With the care of his wife at times he feels better. She retought him words and at some point he was able to use 350 of them²

Le changement de personne grammaticale intervient au début d'une phrase, à partir du déterminant possessif « His », qui réfère non plus à V. Parnakh mais à V. Lénine. On remarque également un brouillage des repères chronologiques avec l'emploi mêlé du prétérit et du présent.

En contraste avec le reste du texte, la dernière partie du livret se compose seulement de seize phrases, une par paragraphe. Les liens de causalité ou de successivité temporelle sont remplacés par l'asyndète. Il y est question de l'édification du monument de V. Lénine par grand froid³, de l'allure dérisoire de sa dépouille ressemblant à un « vieux perroquet »⁴, avec une insistance sur des détails anatomiques révélant

le 2 août 2018.

1- «В связи с угрожающим ухудшением его здоровья, состоялось совещание шести членов партии Сталина Троцкого Каменева Рыкова Бухарина и Калинина. Сталин и Калинин соглашались на том, что похороны должны быть величественными. Сталин также ссылается на неких друзей из Провинции, которые предлагают бальзамировать тело надолго, чтобы дать сознанию привыкнуть к мысли о том, что его уже нет.» « En lien avec la détérioration menaçante de sa santé, une réunion de six membres du parti de Staline, Trotsky, Kamenev, Rykov, Boukharine et Kalinine, a eu lieu. Staline et Kalinine ont convenu que les funérailles devraient être majestueuses. Staline se réfère aussi à certains amis de Province qui proposent d'embaumer longtemps le corps pour permettre de s'habituer à l'idée qu'il n'est plus là. » « *New Mixture L'Incorruptible* », *op.cit.* Je traduis.

2- « *Il n'avait jamais étudié la danse, en dehors peut-être d'un peu de ballet et des leçons de pantomime qu'il prenait. Mais il est revenu en Russie comme un danseur mûr, chaque matin, par exemple, il s'entraînait en conséquence. Pas un danseur classique, pas le pas de deux type, mais un pas d'un genre particulier, plus tard je ne vis jamais rien de tel. Son état se détériore et vers 1923, son bras droit et sa jambe sont complètement paralysés. Son regard ayant perdu son caractère perçant, est devenu morne et stupéfié. Les docteurs invités de l'étranger étaient perdus et échouèrent à formuler un diagnostic. Avec les soins de sa femme, de temps en temps il se sent mieux. Elle lui répétait des mots et dans une certaine mesure, il était capable d'utiliser 350 d'entre eux.* » « *New Mixture L'Incorruptible* », *op.cit.* Les italiques se trouvent dans le texte original que nous a communiqué Polina Akhmetzyanova. Je traduis.

3- « *It's - 30 degrees of cold and the ground next to the wall of Kremlin has to be exploded with dynamit.* » « *Il fait une température de - 30 degrés et le sol du mur du Kremlin doit être explosé à la dynamite* » *Ibid.* Je traduis.

4- « *He was resembling to an old parrot.* » « *Il ressemblait à un vieux perroquet.* » *Ibid.* Je traduis.

sa réification¹, ou encore du droit d'entrée pour visiter le mausolée². Lui succède l'évocation des dernières années de vie de V. Parnakh occupant des fonctions de portier³. Le froid et le fait que V. Lénine et V. Parnakh se tiennent derrière une cloison – vitre⁴ ou porte – permettent de créer un lien thématique entre leurs deux destinées. Ainsi les trois dernières lignes sont-elles symptomatiques du montage opéré dans le reste du texte :

After the parade and the speeches from the representatives of the people they took the coffin from the wooden structure.

On the streets of Moscow we can always see young girls hurrying up for Klassika and Plastika.

On the torso numerous brown spots, areas of the pelvic floor and hips are noticeably softened.⁵

La première et la troisième ligne concerne V. Lénine, la deuxième ligne constitue la reprise d'un propos de V. Parnakh dans ses articles en russe et dans son *Histoire de la danse*. Dans ce contexte, la phrase : « Il a eu de la chance d'avoir le boulot. » référant à V. Parnakh peut se lire comme une allusion ironico-tragique à V. Lénine, devenu malgré lui après sa mort, une sorte de clown excentrique du régime, dont le corps exposé était voué à divertir les foules. Oiseau empaillé de cabinet de curiosité, saint⁶, bouffon ou roi, on ne sait plus très bien, quoi qu'il en soit, le titre de la performance désigne de manière ironique le caractère inoffensif du chef, momifié pour l'éternité

P. Akhmetzyanova rapporte la figure du poète-danseur à une dramatisation de l'Histoire – la maladie de V. Lénine à la fin de sa vie et la putréfaction métaphorique du régime soviétique – ainsi qu'en hybridant les figures de V. Lénine et de V. Parnakh dans le livret.

3-3 Une performance inspirée de la « Danse couchée » de V. Parnakh

Concernant les sources de « L'Incorruptible », elles sont syncrétiques et variées : documentation historique, éléments biographiques tirés des vies de V. Lénine et V. Parnakh, témoignages écrits et poèmes sur, ou de V. Parnakh. Ses articles en russe et en français ont notamment servi de matériel

1- « Both ears have shrunk and dried, and slightly curled to the inside. The lips are dried, darkened, and wrinkled. » « Les deux oreilles ont rétréci et séché, et se sont légèrement recourbées vers l'intérieur. Les lèvres sont séchées, assombries et ridées. »

« All along teeth can be seen. » « Toute la partie le long des dents est visible. » *Ibid.* Je traduis.

2- « The small entrance fee that they asked was their main source of income. » « Le petit droit d'entrée qu'ils ont demandé était leur principale source de revenus. » *Ibid.* Je traduis.

3- « He was keeping the door of the canteen closed from the cold for the plate of a cabbage soup.

He was lucky to get the job. » Ibid. Je traduis.

4- « In the formed 3 meters cavity they installed the coffin protected by a glass cover. » « Dans la cavité creusée d'une profondeur de 3 mètres, ils ont installé le cercueil protégé par une vitre de verre. » *Ibid.* Je traduis.

5- « Après le défilé et les discours des représentants du peuple, ils ont pris le cercueil sur la structure en bois.

Dans les rues de Moscou, on voit toujours des jeunes filles se presser pour aller à leur cours de danse classique et plastique.

Sur le torse, de nombreux points bruns, des zones du plancher pelvien et des hanches sont visiblement ramollies. » *Ibid.* Je traduis.

6- « Троцкий резко парировал, что хотел бы знать, кто эти «арузя из провинции», которые хотят сделать мощи из останков Ленина, заменив ими мощи Сергея Радонежского. Все это не имеет ничего общего с марксизмом. Бухарин был соглашался, и был против мумии.. » « Trotsky rétorqua brusquement qu'il voulait savoir qui étaient ces "amis de province" qui voulaient faire des reliques de la dépouille de Lénine, en la substituant aux reliques de Serge de Radonège. Tout cela n'a rien à voir avec le marxisme. Boukharine était d'accord et était contre la momie. » *Ibid.* Je traduis.

utilisé à l'intérieur du livret de la performance¹.

On note également, de la part de la chorégraphe, le recours aux principes théâtraux de V. Meyerhold² avec lequel V. Parnakh a collaboré³, en particulier à la notion de grotesque d'où est issue l'excentricisme⁴. La pièce se situe dans la lignée de la performance, forme chère à V. Parnakh pour sa densité : elle procure, selon lui, un maximum d'effets en un minimum de temps⁵, le propre de l'art et de la vie modernes étant leur intensité et leur rapidité :

Une pantomime de dix minutes, une danse de trois minutes accueillent tout le contenu de la tragédie élevée, en se résolvant mathématiquement en une liesse contagieuse.⁶

Le solo, qu'emploie P. Akhmetzyanova, est de toute évidence la forme chorégraphique de prédilection du poète-danseur.

« L'Incorruptible » est une pièce stimulante pour nous, en ce qu'elle peut se comprendre comme une interprétation personnelle de la célèbre « danse couchée » de V. Parnakh, à laquelle nous donnent accès à diverses sources testimoniales et poétiques. La « danse couchée » est en effet l'un des horizons centraux de la pièce de P. Akhmetzyanova, en dépit du fait que, sous forme de captation, elle aurait disparu des archives russes⁷.

During this event Parnakh performed his eccentric "lying down dance", which caused a sensation because of it's bizarre and syncopated movements absolutely unfamiliar to the public.⁸

1- Voir par exemple :

« *Sports, acrobatics and physical culture triumphed in the education.*

Youngsters were eager to join schools of theatre and dance. »

« *Le sport, l'acrobatie et la culture physique ont triomphé dans l'éducation.*

Les jeunes étaient impatients de rejoindre des écoles de théâtre et de danse. » Programme de Bruxelles, *op.cit.* Je traduis.

2- Cela se voit en particulier dans le passage dédié au clownesque du livret de la performance : « Новая классификация ампула в театре того времени давала много главных ролей клоунам, дуракам, эксцентрикам, шутам, фиглярам и идиотам, которые играли так, чтобы помешать действию и разбить существующую сценическую форму. Клоунада обуславливала выбор сценографии и аксессуаров. Первое становилось коллекцией аппаратов пригодных для акробатики (двойное дно, столы и т.д.) » « La nouvelle classification des rôles dans le théâtre de l'époque donnait de nombreux rôles principaux aux clowns, imbéciles, excentriques, bouffons, pêcheurs et idiots qui jouaient de manière à entraver l'action et à briser la forme scénique existante. Le clownesque s'est mis à déterminer le choix de la scénographie et des accessoires. C'est devenu la première des collections de dispositifs adaptés à l'acrobatie (double fond, tables, etc.) » Livret, *op.cit.* Je traduis.

3- Rappelons que V. Parnakh fait figure de précurseur, et que d'autres que lui, comme V. Meyerhold et N. Foregger, développeront et théoriseront ses idées, qui se présentent à lui sous une forme essentiellement intuitive et concrète. Voir première partie.

4- « I was reading a lot on the work of Meyerhold, and attempted to use grotesque ways of expression and in working with text. » Je lisais beaucoup sur le travail de Meyerhold et j'essayais d'utiliser des manières d'expression grotesques et de travailler avec le texte. » Mail personnel de l'artiste, *op.cit.* Je traduis.

5- Voir chapitre 3 de la première partie.

6- В. Парнах, « Новое эксцентрическое искусство », Москва, *Зрелища*, сентябрь 1922, №1. (V. Parnakh, « L'art excentrique nouveau », *Les Spectacles*, Moscou, septembre 1922, n°1, article traduit en français en annexe.) Voir aussi : « Une danse d'une minute et demie suffit à résoudre tout un écheveau d'intrigues. » « Danse et révolution – U.R.S.S. », *Histoire de la danse, op.cit.*, p.75. Je traduis. Texte russe.

7- « We can only guess how the dance looked like, since the only recording of it has gone missing from the archives in Moscow. » « On ne peut qu'émettre des conjectures sur ce quoi ressemblait la danse, puisque la seule captation de celle-ci a disparu des archives à Moscou. » Extrait du programme de Bruxelles, *op.cit.* Je traduis.

8- « Au cours de cet événement [le premier concert de jazz V. Parnakh à son retour d'Europe en 1922, à l'Académie russe du Théâtre d'Arts à Moscou], Parnakh a exécuté sa "danse allongée" excentrique, ce qui a fait sensation à cause de ses mouvements bizarres et syncopés qui n'étaient absolument pas familiers au public. » *Ibid.* Je traduis.

C'est certainement en raison de la valeur politique de la « danse couchée » que Polina Akmetzyanova lui prête à une attention chorégraphique particulière. En effet, l'effondrement à terre de V. Parnakh dans ce solo dansé semble avoir grandement marqué ses contemporains. Pour son ami du cénacle parisien « La Chambre des poètes », le poète D. Knout (1900-1955), la chute au sol dans « la danse couchée », qui constitue une partie de « La statue en forme de girafe » représente symboliquement la crise de la société occidentale d'après-guerre :

Помню еще «лежачий танец» Парнаха. Не знаю, понимал ли это сам поэт-танцор, но его танцы, которые он исполнял облаченным в смокинг, самым причудливым образом, в декадентской форме, выражали кризис нашей урбанистической цивилизации и, возможно, даже крах агонизирующего общества.¹

La source la plus complète de la « danse couchée » originale parmi celles existantes, et que Polina Akhmetzyanova a exploitée pour sa performance est le poème de V. Parnakh, tiré du recueil *L'Acrobate cabriole*. Il s'intitule « La Danse couchée » (1920) :

Poème original :	Traduction littérale :	Traduction poétique :
<p>Свой дух подъяв, остервенев, Я грохнусь среди танца о пол. Я стройно ребрами затопал И – сконцентрированный гнев – Зашнурь. Внезапных пневм нажимы. Забиться. Навзничь и плашмя. Оркестр и кость нерасторжимы. Я вскидываюсь. И стремя Форм нерешенные задачи, Являю новизну фигур, Рванусь. Полтела. Систр. Лежачий, Взрываю ноты, побегу.</p> <p>Разряд. Движение я исторг. О полнота ! Ладонь болит. Бьет угол из груди. Восторг Острее зачатий и молитв !²</p>	<p>Après avoir haussé mon esprit, après m'être [acharné, Je me ramasseraï par l'arrière de la danse sur le [sol. J'ai trépigéné des côtes sur le temps Et – courroux concentré – Je resterai en suspens. Les pressions de [brusques marteaux. Se tapir. À la renverse et tout à plat. Orchestre et [os indissolubles. Je me remuerai. Et l'étrier Les problèmes irrésolus des formes, Je présente la nouveauté des figures. Je m'élancerai. À mi-corps. Sistr. Couché, Brisant les notes, je vaincrai.</p> <p>Décharge. J'ai arraché le mouvement. O plénitude ! La paume fait mal. Bat un coin de poitrine. Extase De conceptions et de prières plus aiguës !</p>	<p>Ayant haussé mon esprit, m'étant acharné, À l'arrière de la danse au sol je me ramasse. J'ai trépigéné des côtes avec grande classe. Et – courroux concentré – Je m'interromprai. Pressions de soudains [marteaux. Se tapir. Renversé et tout à plat. Indissolubles orchestre et os. Je me remuerai. Et l'étrier bas Problèmes irrésolus des formes, La nouveauté des figures je présenterai. M'élancerai. A mi-corps. Sistr. Qu'il dorme, Brisant les notes, triompheraï.</p> <p>Décharge. J'ai arraché le mouvement. O plénitude ! Paume douloureuse. Bat un coin de poitrine. Enivrement. De conceptions et de prières plus [épineuses !</p>

La « danse couchée » est décrite dans un fragment d'un article en russe de V. Parnakh, intitulé « L'ancien et le nouveau dans le verbe et le mouvement »³, où l'auteur se désigne comme danseur à la troisième personne du singulier. L'article possède une dimension descriptive et détaille le vocabulaire chorégraphique de V. Parnakh, la « danse couchée » constituant une partie d'une autre danse. Il est question d'une immobilité initiale, suivie d'une danse de profil, puis d'un passage au sol marquant le

1- «Помню еще "лежачий танец" Парнаха. Не знаю, понимал ли это сам поэт-танцор, но его танцы, которые он исполнял облаченным в смокинг, самым причудливым образом, в декадентской форме, выражали кризис нашей урбанистической цивилизации и, возможно, даже крах агонизирующего общества». « Je me souviens encore de "la danse couchée" de Parnakh. Je ne sais pas si le poète-danseur lui-même le comprenait mais ses danses, qu'il interprétait revêtu d'un smoking, à l'aspect le plus bizarre, à la forme décadente, exprimaient la crise de notre civilisation urbaine et, peut-être même, l'effondrement d'une société à l'agonie. » Довид Кнут, *Собрание сочинений в 2 томах*, Сост. и коммент. : В. Хазана, Иерусалим, 1997. Т.1, С.269-270. Je traduis.

2- Валентин Парнах, *Карабкается акробат*, Париж, « Франко-русская печать », 1922, in Валентин Парнах, *Три книги*, составление, вступительный очерк, постраничные примечания Вадима Перельмутера, Москва, Сам&Сам, 2012, С.138.

3- Валентин Парнах, « Древность и современность в слове и движении », Москва, *Театр и музыка*, декабрь 1922, 10.

début de la danse couchée proprement dite, enfin, d'une danse debout incluant une série de sauts. Les mouvements évoquent une tentative douloureuse pour renaître de la part de cette créature clouée au lit, comme par un miracle impossible.

Au contraire, le poème réintègre la perception subjective du danseur à l'instant où il accomplit le mouvement, grâce à la première personne du singulier. La danse couchée marque un climax d'effort et d'ardeur. L'intensité est à son comble avec la ponctuation exclamative et l'expression du sentiment final d'« extase ». Le poème repose sur le principe de la rupture, avec des phrases réduites à un seul mot, verbe, substantif ou participe passé. Il traduit une succession de mouvements disjoints, faits d'un contraste entre arrêts et de reprises. La soudaineté succède à l'immobilité, la ligne du geste est interrompue par saccades. La discontinuité de la danse s'accorde avec celle de la musique jazz. Le vers possède une organisation quasi-sténographique. Tout semble en contradiction ; c'est une danse dont les éléments s'affrontent, le poème s'attachant précisément à rendre l'intensité de l'énergie libérée dans cette tension d'éléments opposés. Surtout, la qualité de mouvement, cet impalpable chorégraphique qui, inhérent à la mémoire corporelle du danseur, résiste aux tentatives de notation, semble plus précisément traduite par le poème que par la description en prose, l'espace représentant, dans l'article, étant neutralisé, alors qu'elle révèle la danse couchée à travers le poème.

3-4 La traduction de « la danse couchée » dans la performance de P. Akhmetzyanova : la métamorphose des sources textuelles de V. Parnakh

Afin de cerner dans quelle mesure « la danse couchée », d'après les sources textuelles, est traduite en gestes et en mouvements dans « L'Incorruptible », nous avons pris le parti d'une comparaison tripartite entre l'extrait de l'article « L'ancien et le contemporain dans le verbe et le mouvement », le poème et la performance « L'Incorruptible ». Le poème, qui offre une présentation fournie de la danse, insistant, par rapport à l'article, sur la qualité du mouvement, nous servira de point de référence, aussi est-il placé dans la colonne centrale du tableau.

Pour faire ressortir les similitudes entre la performance de P. Akhmetzyanova et le poème de V. Parnakh, relevant de systèmes sémiotiques hétérogènes, nous avons rapporté la première à une transcription discursive des mouvements observés dans la captation, que nous avons préalablement réalisée. Il s'agit d'une réduction consciente de la performance en mots, et comme telle, elle n'a de valeur que sur fond de la mémoire vive de la pièce qu'elle consigne¹.

La pièce s'organise en deux temps. Pour le premier temps, le plus long, les différentes séquences sont réalisées sur le lit, tandis que dans le second temps, elles sont accompagnées d'une bande-son musicale. Ainsi peut-on dégager l'organisation suivante :

1- La transcription n'est pas autonome de la captation, c'est la raison pour laquelle nous faisons figurer cette dernière en annexes.

Premier ensemble :

Le premier ensemble se compose de quatre séquences, les trois premières réalisées dans une immobilité partielle, la dernière comprenant des mouvements. Au sein de cet ensemble, alternent le silence, une bande-son faite de cris et des grondements, et les cris proférés en temps réel par la performeuse. La quatrième séquence inclut ce que nous appellerons une « Danse plastique », réalisée avec un morceau d'élastique.

Première séquence	Silence et immobilité partielle (allongée sur le lit)
Deuxième séquence	Bande-son de cris et immobilité partielle (allongée sur le lit)
Troisième séquence	Cris et immobilité partielle (allongée sur le lit)
Quatrième séquence	Profération du livret et mouvements (allongée sur le lit) [« Danse plastique »]

Second ensemble :

Le second ensemble se compose de deux séquences, la première réalisée au sol, la seconde sur le lit. L'immobilité partielle, ponctuée de micro-gestes, qui était dominante dans le premier ensemble, est remplacée systématiquement par des mouvements, ce qui crée un effet de continuité avec la quatrième séquence du premier ensemble).

Cinquième séquence	Bande-son musicale et mouvements (au sol)
Sixième séquence	Bande-son musicale et mouvements (sur le lit)

Le tableau suivant établit une équivalence entre les mouvements évoqués dans l'article, dans le poème, et ceux actualisés dans la performance, traduits sous forme de transcription écrite. Le tableau est basé à la fois sur une sémantique et une syntaxe du mouvement dansé. Lu horizontalement, chaque ligne correspond à une même cellule chorégraphique. Lu verticalement, pour chaque colonne, il montre l'enchaînement chronologique, à l'intérieur de chaque texte, des cellules chorégraphiques. Le poème, considéré comme archive principale de la danse de V. Parnakh, figure dans la colonne centrale.

Dans la mesure où les mouvements de « L'Incorruptible » sont répétitifs, plusieurs cellules chorégraphiques de la performance peuvent correspondre à une seule cellule chorégraphique indiquée dans l'article et / ou le poème¹. Pour la posture allongée correspondant au vers « À la renverse sur le dos et tout à plat. » [P5] (« Навзничь и плашмя. »), on ne peut pas faire correspondre une seule cellule chorégraphique chez P. Akhmetzyanova, dans la mesure où la station couchée, fréquemment employée, constitue la base tonale de « L'Incorruptible » et correspond quasiment à un degré zéro sémiotique. Concernant [A2] « les interruptions momentanées, la poursuite du mouvement ou du geste » [A2] (« мгновенные остановки, резкое продолжение движения или жеста ») et « Décharge. J'ai arraché le mouvement. » [P8] (« Разряд. Движение я исторг. »), qui correspondraient à une même unité de

1- Les incertitudes au niveau de la correspondance entre l'article, le poème et la performance de P. Akhmetzyanova sont indiquées par le signe ??.

mouvement, comme le montre leur placement sur une même ligne, on observe des équivalents dansés différents.

Une observation attentive du tableau fait voir un découpage syntaxique différent dans la première et la deuxième colonne. Dans la première colonne, A1 correspond à la première cellule chorégraphique mentionnée dans l'article, A7 à la dernière (la même chose pour P1 et P9 dans la deuxième colonne, pour le poème). On peut penser que si le poème déroule l'ordre successif des mouvements, l'article en fournit plutôt une vue synthétique. Pour le poème, une cellule chorégraphique peut correspondre à un seul vers [P2], à deux ou plusieurs vers [P9], exceptionnellement, à un fragment de vers [P4 a] et [P4b].

Article ¹ [A]	Poème [P] ²	Performance [Perf]
« l'effondrement vers l'avant de la carcasse tel celui d'une statue » [A3] (« истуканское обрушивание корпуса вперед »)	« Je me ramasserai par l'arrière de la danse sur le sol. » (v.2) [P1]	Effondrement sur le dos, sur le lit ou au sol ³ : « En une seule fois, la tension se relâche et elle s'abat sur le lit (comme brisée d'épuisement), bras et jambes écartées. » (Séquence 3) ?? « Elle a un troisième haut-le-cœur suivi de retombée en arrière. » (Séquence 4) ?? « Puis elle se laisse retomber au sol. [...] Elle retombe au sol encore une fois » (Séquence 5) « Elle tombe sur le dos, bras derrière la tête, coudes vers l'extérieur, jambes serrées et fléchies, talons des chaussures en appui, jambes en l'air. » (Séquence 5)
NÉANT	« J'ai trépillé des côtes sur le temps » (v.3) [P2]	« Elle se trémousse du ventre dans cette position (tel un shimmy) de plus en plus vite. » (séquence 5) « Encore une fois, elle relève le bassin avant de trembler à nouveau en l'air [...]. Elle retombe au sol encore une fois, puis accomplit les mêmes gesticulations et tremblements. » (séquence 5)
« La statufication du corps » [A1] (« Истуканизация тела »)	« Et – courroux concentré – / Je resterai en suspension. » (v.4-5) [P3]	« Elle place ses bras étroitement serrés le long de son corps, dans une certaine tension. Ses jambes se raidissent, les pieds se redressent flex. Le public voit les semelles de ses bottes, elle se tient immobile dans cette position. » (Séquence 1) « Le reste du corps (dos, buste, épaules, jambes jusqu'aux genoux), paraît, à l'exclusion des extrémités, immobilisé. » (Séquence 1)

1- Le fragment de l'article à partir duquel nous avons conçu ce tableau est le suivant : «Истуканизация тела, мгновенные остановки, резкое продолжение движения или жеста, истуканское обрушивание корпуса вперед, неподвижности ног, кеглеобразные покачивания механизированного тела перед падением, взрывчатые короткие подсакивания ступней на месте, пневматическое вбирание шеи в плечи и обратное прерывное выталкивание ее и т.д. и т.д., вот некоторые элементы для новых постановок в театре, кино, танце.» « La statufication du corps, les interruptions momentanées, la poursuite du mouvement ou du geste, l'effondrement vers l'avant de la carcasse tel celui d'une statue, les roideurs des jambes, les dodelinements pareils à ceux des quilles du corps mécanisé avant la chute, les brefs soubresauts explosifs des plantes de pied sur place, l'absorption pneumatique du cou par l'épaule et l'expulsion par saccades de celui-ci en sens inverse et ainsi de suite, voilà quelques éléments pour de nouvelles mises en scène au théâtre, au cinéma, en danse. » Валентин Парнах, «Древность и современность в слове и движении», Москва, *Театр и музыка*, декабрь 1922, 10. Je traduis. L'article dans sa version française figure en annexes.

2- Nous donnons les équivalents dans la traduction littérale. Pour les vers correspondants, le lecteur voudra bien se reporter au poème donné ci-dessus.

3- Dans la mesure où il est indiqué par le poème que l'effondrement a lieu « en pleine danse sur le sol », nous privilégions les deux dernières variantes citées (celles de la séquence 5). En l'absence de mention de « danse sur le sol » dans l'article, les quatre variantes peuvent être comparées à la cellule A3.

« l'absorption pneumatique du cou par l'épaule et l'expulsion par saccades de celui-ci en sens inverse » [A7a et A7b] (« пневматическое вбирание шеи в плечи и обратное прерывное выталкивание ее »)	« Les pressions de brusques marteaux. » (v.5) [P4] « Se tapir. » (v.6) [P4a] « Je me remuerai. » (v.8) [P4b]	« elle se redresse par saccades [...] Elle refait le même geste, se redressant un peu plus haut cette fois. » (Séquence 3) « Elle se redresse plusieurs fois de suite. » (Séquence 3)
NÉANT	« À la renverse et tout à plat. » (v.6) [P5]	Séquence 1 + toutes les fois où elle est allongée sur le dos dans les séquences 2 à 4.
NÉANT	« Je m'élancerai. À mi-corps. Sistre. Couché, » (v.11) [P6]	« Elle refait le même geste, se redressant un peu plus haut cette fois. On entend un son, intermédiaire entre un coup et une toux, dont on ne saurait dire s'il vient d'elle ou de la bande-son. Sitôt après ce son, elle s'affaisse, le dos toujours redressé » (Séquence 3)
NÉANT	« Brisant les notes, je vaincrai. » (v.12) [P7]	« On entend la musique (batterie) de la bande-son. Elle pousse le drap, redresse le buste, puis tend ses jambes en position serrée, s'appuie sur le coude posé du côté droit de son buste, la hanche droite fait appui, la jambe droite est pliée, la gauche tendue, puis elle change de position de manière à avoir les deux jambes fléchies. Ramenant lentement les bras de l'arrière à l'avant, glissant vers l'avant, elle met les pieds sur le sol devant le lit, la jambe gauche est fléchie sur le côté, la droite tendue en ouverture, les bras toujours sur le lit avec les poings fermés » (= Transition entre les séquences 4 et 5)
« les interruptions momentanées, la poursuite du mouvement ou du geste » [A2] (« мгновенные остановки, резкое продолжение движения или жеста »)	« Décharge. J'ai arraché le mouvement. » (v.13) [P8]	« les interruptions momentanées, la poursuite du mouvement ou du geste » [A2] = « elle se redresse par saccades [...] Elle refait le même geste, se redressant un peu plus haut cette fois. » (Séquence 3) « Elle se redresse plusieurs fois de suite. » (Séquence 3) « Décharge. Le mouvement, je l'ai arraché. » (v.13) [P8] = « Cela s'arrête avec un dernier bruit de vomissement, où elle crispe la bouche [...]. Aussitôt, elle tourne la tête du côté droit. » (Séquence 2)
NÉANT	« O plénitude ! La paume fait mal. / Bat un coin de poitrine. » (v.14-15) [P9]	« Elle a un troisième haut-le-cœur suivi de retombée en arrière. [...] La main droite se soulève d'abord en coquille puis les doigts s'ouvrent un peu, tendus. » (Séquence 4)
« les roideurs des jambes » [A4] (« неподвижности ног »)	NÉANT	« Ses jambes se raidissent, les pieds se redressent flex. Le public voit les semelles de ses bottes, elle se tient immobile dans cette position. » (Séquence 1) « la jambe tenue est maintenant tendue, l'autre aussi. Elle écarte un peu plus les deux jambes, la main gauche écartée de côté vers sa gauche, paume vers l'extérieur. Il y a beaucoup de tension musculaire dans son corps. » (Séquence 3)
« les dodelinements pareils à ceux des quilles du corps mécanisé avant la chute » [A5] (« кеглеобразные покачивания механизованного тела »)	NÉANT	« elle dodeline des hanches » (Séquence 5)

перед падением »)		
« les brefs soubresauts explosifs des plantes de pied sur place » [A6] (« взрывчатые короткие подскакивания ступней на месте »)	NÉANT	« Les pieds tressaillent un peu. » (Séquence 3) « Elle trépigne légèrement des pieds d'avant en arrière en l'air, tout en parlant. » (Séquence 4)

L'article et le poème présentent un nombre quasi-équivalent de cellules chorégraphiques (sept dans le premier cas, neuf dans le second). On remarque que certaines cellules actualisées dans l'article (A4, A5, A6) n'ont pas d'équivalents dans le poème, mais l'inverse est également vraie (P2, P5, P6, P7, P9). On s'aperçoit que le poème fournit peu d'éléments concernant les gestes des jambes et des pieds, tandis que la position couchée sur le dos (P5 et P6) n'est pas mentionnée dans l'article. En outre, ce dernier ne renseigne pas de simultanéité entre la danse et la musique, alors qu'elle intervient dans le poème (en P6 et P7), et dans la danse, la transposition du poème apparaissant en P6.

Syntaxiquement, d'après l'article et le poème, l'effondrement (A3, P1) et la statufication (A1, P3) interviennent au début de la danse de V. Parnakh. Dans la performance de P. Akhmetzyanova, l'effondrement ne se produit qu'au cours de la cinquième séquence, mais la statufication intervient dès le début de la pièce. La douleur et l'épuisement de l'effort, exprimés en P9 trouvent une traduction gestuelle dans la performance. Cependant, l'ordre syntaxique de la séquence est interverti par rapport à l'énoncé de P9 : contrairement au poème, P. Akhmetzyanova réalise d'abord le geste correspondant à la douleur dans la poitrine, en l'occurrence, un haut-le-cœur, puis celui de la main.

Ajoutons que d'autres passages du poème ont été transférés autrement dans la performance, aussi ne les avons-nous pas intégrés au tableau. En effet, la performeuse profère en russe le mot « *кость* » (« *os* ») à deux reprises ; quant à la référence à l'« *Orchestre* », elle est transférée directement dans la bande-son qui donne à entendre le son de la batterie. Les « *problèmes irrésolus des formes* », matérialisés par P. Akhmetzyanova à l'aide d'un accessoire, devient ce que nous avons appelé la « *danse plastique* » dans la quatrième séquence. Enfin, son rictus béat ne peut manquer d'exprimer le sentiment d'« *Extase* » exprimé dans le poème. Comme on le voit, l'interprétation-recréation contemporaine de Polina Akhmetzyanova demeure fidèle aux sources écrites.

Les stricts décalques des sources écrites sont proportionnellement peu nombreux. Premièrement, parce que la transcription est plus étoffée que ce que nous dit le poète-danseur, fût-ce dans le poème, il est normal qu'il soit plus délicat de retrouver les mouvements de V. Parnakh en partant du « *texte* » de la performance. Deuxièmement, Polina Akhmetzyanova a, selon nous, moins transféré des pans entiers de mouvements ou de gestes localisés dans telle ou telle partie du corps, que des qualités et des intensités kinesthésiques diffusées à l'ensemble de sa pièce. Troisièmement, le langage chorégraphique de V. Parnakh subit une dissémination importante puisqu'il est reconfiguré au sein d'une pièce qui, de l'aveu de sa créatrice, syncrétise les fragments de sources textuelles liées à V. Parnakh, avec des éléments

de l'histoire soviétique.

Il ne faudrait pas pour autant croire que la performance ne suit pas fidèlement les sources écrites : la fréquence des ressemblances entre les trois colonnes du tableau suffit à le montrer. La lecture de Polina Akhmetzyanova, telle qu'elle se révèle dans « L'Incorruptible », correspond globalement au cinquième mode de lecture évoqué par M. Bernard dans son article¹, le mode tensif. En effet, la chorégraphe pratique une déconstruction des sources textuelles et des éléments historiques. Dans le même temps, elle implique une approche sémantique de type illustratif (le lit et la posture couchée sont deux manières transparentes complémentaires, scénographique et chorégraphique, de transposer la « danse couchée » de V. Parnakh), et de type symbolique (l'accessoire de l'élastique métaphorise la danse plastique, citée par le poète-danseur dans ses articles en russe et dans son *Histoire de la danse*), voire un mode de lecture performatif (puisque les mouvements répondent, dans « L'Incorruptible », aux injonctions cinétiques formulées par les sources textuelles).



Polina Akhmetzyanova, « L'Incorruptible », 9 juin 2018, Tsum, Moscou.

Au niveau des types et des qualités de mouvement engagés, le premier point commun de la performance de P. Akhmetzyanova avec les sources textuelles, touche à la mise en œuvre d'une grande tension corporelle se résorbant en épuisement : ainsi l'artiste se contracte-t-elle soudain, allongée sur le lit, avant de retomber d'un coup, donnant l'impression d'être brisée de fatigue. De même, la stylistique gestuelle des « tressaillements », des « frissons » et des « spasmes » sont directement puisés aux sources écrites, poème et article. Plus précisément, quand la performeuse se redresse « par saccades », il s'agit d'une traduction des mouvements « pneumatiques » évoqués à la fois dans l'article et dans le poème. La performance inclut aussi des mouvements de gymnastique exprimés dans les articles du poète-danseur, qui pourraient être ceux des entraînements quotidiens de V. Parnakh évoqués dans le livret : il s'agit

1- Voir préambule de la troisième partie.

d'un grand écart dans la séquence trois, ou encore des abdominaux et d'un pont dans la dernière séquence.

En outre, dans « L'Incorruptible », les mouvements ne vont pas réalisés jusqu'au bout, ils sont interrompus, en vertu du principe, cher à V. Parnakh, de la syncope¹.

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 mouvement²

Mais alors que pour V. Parnakh, la syncope était destinée à créer la surprise et à dynamiser la danse, continuellement répétée dans « L'Incorruptible », elle crée un sentiment d'attente fatidique et d'échec. Le spectateur a sous ses yeux l'image d'un être déchu physiquement, à demi paralysé, spectre du communisme qui essaie de se redresser, mais n'y parvient pas.

Hormis la teneur du mouvement, on observe d'autres points de concordance entre les sources textuelles et « L'Incorruptible », notamment au niveau scénographique. Le lit, sur lequel Polina Akmetzyanova se tient dans une quasi-immobilité au début de la performance est la signalisation la plus explicite, au niveau scénographique, de la « danse couchée ». La façon qu'a la performeuse de tenir les feuilles dans ses mains et de déclamer ce qui y est écrit – des fragments du livret – d'un ton professoral, peut rappeler les conférences que V. Parnakh a données sur la danse et le jazz. Quant au lambeau de plastique rose étiré dans tous les sens comme un ruban de gymnastique rythmique, il convoque le souvenir des jeunes Moscovites des années 1910 et 1920 se ruant vers leurs cours de « plastique » et de « danse classique », tiré des articles de V. Parnakh et repris dans le livret de « L'Incorruptible ». De plus, dans « L'Incorruptible », la langue s'étire, comme le plastique tordu utilisé comme accessoire, par transformation ludique du vocable « пластика » (« danse plastique »), constitué d'un seul mot en russe. Image d'un homme élastique au corps flexible, par opposition à un V. Lénine immobilisé à la fin de sa vie et aux artères durcies et pétrifiées, mais peut-être, aussi, d'une parole déformée par l'idéologie et la censure, celle de V. Lénine, devenue incompréhensible.

La performance de P. Akhmetzyanova recourt aussi à différents registres sonores. Minimaliste au niveau du mouvement, réduit à des gestes simples et répétitifs évoquant le quotidien d'un malade ou des échauffements gymnastiques, elle est maximaliste au niveau du son. Elle combine en effet accompagnement sonore et texte vocalisé par la performeuse³. En outre, contrairement à V. Parnakh dans ses soli dansés, la performeuse pousse des cris. L'artiste contemporaine a sans doute capté quelque chose de la langue « zaoum » et des expérimentations vocales des Dadas. Il est possible que les bruits soient une version transposée de la musique jazz, si novatrice à l'époque de V. Parnakh qu'elle pouvait

1- L'alternance de cellules chorégraphiques impliquant mouvement et immobilité est conforme aux sources écrites.

2- 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.95.

3- Le mélange des langues dans la performance est emprunté à l'existence de V. Parnakh entre les langues. De surcroît, la superposition de la danse et de la parole révèle la nature intermédiaire et intersémiotique de l'activité artistique de V. Parnakh.

apparaître comme une cacophonie inaudible¹.

Polina Akhmetzyanova change l'ordre et le mode d'itération des mouvements cités dans les textes de V. Parnakh, en associant la posture couchée et les mouvements saccadés, aux incapacités d'un corps malade. Des textes à la performance, on retrouve dans « L'Incorruptible », par-delà une logique de dissémination post-moderne, quelque chose du mouvement dansant de V. Parnakh dans sa « danse couchée », traduite au niveau de la posture allongée, de l'interruption syncopée des mouvements, des *shimmys* et des effondrements.

Cette présence des gestes du poète-danseur, peu évidente à première vue, compte tenu de la déconstruction dont sa figure fait l'objet dans la pièce de P. Akhmetzyanova, nous avons pu la mettre en relief grâce à une analyse structurale du mouvement dansé, mise en œuvre au moyen d'une comparaison tripartite entre l'article de V. Parnakh, son poème et la performance « L'Incorruptible ». D'un point de vue méthodologique, transcrire la captation vidéo de la deuxième version de « L'Incorruptible » en une trame textuelle nous a permis de comparer un matériau de nature hétérogène – la performance, d'une part, les sources textuelles, d'autre part².

3-5 L'aura du vestige

Le contraste entre le sort des dépouilles de V. Lénine et de V. Parnakh, et l'écart touchant à leur mémoire, rejouée dans « L'Incorruptible », permet de dégager une ressemblance : leur état de vestige à l'époque contemporaine. *Vestige*, du latin *vestigium* désignant la trace du pied, qui réfère à l'origine à l'empreinte laissée au sol par un homme ou un animal. Que reste-t-il de l'activité de ces deux personnalités des années de la Révolution Bolchévique, sinon une trace dans une mémoire collective qui choisit de manière énigmatique de sacraliser ou de laisser dans l'oubli les grands hommes du passé ? Les paradoxes de cette mémoire collective, intrinsèquement liée à la question du corps immobile ou en mouvement, sont soulevés dans « L'Incorruptible ». L'enjeu mémoriel porte sur la subsistance dans le présent d'un vestige qui aurait dû disparaître, et à la perte de ce qui aurait pu (ou aurait dû) demeurer. D'un côté, on rend public ce qui est de l'ordre de l'intime, la dépouille de Lénine, de l'autre côté, on rend latent ce qui était public, la vie et l'œuvre de V. Parnakh, disparu jusqu'à sa redécouverte tardive dans les années 1990. De surcroît, le fait que V. Lénine, incarné par P. Akhmetzyanova, soit mort-vivant dans la performance, révèle l'anachronisme de l'exposition publique de sa dépouille. La glorification spectaculaire de la personnalité du chef, ancien totem du communisme de masse, est comprise, en raison de l'inadéquation du dispositif à notre époque, comme une entreprise touristique à vaste échelle,

1- Voir Максим Горький, « На музыке тольстых », *Правда*, 18 апреля 1928.

2- D'aucuns critiqueraient une réduction abusive du chorégraphique à l'empire du langage, mais nous sommes conscients que cette transcription ne saurait évincer la performance dont elle est tributaire. La transcription ne peut être confondue ni avec la captation, ni avec la pièce vue en contexte spectaculaire. Par ailleurs, elle est éminemment relative puisqu'elle dépend du filtre subjectif de l'observateur, amené à réaliser des choix linguistiques qui sont autant de variantes possibles pour traduire sa perception esthétique du mouvement dansé et de la performance en général.

qui fait de V. Lénine l'analogie d'un fossile ou d'une poupée de cire du musée Tussaud.

Plus profondément, « L'Incorruptible » ouvre la voie à une réflexion sur la disparition de l'aura, notion formulée par Walter Benjamin (1892-1940), et issue de la théologie¹. Ce dernier « a exposé comment la dimension "auratique" de l'œuvre d'art s'articulait directement à son caractère "*hic et nunc*» [...] à l'unicité présente de sa manifestation"². Il est à noter que

c'est à partir de [l]a disparition [de l'aura] que Walter Benjamin pense ce concept, c'est à partir du sentiment de son inévitable effacement qu'elle devient en quelque sorte pensable.³

Autrement dit, à l'époque moderne, l'aura est perçue alors qu'elle s'absente, elle émerge donc à la conscience sur fond de négativité :

c'est sans aucun doute la reproduction technique et la diffusion de masse d'une œuvre qui est cause de cette perte de l'aura par quoi se signe précisément [son] existence [...]. Avec l'aura on se trouve dans une situation étrange puisque l'on découvre d'une certaine manière l'existence de quelque chose au moment même où elle commence à disparaître.⁴

Concernant le domaine esthétique, F. Pouillaude explique que « la thèse de Benjamin s'adosse à un concept d'authenticité de l'objet qui porte avant tout sur les œuvres plastiques et s'applique fort mal aux arts du spectacle. »⁵ Développant les raisons qui rendent cette application délicate⁶, le philosophe s'attache néanmoins à détacher la particularité de l'aura, dans le cas du théâtre ou de la danse. L'aura naît au cours de la situation spectaculaire ; quand une temporalité vide se métamorphose en celle de « la présence et de l'événement, elle devient, pour ainsi dire, "aura" »⁷. Pour Jean-Michel Palmier, qui élargit l'application de la notion au-delà du domaine esthétique :

n'importe quel objet peut devenir le support d'une perception auratique, s'il s'inscrit sur l'horizon d'attente d'une sensibilité qui l'investit en fonction de facteurs éminemment subjectifs.⁸

En quoi peut-on appliquer la notion d' « aura » à « L'Incorruptible » ? Il semble que la performance traduise une incompréhension face à, d'un côté, la sacralisation persistante de la figure de V. Lénine,

1- « Le terme d'aura est un terme théologique emprunté probablement au vocabulaire de la théosophie. Il désigne aussi ce cercle d'or qui entoure les têtes de la Vierge, du Christ ou des saints dans les icônes. » Jean-Louis Poitevin, Séminaire IX, Walter Benjamin – La Question de l'aura, <<https://www.tk-21.com/Seminaire-2007-2008-IX-Walter>>, en ligne, consulté le 2 août 2018.

2- F. Pouillaude, *Le Désaveuement chorégraphique*, Paris, Vrin, 2009, p.157.

3- Jean-Louis Poitevin, Séminaire IX, Walter Benjamin – La Question de l'aura, *op.cit.*

4- *Ibid.*

5- F. Pouillaude, *Le Désaveuement chorégraphique*, *op.cit.*, p.132.

6- Nous ne les développerons pas ici pour ne pas nous écarter de notre sujet, mais nous renvoyons aux pages 157-158 ainsi qu'à la troisième partie de l'ouvrage de F. Pouillaude. D'après lui, les deux raisons qui font que l'aura spectaculaire est distincte de la définition de W. Benjamin sont les suivantes :

1) Dans le cas des œuvres picturales, l'aura implique une distinction entre un proche et un lointain (« Il s'agit bien d'une sorte de distance particulière où le très loin est proche mais pas trop proche et le très près s'éloigne dans un lointain néanmoins susceptible de nous toucher. », synthétise Jean-Louis Poitevin, Séminaire IX, Walter Benjamin – La Question de l'aura, *op.cit.*), alors que l'aura spectaculaire « est "sans lointain", intégralement présente et incapable de survivre hors de cette présence. » (F. Pouillaude, *Le Désaveuement chorégraphique*, *op.cit.*, p.138).

2) L'aura spectaculaire n'est pas corrélée à la valeur rituelle conférée à l'objet d'art par son authenticité, puisqu'elle fait partie intégrante du dispositif de représentation « d'un événement qui peut se répéter » : « l'aura spectaculaire doit être disjointe du fétichisme de l'objet authentique ». (Voir *Ibid.*, p.158)

Par commodité, nous considérerons qu'à ces deux nuances près, la notion d' « aura » peut s'appliquer à la danse.

7- *Ibid.*, p.157.

8- Jean-Michel Palmier cité par Jean-Louis Poitevin, Séminaire IX, Walter Benjamin – La Question de l'aura, *op.cit.*

exposé sur la Place Rouge, de l'autre côté, la méconnaissance artistique de V. Parnakh. La dépouille du chef, comme les réalisations artistiques du poète-danseur, font aujourd'hui office de totems privés de leur caractère de « magie »¹, de supports mémoriels dérisoires d'un temps lointain où on les adulait. À l'époque contemporaine, ils « perd[ent leur] dimension auratique [...] par le fait qu'[ils sont dépourvus de leur] enracinement local et ontologique »². La coupure entre le passé et le présent serait une frontière insurmontable, si la pièce de P. Akhmetzanova n'avait la faculté de faire apparaître, par intermittences, sur scène, quelque chose du corps de ces deux hommes. C'est pourquoi nous avons cherché à dégager l'intérêt esthétique d'une performance qui permet au spectateur de retrouver l'aura des danses de V. Parnakh à l'époque contemporaine. Ainsi pourrait-on en définitive qualifier la création de Polina Akhmetzyanova d'entreprise de reconstitution malgré elle.

L'embaumement de V. Lénine rappelle la momification des anciens Égyptiens³, auxquels le poète-danseur s'est intéressé en mettant au point ses danses, ainsi qu'une planche de signes, hiéroglyphiques. Or ces dernières traces, nous livrant quelque chose de perdu au sujet de V. Parnakh, cristallisent l'expérience de l'aura car

[p]erdre l'aura, cela consiste à se trouver face à des [traces] qui annulent les conditions [...] matérielles de la perception mais surtout par le fait que ces [traces] abolissent l'objet en tant qu'objet pour le livrer en tant qu[e trace].⁴

L'un des sens du mot « vestige » est « la marque, le sceau », ce qui correspond au titre du roman d'Ossip Mandelstam (1891-1938), en partie inspiré la vie de V. Parnakh, *Le Sceau égyptien* [1928]. Or ce « sceau égyptien », consistant en une planche énigmatique de « hiéroglyphes » de danse, nous avons tenté de le percer à jour, à l'aide d'un dispositif dansé original, comme nous allons l'expliquer dans la prochaine section du présent chapitre.

1- « La photographie et le cinéma font naître une nouvelle magie. Cette magie est différente de celle de l'œuvre et l'expérience que cela fait vivre est elle aussi nouvelle. C'est la perte de l'aura, c'est-à-dire d'une part de la croyance possible en la magie, qui serait recueillie par l'œuvre et se trouverait donc en elle, la marchandise et le fétichisme auquel elle donne lieu mettant cette magie de l'œuvre hors course. D'autre part se manifesterait l'impossibilité de croire en cette magie. » *Ibid.*

2- *Ibid.*

3- «Самый классический и распространенный метод мумификации восходит к 18й Династии. Сперва вынимались внутренние органы и жидкость, чтобы избежать дальнейшего разложения тела. Бальзамировщики вытаскивали мозг посредством эксцеребрации, вставляя острый предмет в ноздрю, проламывая ее в мозг и размягчая его. Мозг они выбрасывали, так как считалось, что думало сердце.» « La méthode de momification la plus classique et la plus répandue remonte à la 18ème dynastie. Tout d'abord, les organes internes et le liquide étaient retirés pour éviter une nouvelle décomposition du corps. Les embaumeurs retiraient le cerveau au moyen d'une excérebation, insérant un objet pointu dans la narine, la brisant dans le cerveau et adoucissant ce dernier. Ils se débarrassaient du cerveau, parce qu'on croyait que c'était le cœur qui pensait. » « New Mixture L'Incorruptible », *op.cit.* Je traduis.

4- Jean-Louis Poitevin, Séminaire IX, Walter Benjamin – La Question de l'aura, *op.cit.* Nous remplaçons ici en italique le terme d'« images », employé par l'auteur, qui analyse la pensée de W. Benjamin à propos de la photographie et du cinéma, par celui de « traces », mieux adapté à la danse.

4- Portée d'une notation : La mise en danse des « hiéroglyphes » de V. Parnakh aujourd'hui⁵

De la danse, il faut donc dire que cela se passe. D'un corps présent à un autre corps présent [...]. Il arrive que l'œuvre s'efface de la mémoire labile des sujets pour se déposer dans la matérialité de quelques objets. Il incombe alors aux présents de réactiver ces objets, tentant de combler les trous de la mémoire et le saut des générations.²

Toute œuvre d'art alors même qu'elle est une forme achevée et close dans sa perfection d'organisme exactement calibré, est ouverte au moins en ce qu'elle peut être interprétée de différentes façons, sans que son irréductible singularité soit altérée. Jouir d'une œuvre d'art revient à en donner une interprétation, une exécution, à la faire revivre dans une perspective originale.³

La planche de signes de V. Parnakh, intitulée «Иероглифы танцев»⁴ (« Hiéroglyphes de danses », figure 1), est tirée du recueil poétique *Карабкается акробат*, (*L'Acrobate cabriole*, 1922). Visuellement, elle semble un entremêlement de différents systèmes, alphabétique (certains signes se rapprochent de ceux de l'alphabet arabe ou hébreu), et pictographique (certains signes ressemblent à la forme du corps humain, et / ou à des symboles de direction). On pourrait dire par métaphore que les caractères réalisent une chorégraphie de signes sur le papier, à l'instar des idéogrammes chinois ou de certaines lettres des alphabets hébreu, sanskrit ou arabe, que l'on peut choisir de percevoir sans en comprendre la signification, en étant attentif, sur le mode de l'évocation, à la résonance vibratoire que la forme graphique éveille par son rythme⁵.

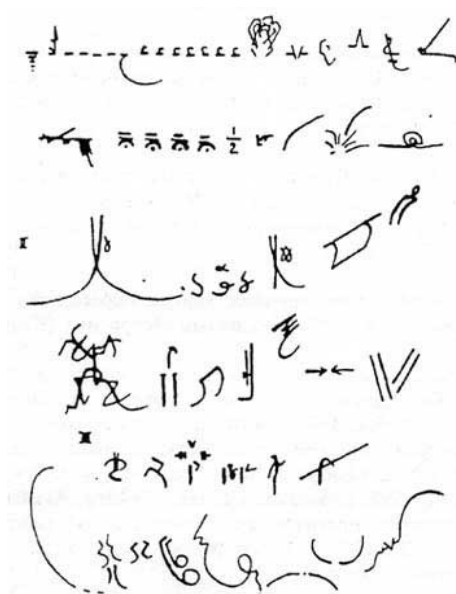


Figure 1 : «Иероглифы танцев»

5- Ce chapitre de thèse constitue la version remaniée et approfondie d'une communication donnée à l'occasion du séminaire de recherche « V. Parnakh et les avant-gardes » au Centre d'Études Franco-Russe (CEFR) de Moscou, que nous avons organisé le 16 mai 2018.

2- Frédéric Pouillaude, *Le Désœuvrement chorégraphique*, Paris, Vrin, 2014, p.288.

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

4- Валентин Парнах, *Карабкается акробат*, Париж, « Франко-русская печать », 1922, in Валентин Парнах, *Три книги*, составление, вступительный очерк, постраничные примечания Вадима Перельмутера, Москва, Сам&Сам, 2012, p.151.

5- Jean-Pierre Mourey relève au sujet de la dimension rythmique de la calligraphie : « L'écriture se déleste de son poids instrumental, se fait partition rythmique de boucles et de hampes, s'autonomise en splendeurs plastiques [...]. Écriture conduite à son superlatif, mais jusqu'au point où elle s'efface presque en tant que moyen ou fonction, et se suffit comme pure scansion, merveilleux battement d'un tracé. Le sens tend à s'abstenir, à s'absenter, tandis que s'impose la présence plastique forte d'une abstraction. » (Jean-Pierre Mourey, *Figurations de l'absence : recherches esthétiques*, Saint-Étienne, Centre interdisciplinaire d'études et de recherches sur l'expression contemporaine, 1987, p.80.

La première remarque qui s'impose touche au statut de cette page visuelle, qui se donne d'une certaine façon pour un poème puisqu'elle est placée au sein d'un recueil poétique, sans être recensée comme tel dans la table des matières originale. À l'intérieur des recueils de V. Parnakh, les formes artistiques dialoguent et s'hybrident : le poème se fait danse et musique ; la peinture ou le dessin, qui l'accompagnent, poétisent. De sorte que, si l'on ne sait pas avec certitude quelle valeur ces signes avaient pour leur auteur¹, il est certain que la planche se situe au croisement entre les régimes pictural, graphique et chorégraphique. La deuxième remarque concerne le rapport de ces caractères à la danse, autour duquel s'articulent quatre hypothèses d'analyse que nous examinerons successivement :

- 1) Les signes seraient apparentés à des *hiéroglyphes*, en vertu de l'intérêt avéré de V. Parnakh pour l'Égypte ancienne.
- 2) Les signes pourraient s'inspirer des caractères de l'alphabet arabe ou hébreu.
- 3) Les signes seraient un système de notation chorégraphique, encodant le mouvement dansé d'un solo de V. Parnakh.
- 4) Les signes, à proprement parler illisibles, auraient été conçus comme une *page à danser*, une *matrice chorégraphique*, à interpréter librement par tout lecteur-danseur².

4-1 L'insuffisance du modèle hiéroglyphique pour interpréter la planche de signes

Il importe de savoir si la planche de signes possédait une valeur stable pour V. Parnakh, et si on peut la décoder. Commençons par examiner la première variante, à savoir l'éventuel statut de hiéroglyphes des caractères³.

En 1822, Jean-François Champollion (1790-1832) écrit la *lettre à M. Dacier relative à l'alphabet des hiéroglyphes phonétiques*, dans laquelle il décrit le système des hiéroglyphes : « C'est un système complexe, une écriture tout à la fois figurative, symbolique et phonétique, dans un même texte, une même phrase, je dirais presque dans un même mot. » Dans le même sens, le dictionnaire donne comme définition du terme « hiéroglyphe » : « Caractère sacré de l'écriture égyptienne antique, à valeur figurative, idéographique ou phonétique. »⁴. Visuellement, les caractères de V. Parnakh ressemblent fort peu à des hiéroglyphes. Certes, les signes du poète-danseur sont situés sur des lignes, mais ils n'occupent pas des gabarits carrés comme les hiéroglyphes égyptiens. Contrairement à ces derniers, ils n'ont pas tous la même dimension. Enfin, la figure humaine que l'on reconnaît sur certains caractères de V. Parnakh n'est

1- Quand bien même Marina Akimova aurait contribué à jeter des lumières sur la question du statut des signes de V. Parnakh dans son article, au point de la résoudre, selon Elena Galtsova, leur interprétation mérite, pour nous, de continuer à être discutée. Voir Marina Akimova, («Еще раз об иллюстрациях: иероглифы танцев В. Парнаха»), Статья подготовлена по результатам доклада 4 июня 2007 г. в рамках проекта NWO-РФФИ № 05-06-89000а «Русский авангард: истоки, существование, значение».

2- Comme le dit Umberto Eco, « L'auteur offre à l'interprète une œuvre à achever. » Voir U. Eco, « *La Poétique de l'Œuvre ouverte* », *op.cit.*, p. 15-40.

3- Si les hiéroglyphes désignent un type d'écriture figurative utilisé par plusieurs peuples, nous rapprocherons la planche de V. Parnakh des hiéroglyphes égyptiens, dans la mesure où la civilisation de l'Égypte ancienne le fascine.

4- Définition du TLF, consulté le 31 août 2018.

pas placée de profil comme elle le devrait.

V. Parnakh prisait les hiéroglyphes, qu'il cite abondamment dans ses écrits¹. En mettant au point des danses égyptiennes, il se rattache à l'engouement primitiviste de son époque pour l'exotisme². Étymologiquement, un hiéroglyphe est une écriture sacrée, donc il y aurait, avec Elena Galtsova³, à envisager le lien de cette planche avec le mystère. Mais le sens dérivé du mot « hiéroglyphe » est : « Style, écriture, langage difficile ou impossible à déchiffrer, à comprendre. », et, par extension, « Chose obscure, énigmatique. »⁴. Selon nous, par un jeu dada avec l'hermétisme, il n'y aurait rien à comprendre dans ces signes, sinon un mécanisme conscient de jeu sur l'obscur, le caché, l'indéchiffrable. Le troublant et l'ironique est que V. Parnakh, en créant des hiéroglyphes autrefois gravés sur les tombeaux égyptiens, anticipe sur sa propre disparition⁵. Il élabore l'archive graphique, pour les temps futurs, d'un passé devenu lointain. Néanmoins, le déchiffrement pourrait bien être vain si celle-ci s'avère dénuée de signification stable...

Les caractères de V. Parnakh ont peu en commun avec les hiéroglyphes égyptiens. Cependant, l'artiste russe joue sur la valeur mystérieuse de suggestion et d'illisibilité que ses caractères exercent sur l'observateur. À ce stade, il convient de nous interroger la deuxième variante : la planche correspondrait-elle à une transcription alphabétique du mouvement dansé ?

4-2 L'inspiration de l'alphabet hébreu

Au commencement était le verbe, détaché de toute intention signifiante, comme pure puissance de création. V. Parnakh incarne cette dimension poïétique du verbe. L'être et la lettre se confondent dans ses caractères à la fois corporels et spirituels. Le poète-danseur ayant grandi dans la culture juive, cette collusion passe possiblement par un jeu autour de l'alphabet hébreu⁶.

V. Parnakh, qui n'apprit pas l'hébreu parce qu'il trouvait cette langue trop difficile, compose sa propre écriture, inspirée de l'alphabet hébreu, par un clin d'œil à son identité juive. Voyons plutôt quelles analogies peuvent être discernées. Le tout premier caractère (ligne 1) rappelle quelque peu la lettre zayin (Z) en hébreu (ז ז). Puis, à la même ligne, la succession de petits traits pourrait correspondre à l'indication de places vides pour des voyelles, au nombre de cinq. Ensuite, quelque chose comme une série de dalet (ד ד) apparaît, toujours sur la même ligne, en petit, et tourné de l'autre côté que les lettres

1- Voir par exemple «Изобретение», Валентин Парнах, *Карабкается акробат, op.cit.*, p.135.

2- Il faut aussi préciser que V. Parnakh a créé une chorégraphie intitulée « Hiéroglyphes » pour le spectacle de V. Meyerhold « Даешь Европу! » (Donne-nous l'Europe) en 1924. Voir première partie.

3- Nous renvoyons à ce sujet à la communication d'Elena Galtsova sur V. Parnakh et les hiéroglyphes, donnée lors du séminaire du CEFR du 16 mai 2018. On sait combien dadaïstes et surréalistes étaient férus d'énigmes et de rébus, en lien avec les productions de sens par l'inconscient. Elena Galtsova a quant à elle souligné l'importance des mystères égyptiens chez Artaud Artaud et les surréalistes.

4- Définition du T.L.F. consultée le 8 novembre 2018.

5- Cette hypothèse est corroborée par l'importance du thème de la mémoire et de la trace dans l'*Histoire de la danse*. Voir le chapitre 1 de notre première partie.

6- La ressemblance de la planche avec les lettres de l'alphabet arabe, langue dont V. Parnakh possédait sans doute quelques rudiments, demanderait aussi à être étudiée, en particulier au niveau de la forme déliée des signes employés dans les dernières lignes.

hébreu, orientées habituellement vers la gauche selon le sens de lecture. Il faudrait encore relever une sorte de tsade (𐤆 𐤇), en position retournée pour le troisième caractère avant la fin. Comme V. Parnakh disloque la tête et le corps dans ses danses, les lettres de son alphabet imaginaire sont sens dessus dessous.

Il faut encore signaler dans la première ligne du III^e ensemble de caractères sur la planche, un gimel (𐤂 𐤃) sous la forme du deuxième caractère en partant de la gauche et, dans la deuxième ligne du II^e ensemble, un het (𐤅 𐤆) sous la forme du troisième caractère, tous deux légèrement décalés, de biais, par rapport aux lettres hébraïques, comme s'ils bougeaient, – le premier des deux signes ressemble à une silhouette humaine stylisée qui sauterait d'une jambe sur l'autre –. Enfin, il y aurait à noter un signe ressemblant à un aleph (𐤀) grillagé, à savoir le premier signe de la deuxième ligne du II. Il pourrait fonctionner en tandem avec le symbole d'une parabole mathématique – le premier signe du II –, qui le précède et présente des traits analogues à lui : il s'agit dans les deux cas d'un signe de grande taille, placé en tête de ligne, dont les deux branches se croisent.

Par une intention mi-ludique, mi-sérieuse, V. Parnakh s'inspire de l'alphabet hébreu pour le détourner avec créativité, afin de lui rendre hommage. De la même manière qu'il compose un solo intitulé « La Tour Eiffel renversée », où le monument est figuré par le corps du danseur la tête en bas, il retourne les caractères, pour acter un renversement du monde. Avec sa planche, l'homme-orchestre aurait cherché à inverser systématiquement le sens de lecture et d'écriture de l'hébreu, dont chaque lettre est investie dans la mystique juive d'un pouvoir spirituel. Ce retournement des caractères peut être mis en relation avec l'inscription écrite sur le front du Golem, « Emet », « Vérité », qui devient « Met », « Mort », par un simple changement de lettre, destiné à restituer le Golem à la poussière. Mais contrairement au mythe, où l'incarnation du Golem recèle un potentiel destructeur, V. Parnakh désire vivement ce passage du scriptural au chorégraphique.

4-3 Une notation chorégraphique ?

Pour éclairer la complexité du statut alphabétique des caractères de V. Parnakh, il nous faut au préalable effectuer un détour par le statut de l'écriture et de la notation en danse.

F. Pouillaude observe que le chorégraphe n'est pas celui qui écrit la danse, mais celui qui compose un agencement de mouvements et de déplacements corporels. Le rôle d'écrire la danse a plutôt été dévolu au notateur¹. Tout au long de l'histoire de la danse, les deux postures ne se sont jamais superposées

1- « De fait, la pratique chorégraphique, à la différence de la musique et contrairement à ce que son nom indique, est toujours restée dissociable d'une activité d'écriture et de lecture. Celui que nous appelons aujourd'hui "chorégraphe" n'est précisément pas celui qui *écrit*, mais celui qui invente, montre et compose. Et le danseur n'est pas non plus celui qui *lit* (une partition), mais celui qui effectue, reproduit et invente partiellement lui aussi. Celui qui *lit* et *écrit*, c'est un tiers personnage : le notateur. » Frédéric Pouillaude, *Le Désaveuement chorégraphique*, *op.cit.*, p.208.

contrairement à l'écriture musicale ; un partage triangulaire a été maintenu entre le chorégraphe, le notateur et le danseur. Dans la notation chorégraphique comme dans la « notation graphique [...] toute institution de signe [...] fonctionne simultanément comme découpage d'entités, isolation catégorielle et partition du contenu. »¹. Si le critique applique la notion d' « archi-écriture »² à la danse, il prend soin de préciser que, certains moments de concomitance mis à part,

les deux "écritures", l'archi-écriture du vocabulaire chorégraphique et l'écriture graphique de la notation, n'ont jamais réellement été coextensives. Les partages catégoriels sous-jacents aux signes graphiques sont toujours restés extérieurs, non superposables, aux différentes entités isolées par le vocabulaire chorégraphique.³

À supposer que notre planche de caractères puisse être effectivement tenue pour une notation, que transcrit-elle de l'archi-écriture chorégraphique de V. Parnakh ? Le fait que, dans ce cas précis, le notateur soit aussi le chorégraphe et le danseur peut-il influencer sur le statut de cette planche ? Assisterait-on à une rare fusion entre « l'archi-écriture du vocabulaire chorégraphique et l'écriture graphique de la notation » ?

F. Pouillaude relève « la référence constante faite à un certain paradigme linguistique, selon lequel la notation chorégraphique devrait être à la danse ce que l'écriture alphabétique est à la langue⁴ », principe que l'on peut entendre, selon le chercheur, en deux sens : a/ l'exigence « alphabétique (ou analytique) », entendue comme « décomposition analytique de phonèmes insignifiants »⁵, b/ l'exigence « sémantique » où l'alphabet désigne « le produit global de l'écriture phonétique qui, du fait même de la double articulation phonème / morphème, est [...] une inscription de la signification verbale »⁶. Dans le premier cas, la « notation chorégraphique [es]t strictement indifférente à la signification des mouvements notés. ». Dans le second, « la graphie, par-delà et à travers la composition élémentaire des phonèmes [sera]it [...] l'inscription d'un discours »⁷. Pour F. Pouillaude, *in fine*, il n'y a que l'exigence alphabétique qui soit indispensable à la constitution d'une notation chorégraphique »⁸ mais elle n'est

qu'un exemple parmi d'autres de systèmes symboliques fondés sur la décomposition des entités en éléments simples et leur recombinaison par combinatoire caractéristique.⁹

La planche de V. Parnakh comporte un certain nombre d'éléments graphiques qui pourraient

1- *Ibid*, p.209.

2- « Il y a pour Derrida non pas une écriture, mais deux. L'écriture phonétique, alphabétique, est indissolublement liée à la voix, à la parole, au sujet et au logos; tandis que l'écriture proprement dite ou archi-écriture, celle de la différance, est une force de dislocation du phonocentrisme et du logocentrisme, une différence pure, une différence redoutable. », « Derrida, écriture et archi-écriture », <<https://www.idixa.net/Pixa/pagixa-0509051735.html>>, en ligne, consulté le 20 janvier 2019.

3- Frédéric Pouillaude, *Le Désœuvrement chorégraphique, op.cit.*, p.209.

4- *Ibid*, p.216.

5- *Ibid*, p.216.

6- *Ibid*, p.217.

7- *Ibid*, p.217.

8- Admettre pour de bon la deuxième exigence du « paradigme dialectique », formé par l'analogie entre la notation de la danse et l'écriture alphabétique, aboutirait à la conclusion que la danse serait, comme la langue, « production de signification et articulation d'un discours », ce à quoi F. Pouillaude ne se résout pas. *Ibid*, p.217

9- *Ibid*, p.217.

décomposer des cellules chorégraphiques : ils correspondent possiblement à des mouvements, à des gestes, à des pas ou des indications de déplacement¹, sans que l'on puisse l'établir avec certitude. La page semble s'organiser en caractères distincts, selon une logique : un caractère = une unité de signification minimale. Pourtant, le nombre d'unités graphiques est incertain : certains petits signes en haut des lignes pourraient être tenus pour des accents ou des signes diacritiques, et pour cette raison, il arrive qu'on ignore où commence et finit chaque signe. Visiblement, les caractères se lisent de gauche à droite, comme l'alphabet occidental, et l'on peut distinguer trois ensembles de deux lignes chacun, comme l'indiquent les mentions latines I, II, III dans la marge gauche de chaque double ligne.

Nous allons à présent revenir sur l'histoire des notations chorégraphiques, pour les comparer à la planche de signes de V. Parnakh. Notre but est d'éclairer son fonctionnement sémiotique et de comprendre dans quelle mesure elle s'inspire de sources notationnelles chorégraphiques existantes. On pourra s'accorder au préalable sur la définition suivante de la notation :

In dance, notation is the translation of four-dimensional movement (time being the fourth dimension) into signs written on two-dimensional paper. A fifth "dimension"—dynamics, or the quality, texture, and phrasing of movement—should also be considered an integral part of notation, although in most systems it is not.²

A- La notation Feuillet : un modèle planimétrique peu probant par rapport à la planche de signes de V. Parnakh

Récusant l'exigence sémantique de la notation et tributaire seulement de l'exigence analytique, le système Feuillet, qui a servi à transcrire au tournant des XVII^e et XVIII^e siècles la *belle danse* ou danse baroque, serait « un alphabet qui ne note aucun discours »³. La condition de ce système allégorique, selon F. Pouillaude, est la « suspension du sens » – les pas et les gestes sont des choses, ils ne signifient rien –, et l'invalidation de l'analogie entre la danse et la langue.

1- L'unité équivalente au phonème (plus petite unité chargée de noter le son) en danse est le kinème (plus petite unité chargée de noter le mouvement dansé). « Eugénia Roucher propose the French word Kinème in the *Dictionnaire de la danse* (2008) to describe "toute composante du mouvement". *Kinèmes* are understood as linked kinetic units that, when assembled, create a *chorème*. Roucher provides an example of a kinème taken from the vocabulary of ballet : "Ainsi le demi-coupé, chorème par excellence de la belle danse, est composé de quatre kinèmes : plié, élevé, déplacement, pose." The notion of *kinème* would also apply to movement of the whole body, which becomes a *chorème* only when organized through a logic of movement that codifies a specific coordination of body parts. For instance, the choreographer creates a *chorème* when designing a trajectory for movement to travel from one body part to another. Viewed in that way, the *kinème* relates more to a simple kinetic arrangement or manifestation of movement through the body, while the *chorème* would appear to include a sense of aesthetic and decision-making, a certain motif and chosen trajectory for movement.»

« Eugénia Roucher propose le mot français Kinème dans le *Dictionnaire de la danse* (2008) pour décrire "toute composante du mouvement". Les kinèmes sont des unités cinétiques liées qui, une fois assemblées, créent un chorème. Roucher fournit un exemple de kinème tiré du vocabulaire du ballet : "Ainsi le demi-coupé, chorème par excellence de la belle danse, est composé de quatre kinèmes : plié, élevé, déplacement, pose." La notion de kinème s'appliquerait également au mouvement de tout le corps, qui devient un chorème uniquement lorsqu'il est organisé par une logique de mouvement qui codifie une coordination spécifique des parties du corps. Par exemple, le chorégraphe crée un chorème lorsqu'il conçoit une trajectoire pour que le mouvement se déplace d'une partie du corps à une autre. Vu sous cet angle, le kinème se rapporte davantage à une simple disposition cinétique ou à une manifestation du mouvement dans le corps, tandis que le chorème semble inclure un sens esthétique et décisionnel, un certain motif et une trajectoire choisie pour le mouvement. » Douglas Rosenberg, *The Oxford Handbook of Screenance Studies*, Oxford University Press, 2016, p.593. Je traduis.

2- Ann Hutchinson-Guest, « Dance Notation », *Encyclopedia Britannica*, <<https://www.britannica.com/art/dance-notation#ref252588>>, en ligne, consulté le 15 juillet 2018. « En danse, la notation est la traduction du mouvement en quatre dimensions (le temps étant la quatrième dimension) en signes écrits sur un papier en deux dimensions. Une cinquième "dimension" – la dynamique, ou la qualité, la texture et la formulation du mouvement – devraient également être considérées comme faisant partie intégrante de la notation, bien que ce ne soit pas le cas dans la plupart des systèmes. » Je traduis. La « cinquième dimension » correspond certainement ce que tous les systèmes notationnels ont eu le plus de difficultés à fixer, soit en raison de leur excès de simplicité, soit de leur excès de complexité.

3- Frédéric Pouillaude, *Le Désœuvrement chorégraphique*, op.cit., p.226.

V. Parnakh demeure peu marqué par la notation Feuillet, contrairement, on le verra, aux systèmes de notation musicale. Dans une section intitulée « Ballet de cour » de son *Histoire de la danse*, il évoque sans s'y attarder les « danses figurées »¹ que Raoul Feuillet (1659-1710) a transcrites. Quel est le propre de ce système de notation ? Selon F. Pouillaude, il s'agit de sa disposition « géométral[e] »².

À la charnière des XVI^e et du XVII^e siècles, la fonction essentielle d'un ballet est de représenter graphiquement au sol des figures symboliques et géométriques. Le public a alors tout loisir de les déchiffrer, non pas selon le dispositif frontal que nous connaissons aujourd'hui, mais depuis les galeries qui en surplombent la salle. C'est que la danse se pense alors comme écriture immanente et inscription graphique de symboles.³

Il ne semble pas y avoir de continuité d'inspiration entre la notation Feuillet et la planche de caractères de V. Parnakh : chez ce dernier, la représentation de la page n'est pas planimétrique ; l'homologie entre *figure* et *caractère* qui est celle du système Feuillet⁴ ne fonctionne pas.

Néanmoins, chez R. Feuillet, toujours selon F. Pouillaude, la *figure* et le *chemin*⁵ entrent en relation avec les *pas*, qui « temporalisent la figure »⁶. Une telle notation décompose les pas en unités simples, représentées de manière iconique :

Le pas se connaît par une petite tête noire représentant l'endroit où est le pied avant de marcher, par une ligne sortant de la petite tête noire représentant sa trace, figure, et grandeur, et par un petit revers joint à son extrémité.⁷

Les signes encodent non un objet unique, mais un type de pas, dont la nature est précisée dans la *Chorégraphie* par l'ajout de signes supplémentaires, qui ressemblent à ce que nous avons appelé les signes diacritiques chez V. Parnakh. C'est seulement au niveau des pas, peut-être, que l'on peut déceler une similitude avec les boucles et les lignes souples de la planche de signes, en particulier avec la dernière ligne du troisième ensemble de caractères.

À ce stade, il n'en demeure pas moins que l'auteur de l'*Histoire de la danse* reste plus fasciné par la représentation du pas, que par celle de l'espace dans le système R. Feuillet. Somme toute, peu féru de l'allégorie et de la figure, il lui consacre bien peu de mots, aussi la comparaison n'est-elle pas très

1- Valentin Parnakh, *Histoire de la danse*, Paris, Rieder, 1931, p.55. À ce propos, V. Parnakh met en relief les liens entre la danse, la musique et la poésie pour les poètes de la Pléiade. Parmi ces « danses figurées », il cite *Circé. Ballet Comique* (1581) avec un livret par A. D'Aubigné – auteur que V. Parnakh connaît bien au point de traduire en russe *Les Tragiques* à la fin de sa vie –, et une musique par Balthasar de Beaujoyeux (c.1535-1589). L'auteur de *Histoire de la danse* ajoute que « [d]ans un sonnet, Ronsard fait l'éloge d'un ballet auquel son Hélène a pris part et qui était cercle, pointe, triangle, escadron d'oiseaux, s'allongeant et se rétrécissant. » *Ibid*, p.54.

F. Pouillaude donne quant à lui le *Ballet de monseigneur le duc de Vendosme* (1610) comme exemple typique du ballet à figures. F. Pouillaude, *Le Désœuvrement chorégraphique*, *op. cit.*, p.220.

2- Le « géométral » est « ce lieu idéal et infiniment éloigné [...] point de rencontre des droites orthogonales tirées à partir du plan ». *Ibid*, p.220-221.

3- *Ibid*, p.221.

4- Voir « Feuillet : la figure et le caractère » dans le premier chapitre de la troisième partie. *Ibid*, p.218-226.

5- La figure fonctionne comme chemin ou comme cheminement. (Voir *Ibid*, p.222). « La figure, c'est d'abord la représentation graphique du chemin suivi par les danseurs. Un signifiant, donc. Mais c'est aussi bien ce qui est actualisé sur la scène lorsque les danseurs effectuent le chemin. Un signifié, donc. » *Ibid*, p.219.

6- *Ibid*, p.219.

7- Raoul-Armand Feuillet, *Chorégraphie ou l'art de décrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs*, Paris, Brunet, 1700, cité par F. Pouillaude, p.9.

probante.

Pour l'heure, qu'il nous soit permis d'effectuer un saut de plusieurs centaines d'années, et de passer à l'examen de la comparaison entre la planche de signes qui nous intéresse, et un système purement conventionnel : le système Laban.

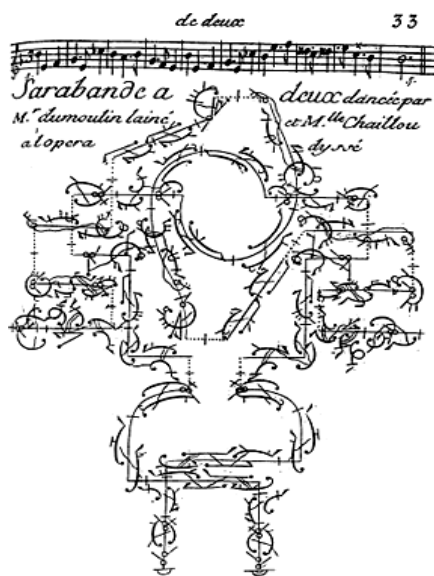


Figure 2 : Notation Feuillet. Sarabande.¹

B- La notation Laban : un système symbolique qui rompt avec la représentation de la forme humaine dans les systèmes de notation musicale du mouvement

Sous l'influence de l'abstraction, le XX^e siècle fut marqué par l'avènement de systèmes de notations abstraits, dont le plus éminent, du point de vue de la séparation entre la danse et la musique, et de la mise au point d'un code purement conventionnel, reste sans doute celle de Rudolf Laban (1879-1958). Avant lui, la pédagogue, chorégraphe et thérapeute du mouvement, Margaret Morris (1891-1980), avait emprunté une voie similaire en Angleterre avec sa *Notation du Mouvement* (1928), en mettant au point des signes distincts pour chaque mouvement des différentes parties du corps, qui se voyaient attribuer des symboles de direction². Pourtant, la complexité et le manque d'économie du système de M. Morris, par rapport aux systèmes où la même base notationnelle était utilisée pour des mouvements exécutés par différentes parties du corps, le rendit moins compétitif, entraînant sa disparition.

Rappelons que Rudolf Laban, chorégraphe et théoricien d'origine hongroise, se spécialisa dans l'étude du mouvement. Il mit au point en 1928 un système d'analyse puis, dans les années 1930, de notation, développé ensuite par ses élèves, Albrecht Knust (1896-1978) en Allemagne, puis Ann Hutchinson Guest (née en 1918) en Angleterre et aux États-Unis, qui adjoignirent au système existant une description des parties du corps. En 1930, est publiée la première traduction française de *Schrifttanz* de

1- Source : <http://notation.free.fr/lablan/contexte/n_2img2.html>, en ligne, consulté le 17 juillet 2018, en ligne.

2- Voir Ann Hutchinson-Guest, « Dance Notation », *op.cit.*

R. Laban, en français *La Danse écrite*. Il peut être intéressant de comparer brièvement les principaux piliers de ce système notationnel appelé « cinégraphie Laban », avec les caractères de V. Parnakh, dans la mesure où ils furent tous deux artisans du moderne et où

[i]ls semblent se partager un lieu d'intensification du corps et de la langue à la recherche d'une coïncidence entre le moteur et le mobile du mouvement, dont le geste serait la manifestation.¹

Artisan de l'abstraction, R. Laban, par rapport à ses prédécesseurs, s'intéressait plus à l'espace et à la structure interne du mouvement, qu'à l'anatomie du corps danseur. À l'origine, son système note seulement les directions des déplacements. Il était destiné à retranscrire n'importe quel type de mouvement, y compris utilitaire, et fut utilisé non seulement en danse classique et contemporaine, mais pour tous types de danse, ainsi qu'en gymnastique, en sport, en thérapie physique, et même dans l'étude du mouvement des animaux. Les autres systèmes notationnels, en effet, péchaient par leur caractère anthropocentrique, dont le système Laban se démarquait. L'un des atouts de la Labanotation est sa propension à nuancer les durées avec lesquelles sont accomplis les mouvements². En revanche, reposant sur une organisation symbolique, elle est complexe et nécessite un apprentissage patient. Ainsi, une partition Laban demeure incompréhensible au néophyte. Un tel système marque en outre une rupture épistémologique dans l'histoire des notations, dans la mesure où il est affranchi du modèle musical.

Dans la notation Laban, les signes s'écrivent sur une ligne verticale de bas en haut, qui symbolise le passage du temps, de part et d'autre d'un axe qui représente le plan sagittal du corps humain³. Il est important de signaler que « [l]a page n'est plus la projection de l'espace, mais seulement celle du temps.⁴ » Les signes inscrits à droite de la ligne correspondent à la moitié droite du corps, ceux inscrits à gauche de la ligne, à la moitié gauche du corps. C'est là un premier écart avec la planche des caractères de V. Parnakh, qui se lisent de gauche à droite quant à leur successivité. Chez R. Laban, la spatialité qui est notée

n'est pas celle d'un référentiel extérieur, mais celle qui s'oriente à partir du corps propre. C'est une séquence d'instructions motrices subjectivement référées qui est notée, et non la figuration immédiate d'un chemin [comme dans la notation Feuillet]⁵

Le principe fondamental de la notation Laban est qu'elle use d'un système symbolique où le signifiant pictural encode de manière conventionnelle son signifié : comme le dit F. Pouillaude, « la *cinégraphie*

1- Marie-Aline Villard, « Commentaire de la postface de *Mouvements* d'Henri Michaux : déplacement, (dés)apprentissage, écart », *Fabula / Les colloques*, Penser le mouvement, <<http://www.fabula.org/colloques/document2593.php>>, en ligne, page consultée le 06 mai 2018.

2- Voir Ann Hutchinson-Guest, « Dance Notation », *op.cit.*

3- « C'est un plan vertical qui passe par la ligne médiane du corps et le divise en deux parties symétriques, droite et gauche. C'est dans ce plan que des activités telles que la marche, la course à pied et le saut en longueur par exemple sont le plus souvent étudiées. » <<https://www.sci-sport.com/theorie/chapitre-2-description-anatomique-du-mouvement.php#plans>>, en ligne, consulté le 5 mai 2018.

4- F. Pouillaude, *Le Désœuvrement chorégraphique*, *op.cit.*, p.238.

5- *Ibid.*, p.238.

s'appuie [...] sur la seule puissance analytique et combinatoire des symboles abstraits »¹. R. Laban a conçu un tel système, pour se distinguer des notations qui, traditionnellement, représentaient de manière iconique les parties du corps. L'avantage est d'avoir « affaire à un parfait alphabet, [...] d'autant plus parfait qu'il semble pouvoir prendre en charge n'importe quel type de mouvement.² » La Labanotation est donc un système alphabétique, où chaque mouvement est épelé à partir de la forme et du motif du symbole correspondant³. Les principaux symboles, à cet égard, sont les signes de direction (figure 3). Un même signe de direction spécifie à la fois la *direction du mouvement* en fonction de sa forme et de son motif, la *durée du mouvement*, en fonction de la longueur du signe, enfin, la *partie du corps* concernée par le mouvement, en fonction de la colonne où se trouve placé le signe, ou en fonction du symbole de la partie du corps qui l'accompagne. Le placement des signes sur la portée indique la simultanéité des mouvements selon un axe de lecture horizontal et leur succession selon un axe de lecture vertical.

Après plus ample examen, l'écart se creuse entre le système de R. Laban et celui de V. Parnakh. Outre la différence du sens de lecture, afférent à la représentation temporelle de la danse, les glyphes du poète-danseur semblent combiner un régime symbolique (conventionnel), et pictographique (iconique⁴). Autrement dit, chez V. Parnakh, le rapport entre le signe et la chose qu'il désigne paraît, au moins partiellement, motivé, contrairement au système arbitraire de R. Laban⁵.

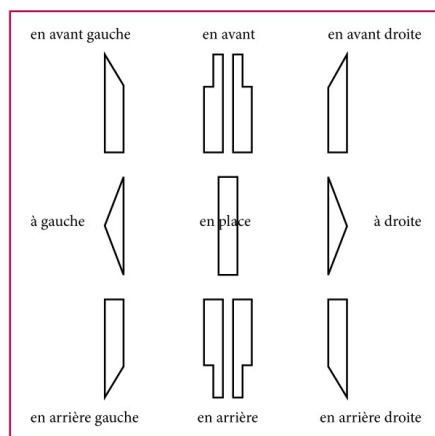


Figure 3 : Schéma des directions en cinématographie Laban.

Enfin, visuellement, la forme des signes de V. Parnakh est fort éloignée de ce système, il ne s'agit pas

1- « le caractère spatial [des gestes et des déplacements notés] n'est assumé que sous forme symbolique et non iconique ». Voir aussi : « cette notation [...] est également la moins intuitive, la plus éloignée de nos réflexes de lecture projective [de la page]. » *Ibid*, p.238.

2- *Ibid*, p.238.

3- *Ibid*, p.238.

4- « toute image peut devenir signe ; elle entre alors dans la catégorie de l'icône qui se caractérise par un rapport particulier entre le représentamen (ou signe) et l'objet représenté, ce rapport est décrit comme une ressemblance. [...] L'icône, quel que soit son support sensible, se définit donc par sa similitude, son analogie, sa ressemblance perceptive globale avec l'objet qu'elle dénote [...]. Un bruit peut devenir une icône, tel ce vrombissement qui m'indique la présence d'un avion que je ne vois pas ; une onomatopée est une icône ; un schéma, un plan, sont généralement utilisés comme des icônes, et toute image ou dessin, si conventionnel que soit son mode de représentation, peut être considéré comme une icône. » Henri Besse, « Signes iconiques, signes linguistiques », *Langue française*, n°24, 1974. Audio-visuel et enseignement du français, p.27-54, p.28.

5- Comme nous le verrons dans la suite, ces signes n'auraient pas non plus une valeur stable et universelle comme dans le langage chorégraphique du théoricien et pédagogue hongrois.

de formes géométriques (triangles, quadrilatères...), hachurées, vides ou pleines, mais de lignes souples griffonnées à la main qui font d'avantage songer à une chorégraphie du poignet¹.

L'utilisation de motifs géométriques abstraits dans les danses de V. Parnakh et son intérêt pour le mouvement De Stijl pouvaient laisser supposer, au niveau de ses « descriptions de danses », une inspiration voisine de la Labanotation. Or l'observation de la planche de signes montre qu'il n'en est rien, le poète-danseur conservant une représentation au moins partiellement iconique du mouvement dansé. Il nous faut donc poursuivre plus avant notre étude.

C- La ressemblance de la planche de signes avec les systèmes de notation musicale de la danse

Nous allons voir à présent dans quelle mesure la planche de V. Parnakh se rapproche des notations « musicales » et iconiques de la danse, à l'instar de la notation Benesh, qui s'inscrit sur une portée lue de gauche à droite, et repose sur un décalque stylisé de la forme primaire du corps humain.

C1- La notation Benesh : une représentation stylisée de la forme humaine et un séquençage du mouvement en fonction d' « instants-clés »

En dépit de l'apparition de notations chorégraphiques symboliques au XX^e siècle, comme la Labanotation, de nouveaux systèmes figuratifs continuèrent à être développés. Ainsi le système Benesh, ultérieur à la conception par V. Parnakh de ses danses, conservait la représentation de la figure humaine, réduite à ses traits principaux, sur une portée musicale. Il fut mis au point dans les années 1950 par Rudolf Benesh (1916-1975), danseur aux Ballets Wells, et sa femme, Joan Benesh (1920-2014)². En effet, en 1955, R. Benesh publie son système, auquel il donne le nom de « Benesh Movement Notation ». Les positions, aussi bien que les mouvements, y sont notés. Quant aux mouvements plus complexes qui ne peuvent pas être écrits avec des signes simples, ils sont précisés par d'autres signes ainsi que par des indications de nombre situées au-dessus de la portée. Ce système connut une grande fortune et reste largement en usage dans des compagnies du monde entier³ comme système de consignation de chorégraphies déjà élaborées ou en cours d'élaboration. Fabien Monrose, danseur et notateur Benesh, le présente ainsi :

Le système de notation Benesh [...] s'appuie sur un principe simple et dont tout le monde a déjà fait l'expérience. Saisir des *instants clés*. Choisir un découpage d'instants dans le mouvement un peu à la manière d'un *flip-book*. Souvenez-vous : vous dessinez sur le coin d'un cahier un personnage, et vous le dessinez de nouveau à la page suivante mais avec un léger décalage, et ainsi de suite. Puis vous prenez le coin du cahier et vous faites défiler les images. Le personnage s'anime. Mais pour remplacer la main faisant défiler les pages du cahier, Rudolf Benesh a trouvé un autre moyen. Il dessine le déplacement des mains et des pieds d'un point à

1- Il y aurait bien d'autres nuances à apporter sur la cinégraphie Laban, notamment concernant l' « Effort » et les qualités de mouvement, mais nous nous écarterions alors du fil de la démonstration.

2- « Rudolf Benesh, auteur d'un système de notation du mouvement appelé Benesh Movement Notation (Rudolph Benesh et Joan Benesh, *An Introduction to Benesh Dance Notation*, Londres, A. and C. Black, 1956), permettant de traduire et transcrire le mouvement dansé en signes. » Fabien Monrose, « Quelques pensées sur notre Pour rien », *Gestualités / Textualités en danse contemporaine*, Paris, Hermann, 2018, p.191-194, p.193.

3- La notation Benesh est utilisée dans la compagnie d'Angelin Preljocaj, par exemple.

un autre, l'empreinte que laissent leurs mouvements. Ces traces deviennent ligne de mouvement¹.

Ce système est mimétique puisqu'il transcrit sur la feuille de papier la trajectoire des différentes parties du corps. C'est d'ailleurs l'une des notations les plus utilisées dans le monde chorégraphique aujourd'hui, dans la mesure où elle permet de noter n'importe quel mouvement humain. « Les figures s'effacent pour ne laisser que quelques signes et deviennent de simples pictogrammes² ». Le corps humain est découpé grâce à cinq lignes équidistantes qui délimitent quatre tronçons de la forme humaine, du haut vers le bas. Le premier segment comprend la tête et les épaules, le second, le torse jusqu'à l'abdomen, le troisième, les hanches et les jambes jusqu'aux genoux, quant au dernier segment, il inclut les genoux et les pieds. Le dessin du corps humain est stylisé, de manière à ne laisser sur la portée que l'empreinte de telle ou telle partie du corps, en fonction de son placement dans l'espace et de ses points d'appui (figure 4). La notation suit le déroulement du temps, selon une ligne allant de gauche à droite.

Le schéma du corps est réduit à l'essentiel pour ne plus être représenté que par signes. Devenu simple pictogramme, il se lit par identification : le côté gauche et droit correspond au point de vue du lecteur.³



Figure 4 : Schémas de notation Benesh.

Nous pouvons à présent dégager trois points principaux de similitude entre la notation Benesh et la tablature de V. Parnakh : 1) la représentation horizontale, de gauche à droite, puis de haut en bas, de la ligne de temps, 2) la morphologie visuelle des signes utilisés, ressemblant à un dessin stylisé et souple de la silhouette humaine⁴, 3) la structure musicale de la notation. Concernant cette dernière, R. Benesh représente le corps humain sur une portée musicale. V. Parnakh ne l'emploie pas, mais conserve l'appariement des deux arts. Ainsi garde-t-il de la musique son aspect polyphonique : les lignes sont accolées deux à deux, comme le serait la partition d'une pièce musicale à deux voix ou à deux

1- Fabien Monrose, « *Quelques pensées sur notre Pour rien* », *op.cit.*, p.194-195.

2- <http://notation.free.fr/benesh/theorie/lecon1_2.html, en ligne, consulté le 5 mai 2018.

3- *Ibid.*

4- La silhouette reste toujours reconnaissable dans la notation Benesh, mais pas dans le cas de la planche de signes de V. Parnakh, qui ne contient pas que des caractères anthropomorphes.

instruments. La mention I, II, III pourrait de surcroît correspondre à une organisation de la pièce dansée en trois mouvements musicaux¹. N'oublions pas que pour l'artiste russe, les danses ne pouvaient pas ne pas être accompagnées de musique, les mouvements dansés étant voués à épouser les secousses sismiques des rythmes jazz. Il est donc logique qu'il ait trouvé un moyen, en s'inspirant des notations musicales, de transposer au niveau de la planche de signes la synthèse de la danse et de la musique.

R. Benesh n'innove pas en proposant une notation musicale de la danse. Les systèmes du XIX^e siècle se caractérisaient largement par la conjonction, à l'intérieur de la notation chorégraphique, de la danse et de la musique. Dans la mesure où le système qu'il a élaboré est bien postérieur aux danses de V. Parnakh, il n'y a pas lieu de percevoir un rapport direct d'influence de l'un à l'autre. À ce niveau, il y a plutôt lieu de présenter, parmi les systèmes musicaux qui ont pu nourrir la réflexion de notre poète-danseur, les systèmes Saint-Léon, Stépanov et Zorn.

C2- Aux sources de la notation Benesh : le corps-note dans trois systèmes de notations musicales de la danse apparus au XIX^e siècle

L'emprunt au modèle musical est caractéristique de la plupart des notations chorégraphiques au XIX^e siècle et il le reste encore, dans une moindre envergure, au XX^e siècle².

Au XIX^e siècle, le danseur et chorégraphe français Arthur Saint-Léon (1821-1870) réforme le système de notation dans son ouvrage *Sténoborégraphie ou Art d'écrire promptement la danse* publié à Paris en 1852. Ce système appelé « sténoborégraphie » associe des représentations abstraites de silhouettes humaines, à des notes de musique correspondant à une indication de temps spécifique. La méthode s'adresse au danseur, auquel elle

donne [...] [par] la connaissance des signes sténoborégraphiques la faculté de reproduire au premier coup d'œil et pour ainsi dire machinalement tous les temps, plis, relevés, sauts sur une ou deux jambes, retombés développés, etc., etc. Enfin tous les mouvements qui, réunis, forment un pas, et de donner à chacun de ces mouvements leur durée exacte par la valeur de la note musicale à laquelle ils correspondent.³

Ancien génie du violon, A. Saint-Léon puise à la source de la musique les outils de transcription de la danse. Puisque cette dernière ne dispose pas de système d'écriture homogène et unanimement reconnu, on la dote des outils de la musique, simples d'accès, dans la mesure où le danseur reçoit une formation en solfège. L'auteur explicite son intention comme suit :

1- Est-ce pour définir la simultanéité de deux ensembles chorégraphiques ? Ou la simultanéité de la ligne musicale et de la ligne chorégraphique ? Ou est-ce pour découper le flux temporel en fonction d'unités thématiques ou rythmiques, comme si l'on avait à faire à trois mouvements musicaux ou chorégraphiques ? Nous ne pouvons pas le dire avec certitude et ces hésitations révèlent l'intérêt stimulant que présente cette planche pour les chercheurs en danse.

2- Au XIX^e siècle, le langage chorégraphique demeure profondément dépendant de la structure musicale. Ainsi le « maître à danser [...] se voulait aussi le compositeur de certains airs en les interprétant lui-même sur son violon », l'instrument étant représenté sur son enseigne. (Laurence Commandeur, *La formation musicale des danseurs*, Pantin, CND, 1998, p.9.) Sous l'influence du paradigme linguistique, les notations musicales furent complétées au XX^e siècle par des notations de type symbolique, comme le système Laban ou la notation Eshkol-Wachmann, qui ont en commun la propriété de pouvoir transcrire tout type de mouvement.

3- Arthur Saint-Léon, *La Sténoborégraphie ou l'art d'écrire promptement la danse*, Paris, Brandus, 1852, Introduction, p.9.

J'ai voulu faciliter la lecture de la sténochorégraphie en me servant de beaucoup de signes usités en musique, et en leur conservant, (appliqués à la danse), la même signification.¹

L'argument est simple : le langage notationnel utilisé est accessible et économique car la plupart des signes employés sont déjà familiers du danseur. A. Saint-Léon justifie la nécessité de son système en reprochant aux notations précédentes la complexité des signes utilisés et leur manque de précision pour indiquer certains pas. Elles employaient également une notation fondée sur « des mesures ou phrases de Musique » cependant,

rien n'indique si les temps et mouvements dont le pas est composé doivent se faire vite ou lentement, ni sur quelles notes doivent être exécutés ces temps et mouvements.²

A. Saint-Léon détaille la décomposition qu'il opère, ainsi que le codage des unités chorégraphiques obtenues. L'unité de base est le *pas*, équivalent à une certaine unité de temps :

[j]'établi[s] d'abord en principe que la danse se compose pas à pas, les pas de temps et les temps de mouvements (dont le nombre est assez restreint) ; [j]'adopt[e] pour chacun d'eux des signes de conventions, de même que l'on a adopté des Notes pour chacun des sons des voix humaines ou instrumentales, puis de [j]e [me] ser[s] de la Musique pour indiquer le tact et les nuances, et enfin [j]e marqu[e] la durée des temps, mouvements, oppositions de bras et de jambes, par la valeur des Notes placées immédiatement au dessous des signes de convention.³

La musique est doublement présente dans la notation chorégraphique : par la symbolisation du temps grâce à la portée, et par l'utilisation des notes. Ces dernières reçoivent une valeur conventionnelle autre que celle qui est la leur d'ordinaire ; elles sont tout à la fois des unités de temps, de mouvement, et de corps. Les notes sont combinées à des « signes de convention » singuliers qui les surmontent (voir figure 5).

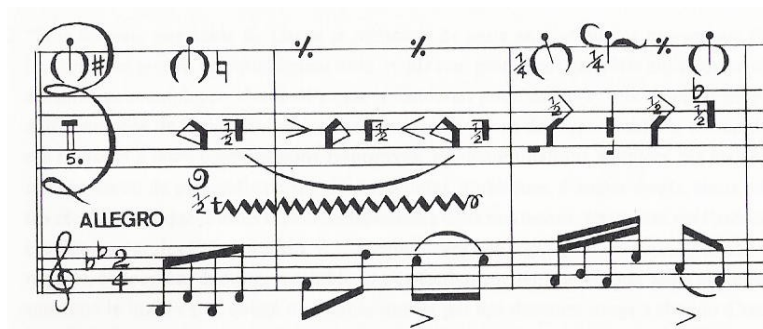


Figure 5 : Arthur Saint-Léon, extrait de l'*Alphabet des mouvements du corps humain*, Saint-Petersbourg, 1852.

Dans le système Saint-Léon, sur la partie supérieure de la partition (figure 5), les notes de musique fusionnent avec des silhouettes humaines stylisées, dont on reconnaît la tête, les bras levés ou abaissés. Ces *corps-notes* font penser à certains signes de la planche de V. Parnakh. Sur la portée du bas, on identifie l'indication du temps musical, qu'accompagnent mesure après mesure, les mouvements chorégraphiques. Dans la troisième mesure de la première ligne, la notation n'indique pas, semble-t-il, le

1- *Ibid*, p.9.

2- *Ibid*, p.9.

3- *Ibid*, p.9.

placement spatial des danseurs – on ne sait si la silhouette est vue de face ou de dos –, mais l'enchaînement temporel des mouvements, livrant quelques informations sur la forme de ces derniers. Sur la ligne médiane, les symboles abstraits pourraient correspondre à certaines qualités d'énergie, de vitesse ou de durée du mouvement.

La notation Saint-Léon est relativement complexe et n'a, pour cette raison, pas connu la fortune que son créateur escomptait. En revanche, une notation, plus proche de la période où V. Parnakh mit au point ses danses, eut un grand succès en France et en Russie à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle. Il s'agit de celle du danseur du Ballet du Théâtre Mariinskii de Saint-Pétersbourg, Vladimir Ivanovitch Stépanov (1866-1896), qui fut également pédagogue. Ce dernier se spécialise dans l'étude de l'anatomie du corps humain, avant de développer son propre *Alphabet des mouvements du corps humain*, publié à Paris en 1892. Son système notationnel est fondé, comme de nombreux autres à l'époque, sur une homologie entre la danse et la musique. Une page de notation Stépanov (figure 6) ressemble, à peu de choses près, à une partition d'orchestre, comprenant portées et notes de musique.

Le système Stépanov est à mentionner par rapport à l'auteur de *Histoire de la danse* car il connut dans les années 1890 un grand essor en Russie, où il fut généralisé par l'Académie impériale de ballet, puis par l'école du Bolchoï de Moscou¹. Selon Ann Hutchinson-Guest², la notation Stépanov possède l'avantage de s'adapter à différents types de mouvements, puisqu'elle est fondée sur une analyse de l'anatomie. Danseur et chorégraphe, V. Stépanov (1896-1979) utilisa cette notation comme étudiant de l'Académie Impériale de Ballet, ainsi que pour ses propres compositions chorégraphiques. Vaslav Nijinski se forma lui aussi à la notation Stépanov, avant de s'y intéresser de près au moment de la création de *L'Après-midi d'un faune* (1912), au point de proposer des amendements au système Stépanov, concernant les directions et les niveaux³. Par la suite, la méthode de V. Nijinski fut employée pour transcrire certains ballets de S. Diaghilev. Il est donc très probable que V. Parnakh, contemporain des Ballets Russes, pour lesquels travaillaient ses amis M. Larionov et N. Gontcharova⁴, ait pu connaître cette notation et être influencé par elle, même s'il ne la mentionne pas dans ses écrits.

1- Le *Lac des cygnes* de Petipa fit l'objet « d'une consignation textuelle en système Stepanov » datant de 1895. F. Pouillaude, *Le Désaveuement chorégraphique*, *op.cit.*, p.255 et suivantes.

2- Voir Ann Hutchinson-Guest, « Dance Notation », *op.cit.*

3- « le système adopté par Nijinski n'est à certains égards que la complexification et l'amendement du système Stepanov enseigné en Russie » F. Pouillaude, *Le Désaveuement chorégraphique*, *op.cit.*, p.302. Comme le précise F. Pouillaude citant une lettre de V. Nijinski à Reynaldo Hahn, Nijinski n'a rien « inventé » ou « trouvé ». *Ibid*, p.302.

4- Voir première partie.

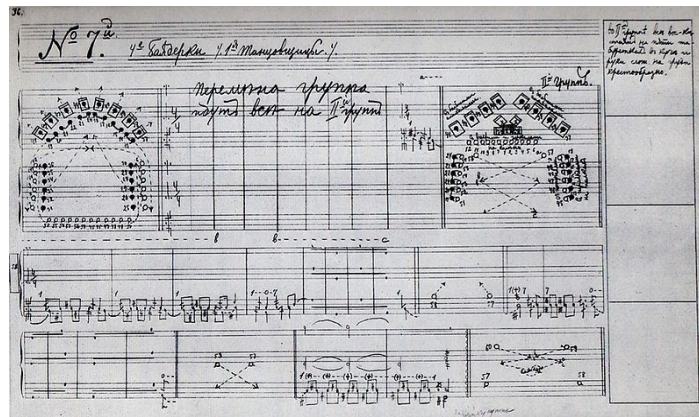


Figure 6 : Une page de notation de *La Bayadère* par Stépanov, c. 1900.

Pour finir, dans la lignée des notations musicales fondées sur la stylisation du corps humain sous forme d'un bâtonnet (*stick figure notations*, en anglais), on peut citer le système du pédagogue Friedrich Albert Zorn (1816-1895) dans son ouvrage *Grammatik der Tanzkunst* (*Grammaire de la Danse*, vers 1887), inspiré de celui d'Arthur Saint-Léon. Le temps de la danse y est, là encore, celui donné par la musique. Par rapport à la notation Saint-Léon, la ligne musicale est placée au-dessus des mouvements et non en-dessous. Dans les deux systèmes, le signe est un *corps-note*. Dans la notation Zorn (figure 7), la silhouette humaine est formée d'une croche avec des bras et des jambes, elle se veut l'unité minimale, à la fois picturale, graphique et musicale de la notation du mouvement dansé. Pour nous, visuellement, la ressemblance entre la figure et le corps humain est peut-être plus évidente encore dans le système Zorn que dans la notation Stépanov. Les flèches et les autres symboles permettent d'accentuer la partie du corps d'où part le mouvement, et d'exprimer les directions. Le placement spatial est indiqué par un schéma précisant la trajectoire du déplacement au début de chaque portée.

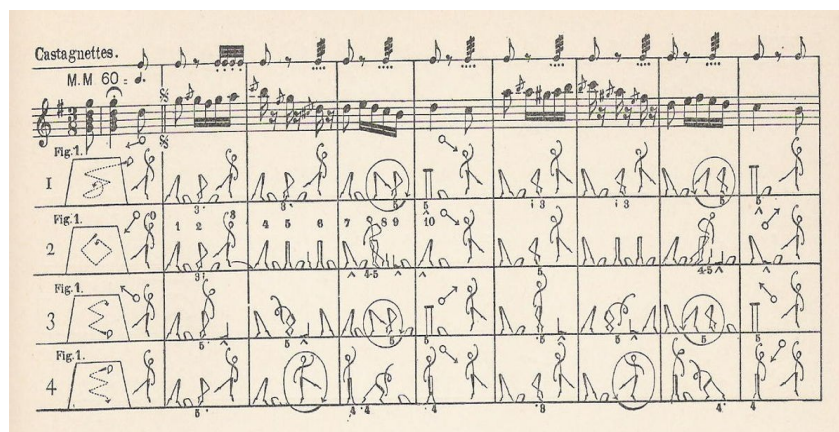


Figure 7 : Friedrich Albert Zorn, partition de *La Cachucha*.

Dégager la ressemblance de la planche de signes de V. Parnakh avec l'alphabet nous a permis de rappeler que, selon F. Pouillaude, les divers systèmes de notation de la danse sont *alphabétiques* au sens où ils mettent en œuvre une exigence *analytique*. Cette même exigence se retrouve visiblement dans celui de V. Parnakh, si l'on considère qu'il s'agit d'une transcription chorégraphique. Nous avons ensuite montré les similitudes sémiotiques de la planche avec des systèmes notationnels musicaux, que nous

avons situés dans un bref aperçu historique, de la Renaissance au XX^e siècle.

4-4 L'insuffisance d'un déchiffrement chorégraphique de la planche de signes qui en épuiserait la signification

Rares sont les critiques à s'être intéressés à la sémiotique des caractères de V. Parnakh. Marina Akimova fait partie de ceux-là, elle qui entend démontrer que la planche est un code secret déchiffable, dont elle s'évertue à élucider l'énigme. Selon elle, les signes transcriraient de manière littérale les mouvements dansés des solos chorégraphiés par V. Parnakh, fournissant une explicitation visuelle à ses articles¹, de la même manière que les deux frises de caractères figurant dans l'illustration de la transcription écrite par le poète-danseur, des mouvements de sa danse « Épopée », parue dans la revue *De Stijl*².

Qui plus est, il existerait, d'après la chercheuse, une équivalence stricte entre les poèmes, les articles et les signes de la planche, tous deux étant considérés comme les systèmes de notation, verbal et picturo-graphique, d'un même *architexte* dansé. L'étude est résolument celle d'une philologue, étayée par des faits de la biographie de l'auteur et par des concordances fond / forme détectées entre les trois types de documents. Le point de vue de cette étude est autant syntaxique que sémantique. La chercheuse s'appuie sur le vocabulaire utilisé par V. Parnakh, autant que sur le découpage séquentiel du mouvement dansé, à partir des sources textuelles et de la planche de signes. Pour les différentes configurations, elle établit un tableau démarquant les ressemblances et les dissemblances.

Le mouvement dansé, d'un point de vue chorégraphique, est somme toute assez peu envisagé par l'auteure ; il est mentionné au passage mais ne fait pas l'objet d'une étude spécifique³. M. Akimova ne se penche pas sur les modifications impliquées par les différents types de régime, par le passage du chorégraphique à la sphère verbale ou picturo-graphique, et sur la nature mixte de cette textualité chorégraphique. Nous tâcherons ici de synthétiser les remarques de la chercheuse, et d'en pointer les limites⁴. En dépit de l'évidence apparente du propos de M. Akimova, il nous semble qu'il y aurait plus à dire de ces caractères.

Selon la chercheuse, puisqu'il y a trois pièces chorégraphiques que V. Parnakh recense comme des

1- « L'auteur travaille son texte, le traducteur cherche à le restituer le mieux possible. Il en est de même entre le chorégraphe et le notateur. Peut-être encore plus quand le chorégraphe, danseur et notateur sont la même personne. » Fabien Monrose, *op.cit.*, p.193. Dans le cas de V. Parnakh, auteur, danseur, chorégraphe et notateur sont une seule et même personne.

2- Valentin Parnac [sic], « histoires extraordinaires. Danses. *Danse 'Épopée' 1925.* », *De Stijl*, n°7, série XIII, 1926-1927, p.470-471. Le document est reproduit en annexe.

3- « Последний знак первой строки Таблицы I может быть указанием для движения ног, которое по-разному отражено в «Истукане» и в «Изобретении»: фактически это могло бы быть или sauté, или jeté, подготавливающее падение танцовщика на пол — следующая фигура в книге, первая во второй строке Таблицы I, регистрирующая движения на полу. » «Le dernier caractère de la première ligne de la figure I peut être une indication pour le mouvement des jambes, qui à bien des égards est reflétée dans "Idole" et "Invention": En fait, il pourrait être ou un sauté, ou un jeté, qui prépare la chute du Danseur sur le sol: la figure suivante dans le livre, la première dans la deuxième ligne de la Figure I, enregistrant les mouvements sur le sol. » Марина Акимова, «Еще раз об иллюстрациях: иероглифы танцев В. Парнаха», Статья подготовлена по результатам доклада 4 июня 2007 г. в рамках проекта NWO-РФФИ № 05-06-89000а «Русский авангард: истоки, существование, значение». Je traduis.

4- Précisons aussi que la référence d'un des articles qui sert de pierre de touche à un tel raisonnement n'est pas citée explicitement par la chercheuse, et nous n'avons pas pu y accéder pour vérifier les hypothèses citées.

productions hiéroglyphiques dans ses écrits, à savoir, « Радиотанец, или Эпопею » (« Radio-danse ou Épopée »), « Жирафовидный Истукан » (« L'Idole en forme de girafe ») et « Этажи иероглифов » (« Les Étages des hiéroglyphes »), la planche, elle-même hiéroglyphique¹, traduirait directement en signes les mouvements dansés de ces pièces qui forment un ensemble tripartite pour son créateur. Il n'est pas envisagé que l'ensemble corresponde à une seule pièce chorégraphique. *A fortiori*, il est exclu que ces signes ne correspondent à aucune danse concrète et forment uniquement une danse sur le papier, autonomes d'une quelconque réalisation dansée².

Au début de son article, après avoir mentionné la multitude des sources des danses, testimoniales, picturo-graphiques et poétiques³, chez V. Parnakh, M. Akimova rappelle que la danse était une seconde nature pour l'artiste⁴. Puis elle introduit la correspondance entre les signes, les poèmes et les pas des chorégraphies⁵. Elle décèle ensuite un certain nombre de similitudes, comme par exemple, la convergence entre la ligne I de la planche, « la séquence des mouvements et leur verbalisation dans le poème *l'Idole en forme de girafe* » et « le vocabulaire du poème « Изобретение »⁶ (« Invention », 1919-1920).

Некоторые графические символы, относящиеся к этому танцу и имеющие расшифровку в статье Парнаха, совпадают с иероглифами Таблицы I сборника «Карабкается акробат». Это, прежде всего, символ 3, который Парнах называет заостренной омегой.⁷

M. Akimova considère en effet que les signes fonctionnent comme des pictogrammes des danses :

1- Comme nous l'avons vu, le caractère hiéroglyphique de la planche n'a rien d'évident.

2- Marina Akimova ne remet pas une seule fois en question le fait que cette planche puisse être une « notation de danse ». Voir par exemple : « поскольку история хореографии учит, что любая запись танца рано или поздно прочитывается, есть надежда, что и эти символы будут раскрыты. » « comme l'histoire de la chorégraphie enseigne que toute notation d'une danse est lue tôt ou tard, on espère que ces symboles seront révélés. » Marina Akimova, « Еще раз об иллюстрациях: иероглифы танцев В. Парнаха », *op.cit.* Je traduis.

3- « Это, во-первых, стихи о танце, во-вторых, рисунки Ладо Гудиашвили, изображающие танец, и, в-третьих, «иероглифы», то есть графические знаки, «условные обозначения танцевальных движений» (Парнах 1922 г, 61). И слово, и графический образ, и графическая схема становятся знаками танца. Но всё это — знаки искусства, азбуки которого мы не знаем. В результате основной объект — танец, танцующий автор — становится закодирован. Книга содержит загадку: читатель должен расшифровать разные виды записи, чтобы представить себе реальный образ. » « C'est, d'une part, un poème sur la danse, et d'autre part, les dessins de danse de Lado Goudiachvili, et, troisièmement, les "caractères", à savoir les signes graphiques, "légende des mouvements dansés" (Parnakh, 1922, 61). Et le mot, et l'image graphique, et le schéma graphique deviennent des signes de la danse. Mais tout cela, ce sont des signes d'un art, dont nous ne connaissons pas l'alphabet. En conséquence, l'objet principal, la danse, l'auteur qui danse - devient codé. Le livre contient une énigme : le lecteur doit décoder différents types de transcriptions afin de se figurer l'image réelle. » *Ibid.* Je traduis.

4- « Парнах был, очевидно, танцором прирожденным; танец был в первую очередь формой его существования, а не навыком, которым он овладел, не системой па, не игрой. » « Parnakh était, évidemment, un danseur né ; la danse était avant tout la forme de son existence, et non un talent qu'il maîtrisait, ni par le système des pas, ni par le jeu. » *Ibid.* Je traduis.

5- « В одном своем интервью он сказал, что его стихи «точно запечатлели» его движения в танце (Парнах 1922а). Эту ошибку Парнах-хореограф частично исправил в двух специальных публикациях, где он разобрал по отдельным па три своих номера, и каждому композиционному элементу дал как словесное описание, так и графическую схему, соответствующий "иероглиф" . В этих маленьких статьях Парнах описал танцы под названием "Жирафовидный истукан", "Эпопея" и "Этажи иероглифов". » *Ibid.* « Dans l'une de ses interviews, il a dit que ses poèmes "capturaient avec précision » ses mouvements dansés (Parnah, 1922). Cette erreur a été partiellement corrigée par Parnakh-chorégraphe dans deux publications spéciales, où il a analysé trois de ses numéros en fonction de pas différents, et où chaque élément de composition a reçu à la fois une description verbale et un schéma graphique correspondant au "hiéroglyphe" Dans ces petits articles, V. Parnakh décrit les danses intitulées "L'idole en forme de girafe", "Épopée" et "Les étages de hiéroglyphes". » *Ibid.* Je traduis.

6- Валентин Парнах, *Карабкается акробат*, Париж, « Франко-русская печать », 1922, in Валентин Парнах, *Три книги, op.cit.*, p.135.

7- « Certains symboles graphiques relatifs à cette danse et ayant une transcription dans l'article de Parnakh coïncident avec les hiéroglyphes de la figure I du recueil *L'Acrobate cabriole*. C'est d'abord le symbole 3, que Parnakh appelle un oméga pointu. » *Ibid.* Je traduis.

В иллюстрации к книге прямая «омега», в виде галочки, вполне может означать «клеймо», а следующая фигура — схематичную «маску», тем более что подбородок так же заострен, как и «омега», то есть начертана та же голова. После перевернутой «омеги» в ряду иероглифов из книжки следует что-то вроде перечеркнутого профиля. Думаю, эта фигура выражает жест, который должен был напоминать о кровавом «узоре», который оставляли марсельские сутенеры на лицах своих подопечных. Таким образом, одному символу в записи танца «Жиравидный истукан» соответствуют четыре символа из иллюстрации к книге.¹

La description se poursuit, appuyée par une mise en regard d'un fragment de poème et du signe², qui aboutit à la conclusion que : « [p]armi ses poèmes "dansants", les lignes de la "danse couchée" sont les plus adaptées [aux] symboles » de la figure I, sachant que le dernier signe de la figure I « est clairement celle d'un gisant »³.

Finalement, le secret de la planche de signes n'est pas révélé puisque, aux yeux de la chercheuse, les lignes II et III de la planche conservent leur énigme⁴. La figure II correspondrait, de manière conjecturale, à des éléments du poème « À Lola Linares Castro »⁵. Marina Akimova a le mérite de relever le caractère hypothétique de ses remarques, émises avec une certaine réserve. Concernant l'équation qui ferait du poème « La Danse couchée » l'équivalent de la figure I, affirmée en début d'article, elle la nuance dans sa conclusion, précisant qu' « il n'y a presque aucune certitude à ce sujet. »⁶.

À la fin de l'article, avec un rappel de la fonction structurante du hiéroglyphe chez V. Parnakh⁷, qui n'est

1- « Dans l'illustration du livre, l' "oméga" droit, en forme de tique, peut signifier "poinçon", et la figure suivante est un "masque" schématique, d'autant plus que le menton est aussi pointu que l' "oméga". Après l' "oméga" inversé dans la série des hiéroglyphes du livre, il s'ensuit quelque chose comme un profil barré. Ainsi, à un seul symbole dans la description de la danse "L'Idole en forme de girafe" correspondent quatre symboles tirés de l'illustration du livre. » *Ibid.* Je traduis.

2- « Продвигаясь от этих четырех символов налево, к началу ряда "иероглифов", заметим, что непосредственно левее первой «омеги» изображено нечто, что может описывать «спрут пиевре быстрых рук // в воздухе». « En passant de ces quatre symboles à gauche, au début du rang de "caractères", nous notons que directement à gauche du premier "oméga" est représenté quelque chose qui peut décrire : "pieuvre // mains rapides dans l'air." » *Ibid.* Je traduis.

3- « Из его "танцевальных" стихов больше всего к этим символам подходят строки «Лежачего танца»[...] Здесь важно, что последняя фигура Парнаховой таблицы I есть явно фигура лежачего человека. » *Ibid.* Je traduis. Il y aurait encore bien d'autres éléments de concordance relevés par M. Akimova à citer entre des cellules chorégraphiques exprimées par le poème, et des « symboles de la partition » picturo-graphique, aussi nous permettons-nous de renvoyer directement notre lecteur à l'article, dont nous traduisons un extrait en annexes.

(Voir par exemple : « С остальными символами этой записи я гипотетически соотношу следующие моменты «Лежачего танца»: *рагульс; полтела; лежачий, побегу, взрываю ноты* (ср. соответственно начертания его таблицы I: штрих, наклоненный вправо; дробь 1/2; наклоненный вправо штрих с более мелкими черточками, направленными в разные стороны от центра под ним). » « Avec les autres symboles de cette partition, je relaterai hypothétiquement les moments suivants de "la danse couchée": *Je me précipite ; un demi-corps ; couché, je cours, laissant exploser les notes* (comparer, en conséquence, avec les contours de sa figure I : un coup incliné à droite, une fraction 1/2, un coup rectangulaire avec des tirets plus petits dirigés dans des directions différentes par rapport au centre en dessous d'eux). » *Ibid.* Je traduis.)

4- « Если первая таблица «иероглифов»-иллюстраций в «Карабкается акробат» поддается расшифровке почти полностью, вторая — только частично, то третья таблица пока таит в себе загадку. » *Ibid.* « Si la première figure des "hiéroglyphes"- illustrations dans *L'Acrobate cabriole* peut être déchiffrée presque complètement, la seconde peut l'être seulement partiellement, quant à la troisième figure, elle cache jusqu'ici une énigme. » *Ibid.* Je traduis.

5- « Возможно, что вторая запись (Таблица II) — пиктограммы к стихотворению « À Lola Linares Castro ». *Ibid.* « Probablement que la deuxième notation (la Figure II) présente des pictogrammes pour le poème "Lola Linares Castro". » mais elle ne peut pas être établie avec certitude. *Ibid.* Je traduis.

Le poème se trouve dans : Валентин Парнах, *Карабкается акробат*, Париж, « Франко-русская печать », 1922, in Валентин Парнах, *Три книги, op.cit.*, p.185-186.

6- « Однако в этом нет почти никакой уверенности. » *Ibid.* Je traduis.

7- « Самим иероглифам Парнах придавал метафорическое значение. С одной стороны, танец был иероглифом, допустим, музыки, с другой — стихи и пиктограммы были иероглифами летучего танца, побеждающими мимолетность: «Па, жесты, аттиподы, фигуры образуют целую иероглифику, начертанную в воздухе и иногда застывшую в камне»; «Игла на вращающейся пластинке, кажется, выравливывает иероглифы на гранитной стеле. » *Ibid.* « Parnakh lui-même attribuait une signification métaphorique aux hiéroglyphes. D'une part, la danse était un hiéroglyphe, disons la musique, d'autre part il y avait les poèmes et les pictogrammes hiéroglyphiques d'une danse volante, qui dépassaient la fugacité : "Pas, gestes, attitudes, figures forment un même hiéroglyphe inscrit dans l'air et parfois figé dans la pierre" ; "L'aiguille sur la plaque tournante semble graver les hiéroglyphes sur la stèle en

pas totalement convaincant pour nous, l'auteure aboutit au constat que

la signification des pictogrammes pris séparément n'est pas claire – on ne sait pas clairement quelle chorégraphie ils décrivent et quel poème peut être dédié à cette danse –.¹

Finalement, la planche de signes demeure indéchiffrée, l'hypothèse de M. Akimova portant en elle ses propres limites. Cette incertitude fraie la voie vers notre propre sillon d'analyse : les caractères du poète-danseur pourraient se lire comme une matrice d'incarnation, un texte à danser, qui aurait été conçu par V. Parnakh en-dehors du codage d'une signification pré-existante, pour des chemins d'interprétation pluriels.

4-5 Regards croisés sur des glyphes poétiques : les caractères de V. Parnakh face aux *Mouvements* (1951) de H. Michaux (1899-1955)

Afin de continuer à éclairer la nature de la mystérieuse planche de signes de V. Parnakh, qu'il nous soit permis de la mettre en relation avec les glyphes de Henri Michaux. Si ces derniers ont déjà été abondamment étudiés², une mise en parallèle avec V. Parnakh reste à ce jour inédite. Or les deux types de signes présentent une même indécidabilité, avec leur régime mixte entre la poésie, la graphie, la peinture et la gestualité. Les caractères de H. Michaux, voyageur en Asie, poète et peintre, éclairent d'une lumière singulière les *corps-notes* de V. Parnakh. L'auteur de *Ailleurs* (1948) compose en lui-même des *Mouvements*, destinés à s'extérioriser en une forme graphique, mû par eux autant qu'il les meut. Dans ces formes poétiques et (choré)graphiques de V. Parnakh et de H. Michaux, l'être intérieur anime la lettre.

A- La Postface de *Mouvements* (1951) ou la prolifération de formes corporelles

Comme V. Parnakh, Henri Michaux (1899-1984) fut un satellite du dadaïsme, du surréalisme et du symbolisme, et ne consentit jamais à se confondre avec une seule étiquette littéraire. L'œuvre de ce créateur est marquée par une empreinte du corps, du voyage intérieur et de la connaissance de soi par des expériences pluri-artistiques et pluri-sensorielles³. H. Michaux s'est fortement intéressé au mouvement, au point de déclarer : « C'est par le mouvement que l'homme voudrait appartenir au monde »⁴. En particulier, c'est le mouvement latent dans sa relation au visible, chez l'homme et dans le monde, qu'il cherche à exprimer. Un autre objet de prédilection touche chez lui aux moindres inflexions

granit. [...] » *Ibid.* Je traduis.

1- « Не ясны не только значения отдельных пиктограмм — не понятно, какую хореографию они описывают и какое стихотворение может быть посвящено этому танцу. » *Ibid.* Je traduis.

2- Nous retiendrons pour nos recherches, parmi la masse des travaux de recherche existant sur cette question, la thèse de Marie-Aline Villard, *Poétique du geste chez Henri Michaux : mouvement, regard, participation, danse*, Grenoble, 2012, sous la direction de Claude Fintz ; et celle d'Alice Godfroy, *Écrire, danser : prendre corps et langue : étude pour une "dansité" de l'écriture poétique*, sous la direction de Michèle Finck, Strasbourg, 2013.

3- « J'écris pour me parcourir. Peindre, composer, écrire : me parcourir. Là est l'aventure d'être en vie. » Henri Michaux, « Observations », dans *Passages, Œuvres complètes*, t.2, Paris, Gallimard, 2002, p.345.

4- H. Michaux, *Danse, Œuvres complètes*, t.1, Paris, Gallimard, 1998, p.698.

du corps percevant, dont la première caractéristique est le mouvement. Comme l'énonce Marie-Aline Villard¹,

Le mouvement demeure fondamental chez Michaux au point qu'il le pense et le pratique pour parvenir à être de nouveau le "Protée par le mouvement" de son enfance.²

H. Michaux entretient un rapport de cognition « kinesthésique »³ aux choses, c'est-à-dire qu'il n'envisage pas de connaissance du monde sans l'intervention du mouvement, inhérent aux objets et à la relation du sujet sentant à ces objets.

La production artistique de H. Michaux se situe aux carrefours du graphique, du pictural, et du chorégraphique. Cela apparaît dans la formulation des titres de ses ouvrages : *Mouvements* (1951), *Par la voie des rythmes* (1974), *Saisir* (1979), *Par des traits* (1984), où « Michaux vise à rendre le dynamisme du corps à travers la ligne. »⁴ Un ouvrage de l'auteur, en particulier, nous autorise à mieux comprendre les similitudes entre H. Michaux et V. Parnakh au niveau de la production de signes mixtes, concentré de rythme traversé d'une énergie corporelle pulsative : il s'agit des *Mouvements*.

La postface de *Mouvements*, selon M.-A. Villard, est issue du « récit kinesthésique »⁵. H. Michaux y rapporte son « expérience de création de signes à l'encre de chine traversée par le mouvement qui modifie sa corporéité. »⁶ Pour l'auteur, les signes sont un appel dans la direction du lecteur. En effet, ce dernier doit les revivre en lui, s'appropriant l'expérience qui les a fait naître. Le lecteur, à l'instar de l'auteur, ne déchiffre plus les signes dans une posture d'extériorité, il les épouse du regard et se fond avec eux, les intégrant à sa sphère intérieure, corporelle et sensorielle. Autrement dit, H. Michaux, et, ce sera notre hypothèse, V. Parnakh, promeuvent un autre mode de lecture, fondé sur une compréhension synthétique des signes, en lieu et place d'une perception analytique.

Le lecteur-spectateur des multiples signes peut reprendre pour lui-même l'énergie de la trace, à la manière de l'observateur d'une calligraphie chinoise qui la continue par l'exercice de son regard.⁷

Le signe écrit provient de la main qui l'a créé, elle-même ignorante de l'acte qu'elle était en train de réaliser⁸. C'est un geste-action vide qui n'exprime que l'énergie du surgissement, qui n'est pas guidé par d'autre intention que celle d'écrire-peindre-danser, dans un élan dynamique spontané, proche de la peinture gestuelle (*Action Painting*⁹). Aussi n'y a-t-il plus à assigner à ces signes une signification

1- Marie-Aline Villard, « Commentaire de la postface de *Mouvements* d'Henri Michaux : déplacement, (dés)apprentissage, écart », *Fabula / Les colloques*, Penser le mouvement, <<http://www.fabula.org/colloques/document2593.php>>, en ligne, page consultée le 06 mai 2018.

2- H. Michaux, *Dessiner l'écoulement du temps, Œuvres complètes*, t.2, Paris, Gallimard, p. 372.

3- Marie-Aline Villard, « Commentaire de la postface de *Mouvements* d'Henri Michaux : déplacement, (dés)apprentissage, écart », *op.cit.*

4- Nina Parish, « Le corps et le mouvement dans les livres composés de signes d'Henri Michaux », *op.cit.*

5- M.-A. Villard, « Commentaire de la postface de *Mouvements* d'Henri Michaux : déplacement, (dés)apprentissage, écart », *op.cit.*

6- *Ibid.*

7- *Ibid.*

8- On observe ici le dessaisissement créateur : le sujet ne peut pas être tenu pour responsable d'un processus artistique qui s'est opéré à travers sa main.

9- Marie-Aline Villard note d'ailleurs que « Michaux se situe en amont de l'œuvre, au moment de sa prolifération. Résolument, il est proche en ceci des peintres d'action comme Georges Mathieu ou Pollock, de par son désir de rendre le dynamisme non réflexif de la

préconçue ; celle-ci est remplacée par un sens diffus qui naît au fur et à mesure que le geste d'élaboration du glyphe prend forme. C'est pourquoi H. Michaux accorde une attention détaillée à la naissance de ces signes, focalisant son attention moins sur le produit que sur le processus. Le passage suivant nous semble fondateur en ce qui concerne une *interprétation* des signes. Afin de les déchiffrer, il y aurait en fait à les incarner, les performer au moment de la lecture :

Je ne sais pas trop ce que c'est, ces signes que j'ai faits. D'autres que moi en auraient mieux parlé, à bonne distance. J'en avais couvert douze cents pages, et n'y voyais que flots, quand René Bertelé s'en empara, et, tâtonnant et réfléchissant, y découvrit des sortes de séquences... et le livre qui est ici, plus son œuvre que la mienne. [...] J'essayai à nouveau, mais progressivement les formes en "mouvement" éliminèrent les formes en pensées, les caractères de composition. Pourquoi ? Elles me plaisaient plus à faire. Leur mouvement devenait mon mouvement. Plus il y en avait, plus j'existais. Plus j'en voulais. Les faisant, je devenais tout autre. J'envahissais mon corps (mes centres d'action, de détente). Il est souvent un peu loin de ma tête, mon corps. Je le tenais maintenant, piquant, électrique. Je l'avais comme un cheval au galop avec lequel on ne fait qu'un. J'étais possédé de mouvements, tout tendu par ces formes qui m'arrivaient à toute vitesse, et rythmées. Un rythme souvent commandait la page, parfois plusieurs pages à la file et plus il venait de signes (certain jour près de cinq mille), plus vivants ils étaient.¹

Qu'est-ce que ces signes ? D'où viennent-ils et que veulent-ils dire ? La question est d'emblée balayée, éclipsée par un constat d'incertitude. L'auteur des caractères ne peut pas *interpréter*, c'est-à-dire, *décrypter*, *déchiffrer* ce qu'il a écrit, sans prendre en compte le processus où il s'est trouvé engagé lors de l'expérience du tracé. L'interprétation rejoint la sphère de la réalisation, au sens anglais du verbe « to perform ». Plus exactement, dans l'analyse rétroactive des signes, dans l'interprétation au sens de déchiffrage, se rejoue la scène de la performance originelle. Or cette dernière récuse le paradigme de la signification. L'individu est tout entier investi dans la production des caractères au moment présent. La saisie du résultat, qui impliquerait un point de vue d'un dehors, « à bonne distance », pour lui impossible à tenir, l'intéresse moins que la saisie de l'activité de réalisation elle-même.

Même après coup, H. Michaux demeure pris dans les « flots » de l'écriture, autrement dit, il l'appréhende sur un mode synthétique et processuel, qui lui interdit d'y apercevoir un découpage séquentiel de différentes unités, contrairement à son ami René Bertelé (1908-1973). L'auteur, au début de l'extrait, ne parvient pas à distinguer une « trace ». Bien qu'il s'agisse de signes écrits, il perçoit non une donnée spatiale, mais un pur flux de devenir, une succession de métamorphoses, un écoulement qui lie l'espace au temps. Il ne lui appartient pas de savoir ce que cet ensemble de signes veut dire, ils sont livrés au monde et aux autres qui peuvent à leur tour s'en emparer, non pas pour les interpréter comme les traces d'un dessein préalable, mais pour intégrer ce geste inaugural à leur propre sphère corporelle, puis le refaire à l'infini en eux grâce à leurs facultés proprioceptives².

pensée en s'identifiant au principe d'action dans l'instant. » M.-A. Villard, « Commentaire de la postface de *Mouvements* d'Henri Michaux : déplacement, (dés)apprentissage, écart », *op.cit.*

1- Henri Michaux, *Mouvements*, *op.cit.*

2- Vu la compréhension kinesthésique de H. Michaux, il faut certainement comprendre dans le passage le verbe « tâtonner » au sens abstrait d'hésiter, et au sens concret de tâter le sol et les objets alentours à plusieurs reprises, pour trouver à se diriger dans un espace sombre.

L'ami et éditeur de H. Michaux, René Bertelé, se trouve dans la posture de l'égyptologue qui parvient à faire parler ces signes. Face à lui, ignorant la valeur et la nature même de son acte, H. Michaux semble indiquer qu'il ne peut être véritablement considéré comme le créateur. La proposition « le livre qui est ici, plus son œuvre que la mienne » est un moyen pour l'auteur des *Mouvements* de rendre hommage à son éditeur qui a su détecter l'intérêt du travail d'une vie. C'est aussi, pour nous, l'occasion de rappeler, dans la perspective de *L'Œuvre ouverte* d'Umberto Eco, que le lecteur peut devenir le véritable créateur de l'œuvre, prolongeant l'analogie entre H. Michaux et V. Parnakh : les signes sont le produit de celui qui les lit, à même d'y trouver sens et résonance.

La suite du passage montre que l'auteur perçoit la vie des signes, dans une compréhension dynamique de leur être et de leur rythme¹. Le glyphe est vivant, animé d'une profonde énergie. L'écrivain distingue dans sa classification deux sortes de formes, dynamiques (« les formes en "mouvements" ») et statiques (« les formes en pensées »), les signes écrits se voyant attribuer l'appellation de « caractères de composition ». H. Michaux exprime aussi son expérience du rythme comme celle d'un jaillissement selon le sens qu'Émile Benveniste donne au mot « rythme »², et d'un mouvement poétique qui fait passer, dans l'action du trait, les choses du non-être à l'être. Contre la pensée qui risque de figer le mouvement, d'annuler la puissance du devenir, H. Michaux se fait l'avocat de la genèse créatrice, d'où l'insistance sur un *faire* où l'écrivain est dépris de la situation de sujet du verbe (« Elles me plaisaient plus à faire »). De sorte que nous assistons à une expérience de pure *écriture*, où la distinction ordinaire de la langue entre le signifiant et le signifié se trouve neutralisée³.

La deuxième moitié du passage traite de la vie de ces formes dynamiques, considérées comme des êtres autonomes par l'auteur. Il y a en fait deux manières de les appréhender, en extériorité et en intériorité ; dans la deuxième situation, il faut accepter de se laisser teinter par elles, mais aussi de devenir elles en vue de les connaître. Dès lors, H. Michaux développe une écoute fine, au point qu'il les absorbe (« Leur mouvement devenait mon mouvement. »). Dans la fin du texte cité, prédomine la recherche de mimétisme, par lequel H. Michaux capte la vibration de ces signes, pour les laisser devenir caisse de résonance de la vie.

L'auteur exprime son goût pour le pullulement de ces arabesques picturo-graphiques avec une surenchère accumulative, qui laisse, d'un côté, poindre son enthousiasme, de l'autre côté, révèle son

1- « En se rendant disponible à une traversée par le mouvement, Michaux s'ouvre au monde autrement, via le kinesthésique et expérimente ainsi corporellement le rythme, qui est à la fois reçu ("ces formes qui m'arrivaient à toute vitesse, et rythmées") et maître de l'apparition des formes ("un rythme souvent commandait la page"). Le rythme apparaît "progressivement" avec l'envahissement du corps, il ne préexiste pas. Ainsi, le poète et peintre, comme l'écrit le philosophe Henri Maldiney "ne perçoit pas des objets, il est sensible à un certain rythme – singulier et universel – sous la forme duquel il vit sa rencontre avec les choses". Le récit de Michaux expose cette rencontre avec le rythme qui n'existe pas avant la possession de mouvements [...] » *Ibid.*

2- Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, t.1, Paris, Gallimard, 1966, p.327-335.

3- « Nous pouvons [...] interpréter ces signes graphiques comme une réorganisation dynamique des écritures conventionnelles. En effet, les rangs de formes dessinées par Michaux, qui dansent et se battent, parviennent à faire une référence directe aux conventions des écritures occidentales aussi bien qu'à leur nature gestuelle. Le poète-peintre a pour but d'extirper ses signes des écritures conventionnelles par la vitesse et le dynamisme du geste. » Nina Parish, « Le corps et le mouvement dans les livres composés de signes d'Henri Michaux », *op.cit.*

insatisfaction face à ce jaillissement, et surtout, son inquiétude métaphysique face au besoin de formes (« Plus il y en avait, plus j'existais. Plus j'en voulais. »). En creux, articulé sous la forme du manque, le texte pointe l'existence, pour le sujet, d'un monde singulièrement privé d'énergie et de dynamisme créateur, voire une certaine tendance à la prostration qui a effectivement été vécue par H. Michaux. L'exubérance dynamique du passage se voudrait ainsi une tentative de remédiation à un ordre du réel défaillant.

En contemplant les signes tracés par H. Michaux (figure 8) et en les confrontant au texte de la postface, nous y voyons, quant à nous, l'allégorie du vertige d'un démiurge qui engendre sans fin des formes, parce que c'est la tâche même qui lui est échue. De manière analogue, le sujet créé sans pouvoir s'arrêter des signes qui ressemblent à des pattes de mouches, des araignées, ou des phasmes, expérimentant une frénésie de grouillement, sans se soucier de l'achèvement des objets qui sortent de ses mains. Son action est dédiée à une prolifération massive, entre la joie de la célébration et l'angoisse que suscitent ces caractères. Parce que ce démiurge n'est pas libre, parce qu'il ne connaît pas le repos du septième jour, nous pourrions renommer ce passage de H. Michaux « l'allégorie du Créateur aux mains liées ».



Figure 8¹

Pour H. Michaux, les *Mouvements* ont une dimension anthropomorphe. Les signes sont pour lui des hommes qui bougent et qui dansent². Ils ne sont « ni masculins, ni féminins », mais indifférenciés, « androgynes ». Dans ses commentaires, le créateur pointe le devenir humain de la forme mobile, sortie de sa plume ; avec des traits comme des jambes, le caractère se fait silhouette. L'auteur se fait le démiurge d'une genèse des formes, créant à l'encre une humanité embryonnaire, sans visage, mais animée. Il est possible de se souvenir ici du mythe du Golem, pour éclairer le rapport de l'écrivain à ces signes. Le Golem³ est une créature dont le nom en hébreu **גולם** signifie : « embryon », « informe » ou

1- H. Michaux, *Mouvements*, *op.cit.*

2- H. Michaux décrit ses propres signes comme des hommes qui dansent, qui se métamorphosent en toutes les formes de la nature : « Leur danse faisait l'homme-écrevisse, l'homme-démon, l'homme-araignée, l'homme dépassé, cent mains, cent serpents lui sortant de tous ses côtés en fureur. » *Ibid.*

3- Sans entrer dans le détail des légendes de la mystique juive d'Europe Centrale qui nous éloignerait de notre sujet, nous nous contenterons de citer en français le vers des *Psaumes* (139:16), à la source du mythe du Golem : « *Galmi* (mon *golem*) tes yeux ont vu ». La phrase est un moyen de célébrer Dieu, qui connaît l'homme avant même d'avoir façonné sa chair, extraite de la poussière de la terre.

« inachevé ». Il s'agit d'un être vivant humanoïde, non-achevé car dénué de libre-arbitre. Essentiellement, le Golem est une créature à qui il manque quelque chose, au physique ou au moral¹. Secondairement, le mot « golem » peut référer à un homme qui ne cultive pas ses talents pour se perfectionner. Le rapprochement est pertinent car dans le cas des *Mouvements* de H. Michaux, on a l'impression d'êtres informes, monstrueux, amputés, en somme anormaux. Comme nous l'avons dit, il s'agit d'une création manquée où le démiurge est pris dans un cycle incontrôlable de genèse puisqu'il ne peut arrêter le débordement qui l'amène à engendrer des êtres en série. Sa création n'est ni plus ni moins qu'une fabrique de monstres, qui le ramène à une humanité torturée, à l'image, peut-être, de son créateur.

La création de ces signes implique une altération de l'être. Le sujet s'évertue à provoquer en lui un état psychique et physiologique fait de tensions internes. C'est que l'activité graphique déclenche comme une décharge d'« électri[cité] » dans l'organisme de son créateur, qui s'abandonne pour devenir l'instrument des caractères. H. Michaux dit épouser consciemment par la répétition², avec son « corps catalyseur »³, cette tension ; bien plus, il le recherche comme vecteur d'un surcroît d'énergie et de créativité⁴. Il s'agit d'une danse proprioceptive, qui s'exteriorise gestuellement sous la forme de production de signes⁵. A. Godfroy ayant déjà montré, notamment à partir de l'œuvre de H. Michaux, la continuité entre le corps exécutant une danse en soi, et le corps dansant, nous ne jugeons pas utile de revenir sur ce point et renvoyons plutôt à son travail très complet sur la question.

Pour tenter de décrire l'état décrit par H. Michaux au plus près des termes employés dans le texte, nous pourrions nous appuyer sur la notion chorégraphique de flux⁶ de R. Laban. Ainsi, d'après les termes employés par H. Michaux, le mouvement est accompli en *flux lié*, c'est-à-dire avec beaucoup de tension musculaire⁷. En outre, l'aspect tensif de l'imparfait de l'indicatif, et l'image du cheval au galop semblent suggérer le maintien régulier d'une vive énergie, que R. Laban appelle *aspect soutenu*. Enfin, très probablement, le mouvement est *central* car Michaux précise qu'il dissocie sa tête du reste du corps, pour bannir la rationalité. Or en danse, un mouvement engagé avec le centre du corps s'accompagne souvent d'une sensation de force, mais il peut aussi véhiculer l'impression que le sujet est piégé ou enfermé⁸.

1- Ainsi, avant de se voir insuffler une âme, l'homme est dit « Golem » dans le Talmud.

2- « En couvrant plusieurs centaines de pages de signes, Michaux répète des milliers de fois le même geste au dessus de sa feuille », pour disjoindre l'activité de son corps de celle de son cerveau. M.-A. Villard, « Commentaire de la postface de *Mouvements* d'Henri Michaux : déplacement, (dés)apprentissage, écart », *op.cit.*

3- *Ibid.*

4- « il anime les figures en s'insérant dans leur propre mouvement. D'une part, il reproduit en lui leur mouvement pour les conduire et d'autre part il est acteur, c'est-à-dire l'agissant, qui produit et rend visible ce mouvement. » *Ibid*

5- Pour la continuité entre ces deux types de mouvements, nous nous permettons de renvoyer à la thèse très complète d'Alice Godfroy sur le sujet, *Danse et poésie : le pli du mouvement dans l'écriture. Michaux, Celan, Du Bouchet, Noël.*, Paris, Honoré Champion, 2015.

6- R. Laban recense quatre facteurs d'analyse et de réalisation du mouvement dansé : le temps, l'espace, le poids et le flux. Ce dernier détermine l'état de tension ou de détermination à l'intérieur des différentes parties du corps lors de la réalisation du mouvement.

7- Voir <<http://www.chups.jussieu.fr/polysPSM/psychomot/danseth/POLY.Chp.2.3.html>>, en ligne, consulté le 13 novembre 2018. Voir aussi Margot-Zoé Renaux, « Penser le mouvement en danse : Rudolf Laban, entre théorie et poésie du geste », *Fabula / Les colloques*, Penser le mouvement, <<http://www.fabula.org/colloques/document2591.php>>, en ligne, consulté le 13 novembre 2018.

8- Voir <<http://www.chups.jussieu.fr/polysPSM/psychomot/danseth/POLY.Chp.2.3.html>>, en ligne, consulté le 6 mai 2018.

Contrairement à V. Parnakh, le corps, pour H. Michaux, est lourd, encombrant¹.

L'auteur d'*Un barbare en Asie* (1933) rêve à « une langue idéographique, la seule langue vraiment universelle que chaque enfant partout réinvente »², et il la réalise par ses signes. Dans ce contexte, le corps humain est un signe qui se lit, s'interprète³ et le mouvement permet de défaire les agencements de la pensée traditionnelle. Grâce à sa charge kinesthésique, le texte poétique de H. Michaux peut se lire comme une partition chorégraphique en puissance⁴, dimension à laquelle Marie Chouinard n'a pu manquer d'être sensible pour sa traduction dansée des *Mouvements*.

B- Le transfert intersémiotique du glyphe à la danse avec *Henri Michaux : Mouvements*⁵ (2011) de Marie Chouinard

Dans un entretien inédit qu'elle nous a accordé, la chorégraphe Marie Chouinard déclare au sujet du rapport entre le signe écrit et le corps dansant, qui doit rester lisible sous le costume :

Ce sont deux formes d'art de la trace bien distinctes, celle du corps dansant et celle du signe lu. Certes, on lit toujours la réalité, c'est-à-dire qu'on l'absorbe, mais c'est dans un autre sens que la lecture du livre à proprement parler. Tu vois par exemple, cette fille là-bas (*elle montre une jeune fille allongée non loin de là dans une posture décontractée*), je la regarde et je la lis.⁶

Il n'est donc pas étonnant que, face à la charge corporelle et à la puissance d'évocation des signes de H. Michaux, l'artiste ait décidé de les adapter pour la scène. 1980 marque la première rencontre de Marie Chouinard avec le livre *Mouvements* (1951), consistant en 64 pages de dessins à l'encre de chine, d'un poème de 15 pages et d'une postface. Subjuguée, elle décide d'affronter le défi de le traduire en une chorégraphie.

Le texte d'intention de la pièce *Henri Michaux : Mouvements* (2011) précise :

Marie Chouinard s'est plu à lire littéralement, [l'œuvre de Michaux] de gauche à droite et de page en page, comme une partition chorégraphique. Elle décide alors de procéder à un décryptage des dessins de cet immense artiste et de faire danser ces "mouvements à jets multiples, fête de taches, gammes de bras".⁷

Les danseurs portent des costumes noirs qui uniformisent leurs corps. Rendus pareils à des glyphes en mouvement, ils évoluent, pour tout décor, sur un fond évoquant un grand livre blanc ouvert et sur un sol blanc. Les caractères sont actualisés doublement : d'une part, comme entités statiques, ils sont

1- « De tous les signes, de tout le matériel pictographique, le corps humain est le plus encombrant, le plus lourd, le plus destiné à influencer, à empiéter, à fausser ; celui qui vous fait dire plus que vous ne voulez, et moins, quand il fallait plus. » Nina Parish, « Le corps et le mouvement dans les livres composés de signes d'Henri Michaux », *op.cit.*

2- H. Michaux, « Enfants », dans *Passages, O.C. II*, p. 302.

3- « De tous les signes, de tout le matériel pictographique, le corps humain est le plus encombrant, le plus lourd, le plus destiné à influencer, à empiéter, à fausser ; celui qui vous fait dire plus que vous ne voulez, et moins, quand il fallait plus » Nina Parish, « Le corps et le mouvement dans les livres composés de signes d'Henri Michaux », *op.cit.*

4- À noter qu'à partir de l'improvisation autour des images mentales suscitées par certains verbes, il est possible, en suivant R. Laban, de générer une pièce dansée.

5- Ballet en un acte, d'une durée de 35 minutes, créé au festival international de danse ImPulsTanz, Vienne, Autriche, le 2 août 2011.

6- Entretien inédit avec Marie Chouinard à l'occasion de la Biennale de la Danse de Venise 2018, propos recueillis par Marion Clavilier, pour la revue *Freeing : our bodies* sous la direction de Yoann Sarrat, à paraître en novembre 2018.

7- Site de la compagnie de Marie Chouinard, <<https://www.mariechouinard.com/henri-michaux-mouvements-351.html>>, en ligne, consulté le 19 juillet 2018.

projetés sur les pages du livre (régime pictural), d'autre part, ils sont mis en mouvement, animés par le corps des danseurs (régime chorégraphique). Par cet effet de redondance, le spectateur peut saisir à chaque instant la ressemblance du mouvement dansé, avec chacun des *Mouvements* de H. Michaux. Les signes sont projetés hors de la sphère du livre de l'auteur, tirés de l'immobilité de l'espace pour retrouver le dynamisme temporel de leur apparition. Marie Chouinard se conforme en cela à la postface car, comme on l'a vu, H. Michaux insiste sur la forme en formation plutôt que sur le résultat obtenu par le tracé.

Les danseurs de la pièce de Marie Chouinard évoluent autant isolés, que par groupes, dans une perspective frontale face au public. La décomposition du mouvement en poses souligne le caractère à la fois pictural et photographique de l'ensemble. L'énergie est très vive et empêchée, c'est celle de bêtes fauves qui émettent un cri muet, la bouche ouverte. Il arrive que les danseurs-signes frissonnent ou se battent. Les pointes de pieds sont tendues, les lignes abstraites. Le spectateur est mis en présence avec une dense prolifération de formes et de mouvements inextinguibles. La dimension survoltée de la musique de Louis Dufort (né en 1970) et les effets stroboscopiques éclairant par intermittences certaines parties du corps, expriment la facture « électrique » que H. Michaux cherchait à transmettre par ses caractères.

Chacune des pages de H. Michaux, en fonction qu'elle comporte un ou plusieurs signes, est transposée sur scène. Un seul signe est généralement interprété comme un *mouvement* d'un seul danseur. Une page qui agence plusieurs signes peut aussi être interprétée comme un ensemble de *mouvements* réalisés en même temps par plusieurs danseurs. Seul en scène, chacun des danseurs interprète successivement plusieurs signes isolés, pour exprimer le sens d'une successivité spatio-temporelle, du défilement des pages du livre. Mais parfois, c'est une vue simultanée qui prédomine quand les signes ne sont plus pris isolément mais que plusieurs danseurs dansent en même temps la page de caractères, auquel cas c'est l'impression d'un grouillement visuel qui prédomine.

Ainsi contrairement à nombre de chorégraphes contemporains actant le fait qu'une prise de distance à l'égard de la textualité originelle est nécessaire, Marie Chouinard insiste sur la dimension littérale de son adaptation des signes de H. Michaux, sur sa grande fidélité à l'hypotexte : « L'incarnation du livre est réalisée à la lettre puisque même le poème, qui figure en son milieu, et sa postface font partie de l'œuvre chorégraphique. »

4-6 La recherche chorégraphique engagée par Polina Akmetzyanova pour son premier solo : une entreprise de traduction dansée littérale des caractères

Précédemment, nous avons analysé la version moscovite du deuxième solo créé, mis en scène et interprété par la chorégraphe, danseuse et performeuse Polina Akhmetzyanova en 2018. Notre but était

de montrer que si les traces écrites – article et poème – étaient disséminées dans « L'Excentrique », elles n'en étaient pas moins au fondement de ce solo. Pour ce faire, nous avons transcrit en mots, isolé puis comparé les cellules chorégraphiques de la performance, au texte du poème « La Danse couchée ».

À présent, en préambule à une réflexion sur le dispositif chorégraphique que nous avons institué, nous voudrions rappeler la recherche que Polina Akhmetzyanova a conduite pour son premier solo belge intitulé « Insupportables jumelles », et qui s'est avérée, selon elle, infructueuse. L'artiste a eu la gentillesse de nous fournir une captation vidéo¹ d'une improvisation, qui se voulait une tentative de traduction de la planche de signes de V. Parnakh. Nous voudrions détailler ici quelques-uns de ses choix d'interprétation touchant au mouvement dansé, dans le but de faire ressortir par la suite les spécificités des choix chorégraphiques de Lotus Eddé-Khoury, avec qui nous avons collaboré lors d'une session d'improvisation.

L'improvisation de Polina Akhmetzyanova fait voir une alternance forte entre l'immobilité (la pose) et le geste, avec des impulsions soudaines et des départs imprévisibles de mouvements. La plupart des postures font ressortir les angles que les genoux forment par rapport au buste, ou par rapport à la ligne des jambes ; la position fléchie est privilégiée. La position de base de la danse est un grand plié en large seconde, mains en l'air, paumes tendues, que l'on pourrait éventuellement rapprocher du deuxième signe de la cinquième ligne sur la planche de V. Parnakh.



Alexandre Témérine, photographie de V. Parnakh en gros plan, Moscou, 1924.

À la fin d'une séquence, l'interprète s'élance en sautant, le bras gauche tendu sur le côté, poing fermé, et enchaîne les tours jusqu'à sortir du cadre vidéo, ce qui semble correspondre au cinquième signe de la cinquième ligne. En outre, un passage dansé fait éventuellement penser à la photographie de V. Parnakh dansant, la tête au creux du bras² : celui où elle sort de scène et revient en trottinant en arc-de-cercle sur le plateau, penchée en avant, la main gauche essayant de se placer à l'arrière de la tête³. Elle s'immobilise alors face à la caméra, la jambe gauche croisée en quatrième, les bras levés, coudes en l'air, les mains derrière la nuque, avant de se remettre à trottiner.

Plusieurs cellules chorégraphiques paraissent s'inspirer directement du paradigme scriptural. Par exemple, on observe ce qui s'apparente à une « pose hiéroglyphique », quand Polina Akhmetzyanova se

1- La captation de cette improvisation dure 02.34 et a été filmée en studio. Les mouvements s'accompagnent d'une musique de flûte. Le lecteur pourra y accéder en ligne. (Voir table des annexes vidéo à la fin du volume de la thèse.)

2- Voir première partie.

3- Le fait qu'elle ne réalise pas ce geste jusqu'au bout pourrait indiquer qu'elle est consciente de l'écart entre sa danse et celle de V. Parnakh, et que toute reconstitution à l'identique est vaine.

tient debout, de profil, en appui sur la jambe gauche posée devant elle, tandis que le bras droit attrape la jambe droite placée derrière elle. Une autre cellule chorégraphique fait directement penser à un geste consigné par la planche de signes : en appui sur la jambe droite, la jambe gauche entortillée autour de l'autre mollet, elle trace rapidement et souplement en l'air des serpentins, de haut en bas, avec la main gauche et le bras gauche ; pendant ce temps, le bras droit est placé le long du corps, le regard monte et descend à mesure que les serpentins de bras sont réalisés. Cette cellule chorégraphique pourrait être la transposition de l'un des signes formés d'un trait vertical ponctué d'un tracé en courbes, comme l'avant-dernier de la première ligne sur la planche, le premier de la cinquième ligne, ou encore les boucles graphiques de la dernière ligne.

La danse inclut enfin un passage au sol où l'artiste se laisse tomber sur le dos et se met à lever alternativement les pieds et les mollets, avant de se relever. Ce motif chorégraphique correspondant à la « danse couchée » de V. Parnakh sera repris et amplifié par Polina Akhmetzyanova, pour aboutir à « L'Incorruptible », son deuxième solo.

Pour conclure, prise en tant que partition chorégraphique, la planche est décryptée par P. Akhmetzyanova selon trois axes possibles. Les signes fonctionnent soit 1) comme des symboles de direction pour la danse, 2) comme des symboles des parties du corps engagées dans le mouvement dansé, 3) comme des indications relatives à la forme du mouvement dansé, ce dernier se rapportant en particulier à l'écriture. Ce travail de recherche de l'artiste, qui n'a pas abouti à une création scénique exclusivement inspirée des signes de V. Parnakh, comme la pièce de M. Chouinard qui transpose les *Mouvements* de H. Michaux, souligne la difficulté pour un danseur de traduire les signes d'une écriture gestuelle en danse selon une approche littérale. Polina Akhmetzyanova retient essentiellement l'alternance entre l'angle et la courbe, l'immobilité et le mouvement, explicitée dans les articles du poète-danseur. On note à cet égard l'influence de sources hétérogènes : les articles, la planche de signes, mais aussi la photographie de V. Parnakh en train de danser. Cette dissémination est caractéristique du deuxième solo de la performeuse russe, que la matière dansée que nous venons d'analyser, allait durablement nourrir. Continuant à enquêter sur la planche de signes de V. Parnakh, il est temps d'introduire notre propre dispositif de recherche autour d'une *danse de caractères*.

4-7 La mise en œuvre avec Lotus Eddé-Khouri d'une danse de caractères, aux croisements des régimes scriptural, chorégraphique et pictural

À partir d'un dispositif de recherche chorégraphique inédit¹, ayant une double vocation de vérification des hypothèses et de création artistique, nous souhaitons retrouver la charge corporelle et dansée qu'abritent les signes de V. Parnakh et qui n'est pas épuisée par l'improvisation de P. Akhmetzyanova. L'expérience impliquait la nécessité de prendre en compte la notion d'interprétation, de la part de la

1- Nous étions à la fois la commanditaire impulsant le dispositif artistique et l'une des participantes.

danseuse officiant comme lectrice des mystérieux caractères.

A- Le refus de la *reconstitution-restitution* au profit de l'*interprétation*

Isabelle Ginot et Marcelle Michel écrivent dans *La Danse au XX^e siècle* :

La danse, et tout particulièrement la danse moderne, reste cet art énigmatique dont l'histoire est enfouie dans le corps et la mémoire vivante, et mobile, de ses interprètes. [...] C'est pourquoi aussi, plus peut-être qu'à d'autres arts, la conscience de sa propre histoire lui est nécessaire¹

Au départ de notre expérience, un constat simple, schématique peut-être : les danses de V. Parnakh sont perdues² pour nous, qui possédons pourtant une multitude de témoignages, écrits, photographiques, picturaux, à leur sujet³, autant de sources hétérogènes qui constituent d'ordinaire le matériau de travail du « remonteur » de danse. Il existe un nombre considérable de données à propos du travail chorégraphique de V. Parnakh, mais celles-ci entretiennent avec lui un rapport d'externalité, elles ne nous donnent pas accès à la danse comme telle⁴. En outre, dans la mesure où le solo moderne se confond avec le corps de l'interprète, ce dernier devient en termes benjaminien l'« objet auratique » : la danse reste inaccessible dès lors que l'on n'a pas pu voir le *performer* original en scène. En tant que tel, le solo⁵ s'identifie avec / s'abolit dans le premier interprète qui l'a créé⁶ puisque

dans le temps de la performance, [on assiste à] une indifférenciation totale entre l'objet et la personne, entre ce qui est dansé et celui ou celle qui le danse.⁷

Comme la danse d'Isadora Duncan, celle de V. Parnakh, repose, dans le solo, « sur une stricte concaténation de l'œuvre et du sujet dansant, de l'objet chorégraphique et du corps qui le porte »⁸. L'artiste russe mort, ses danses excentriques disparurent avec lui. Il est impossible de les restaurer à l'identique, puisque un autre danseur, forcément doté d'une anatomie différente, ne peut atteindre ni à la même qualité de mouvement, ni aux mêmes gestes – autant vouloir ressusciter un cadavre ! –. Pour nous, ce constat anodin était riche de conséquences : il était vain d'instaurer un dispositif chorégraphique qui aurait cherché à décalquer les danses originales de V. Parnakh. Face à l'évidence

1- I. Ginot, M. Michel, *La Danse au XX^e siècle*, Paris, Larousse, 2002, p.220. Sur la question de la conservation du répertoire en danse moderne, qui se façonne dans un retour à ses sources, voir l'intéressante problématisation d'I. Ginot et M. Michel, *Ibid*, p.218-220.

2- F. Pouillaude s'interroge sur le sens du participe passé « perdu » dans le chapitre « l'archéologie du remonteur : l'œuvre-archivé » de son éclairant ouvrage. Nous adoptons quant à nous ici le sens de : « avoir cessé d'être dansé ». F. Pouillaude, *Le Désœuvrement chorégraphique*, *op.cit.*, p.288-293.

3- Il est vrai que la survie du nom de V. Parnakh dans la mémoire de l'histoire littéraire et de l'histoire des arts « est déjà un état d'existence – fantomatique certes, mais non nul – de l'œuvre. » (F. Pouillaude, à propos de la pérennité du titre des œuvres dans la mémoire collective, *Ibid*, p.288).

4- « L'œuvre, dès lors qu'elle ne tient plus dans le temps vif de la performance, s'identifie à l'ensemble des traces hétérogènes qui la documentent de l'extérieur. » *Ibid*, p.293.

5- C'est d'ailleurs, signale F. Pouillaude, l'une des révolutions introduites par la danse libre d'I. Duncan, qui, à l'encontre du ballet classique, a promu la forme du « concert » ou du « récital chorégraphique ». *Ibid*, p.273.

6- « Sous les espèces d'une seule et même personne, le metteur en scène / chorégraphe / performer / artiste [...] donne naissance à une production tellement nouée à son identité en apparence singulière que l'œuvre en devient difficilement reproductible [...]. L'artiste soliste engagé dans le faire artistique devient donc, en un sens, l'objet auratique même. » Claire Rousier, *La danse en solo. Une figure singulière de la modernité*, Pantin, CND, p.80-81.

7- Frédéric Pouillaude, *Le Désœuvrement chorégraphique*, *op.cit.*, p.273.

8- *Ibid*, p.273.

d'une distance entre deux temporalités hétérogènes, face à l'impossibilité de ramener à la vie le poète-danseur, il ne s'agissait pas de prendre le parti-pris de la ressemblance – du *même* –, mais bel et bien de revendiquer un écart d'interprétation – *l'autre* –.

La tragédie ontologique de la danse, au sein du dispositif spectaculaire, est qu'elle n'existe qu'au moment de son accomplissement, dans un présent vécu comme durée, pour le spectateur comme pour l'interprète. Son passé et son futur n'existent pas : avant, il y a l'annonce de son apparition, ensuite, il n'y a que son souvenir. A fortiori, la danse, considérée dans l'après, n'existe que dans ses traces¹, qui dépouillent son essence, retenant celle dont le propre est de s'évanouir (*to fade away*, en anglais). Les paramètres de la création chorégraphique (décor, durée de la pièce, musique, nombre et forme des mouvements, nombre et choix des interprètes...) sont reproductibles, mais l'instant dansé, lui-même, ne l'est pas.

Dans l'expérience chorégraphique mise en œuvre avec Lotus Eddé-Khoury, nous avons choisi, plutôt que de proposer une démarche de *reconstitution*² des danses, d'en donner une libre *traduction*, une *reconstruction* ou plus exactement une « *réaction-crétion* », expression que nous empruntons à Yoann Sarrat³. Précisons, pour éclairer notre démarche, la phrase du chorégraphe, danseur et remonteur français, Pierre Lacotte :

Il y a deux manières de reconstituer. Celle de l'archéologue qui laisse en l'état les vestiges qu'il exhume et celle qui consiste à redonner vie aux choses retrouvées. J'ai choisi la seconde.⁴

Dans le premier cas – la reconstitution –, la mise au jour de l'original à l'identique est une priorité. Dans le second cas – la reconstruction –, l'entreprise de recherche implique une transformation délibérée de la matière recueillie, éventuellement en vue d'une exposition au public. Il est alors loisible de combler les manques de ce que l'on ne possède pas en composant dans le style de l'ancien, ou en postulant une continuité d'inspiration entre le passé et le présent. La restitution s'apparente donc à une traduction sourciste, la reconstruction à une traduction cibliste. C'est cette dernière orientation que nous avons, quant à nous, favorisée pour notre expérience chorégraphique, car nous souhaitons, face aux danses de V. Parnakh, *impliquer* une certaine dimension de création portée par les interprètes⁵. C'est dans l'écart

1- « il y aura toujours déjà eu de la trace, rien d'autre que morte, et par là infiniment survivante aux vivants : des bouts de poteries, des gravures, des photos, des films et, aussi, des partitions. » *Ibid*, p.287.

2- Selon le CNRTL, la « reconstitution » a maille à partir avec la répétition de l'ancien. Le mot désigne l' « action de reconstituer à l'aide d'éléments épars ce qui existe déjà ou de refaire à l'aide d'éléments nouveaux, une chose disparue ; *par métonymie*, résultat de cette action. ». L' « interprétation », quant à elle, implique une apparition simple, puisqu'elle réfère à l' « action de s'incarner, de prendre une forme humaine ou animale » et que, par métonymie, elle renvoie à la « manifestation extérieure, visible, d'une notion abstraite ». Définitions du CNRTL, consulté le 13 août 2018.

3- Yoann Sarrat, « Les rythmes du corps, les rythmes de l'œuvre. Le triptyque *Progénitures* de Tal Beit Halachmi, réaction-crétion à l'œuvre de Pierre Guyotat », Communication à l'occasion de la journée d'étude des doctorants du CELIS, Doctoriales IV : « Rythme(s) : Le corps et l'œuvre dans la littérature et la danse », 25 septembre 2015, p.1. Le terme est employé à propos d'une création suscitée par une autre création, en l'occurrence celle, chorégraphique, de Tal-Beit Halachmi générée par celle, textuelle, de Pierre Guyotat. L'expression entend prendre en compte le changement de médium au cours du transfert.

4- Pierre Lacotte cité in Jean-Pierre Pastori, *Pierre Lacotte. Tradition*, Paris, Favre, 1987, p.25.

5- L'interprète-danseuse était donc Lotus Eddé-Khoury, l'interprète en charge de réaliser un tracé picturo-graphique à partir de ses mouvements dansés était Marion Clavilier.

assumé entre le passé et le présent, qu'une fenêtre s'ouvrirait pour accéder au passé dans l'actuel, pour atteindre l'autre en soi.

B- Une improvisation picturo-chorégraphique



Logogramme de C. Dotremont (date inconnue)

Un logogramme (du grec ancien λόγος, « parole », « mot », et γράμμα, « caractère, lettre ») est un graphème notant un mot entier, qui n'indique pas, en principe, sa prononciation. Dans ses logogrammes, qui se composent de caractères alphabétiques peints à l'encre, Christian Dotremont¹ unit en un même geste artistique spontané, écriture et peinture. L'image « traduite » s'accompagne de son texte écrit en-dessous au crayon, de sorte que le visible précède le lisible qui le légende. L'élan créateur consiste en un geste immédiat, n'admettant, comme avec la calligraphie chinoise, aucune reprise, ainsi C. Dotremont jette-t-il l'essentiel de sa production logogrammatique. L'artiste révèle l'énergie que recèle, à l'image des objets du monde sensible, le signe écrit, quand le visible est révélé au lisible, le lisible au visible. Ses caractères, illisibles à première vue, peuvent éventuellement être déchiffrés par l'observateur, au regard de leur traduction, qui occupe la même page. Une telle co-présence du lisible et de l'illisible n'intervient pas dans le cas de la planche de signes de V. Parnakh. En revanche, comme ce dernier, à l'intersection entre l'écriture, le dessin, voire la danse, l'artiste belge s'adonne à une poésie visuelle. L'un de ses logogrammes (1971), qui porte l'inscription de la première rencontre en 1951 de

1- Christian Dotremont (1922-1979) est un poète et un peintre belge, co-fondateur en 1947 du mouvement surréaliste révolutionnaire, après avoir rompu avec les vues d'André Breton (1896-1966). Dans la lignée des « objets bouleversants » de René Magritte (1898-1967), il est fasciné par la façon dont le mot devient image, ainsi que par la textualité, les collaborations intermédiaires, le jeu sur les frontières entre le lisible et le visible. En 1948, Christian Dotremont réalise avec le peintre danois Asger Jorn (1914-1973), dont il fait la connaissance la même année, ses premières peintures-mots et dessins-mots spontanés. De 1949 à 1959, il se consacre à l'activité collective du groupe COBRA et rencontre à cette occasion Pierre Alechinsky (né en 1927), ce qui lui révèle sa vocation picturale. En 1962, Christian Dotremont, postulant « l'unité d'inspiration verbale-graphique » (Christian Dotremont, *J'écris, donc je crée*, Bruxelles, D. Devillez, 2002.), invente les « logogrammes », qu'il définit comme « des graphismes, en fait des manuscrits originaux, de courts textes poétiques. Près de la reproduction du graphisme doit figurer le texte en clair », écrit manuellement (Lettre à Paul Bourgoignie du 23 novembre 1965). Passionné par la Laponie, identifiant la neige à la page, l'artiste réalise ses premiers « logoneiges » et « logoglaces » en 1963 : ce sont des logogrammes tracés sur une surface de neige ou de glace puis photographiés pour en conserver la trace. Il fait paraître *Logogrammes I* (1964), *Logogrammes II* (1965), puis, en 1974, le *Logbook*.

Christian Dotremont et de Bente Wittenburg, surnommée Gloria par l'artiste, révèle la pulsion chorégraphique qui anime son créateur :

[...] puis sans y penser je danse puis lentement ma danse devient la seule danse que j'ai jamais dansée, c'était avec Gloria, c'était à Copenhague la tête dans sa chevelure c'était en 1951 c'était une sorte de valse et [...] je dors et dormant je danse encore à ne pas mourir¹.

L'expérience que nous avons mise en place repose aussi sur un acte de traduction : non pas de l'illisible au lisible, mais de la danse à sa matérialisation sous forme de traces picturo-graphiques, la co-présence des deux postures, incarnées par deux interprètes dans l'espace du studio, faisant écho à la co-présence de l'image et du texte dans les logogrammes de C. Dotremont.

À travers les diverses expériences menées en mars 2017 durant la session de recherche à Boom Structur, Lotus Eddé-Khouri² unissait dans l'improvisation deux postures, celle de chorégraphe et celle de danseuse. Comme l'observe Philippe Guisgand, dans pareil cas, « aucune "partition" n'est écrite à l'avance »³. On se situe du côté de la « contingence » : « [l']annulation de tout lexique pré-donné ne peut qu'affecter le mouvement d'une contingence fondamentale : il n'y a aucune raison de faire ceci plutôt que cela. »⁴. L'improvisation prend la forme d'« une attention accrue au présent comme tel, [...] une écoute de ce qui, ici et maintenant, prend dans le corps l'allure de la nécessité. »⁵, qui compense son aspect accidentel. Cette situation de contingence nécessaire⁶ a consisté pour Lotus à inventer une matière gestuelle en fonction de plusieurs facteurs : la planche de caractères et sa propre mémoire de cette textualité, son état intérieur au moment où elle danse, son rapport au plateau et à l'instant présent, son histoire personnelle, ses sensations, les possibilités de son corps, ou encore sa formation d'interprète. Notre recherche se déploiera autour du faisceau de questionnements suivants :

Premièrement, il importe de prendre en compte ce qui se passe quand la danse est interprétée aujourd'hui, quand ce n'est pas V. Parnakh qui performe la planche de signes, mais Lotus Eddé-Khouri.

1- Logogramme de 1971 à l'encre de chine et mine graphite sur papier de chine marouflé sur toile. Collection Pierre et Micky Alechinsky.

2- Le travail de Lotus Eddé-Khouri offre une réflexion sur la rencontre entre l'espace et le temps « entre alliage et discord, dialectique et pur processus, autonomie et synergie ». « [S]es projets se produisent et se déclinent dans tous types de lieux (théâtre, extérieur, appartement, galerie, bar...) et questionnent également la puissance (ou pas) d'un espace, son référent, son contexte. » En particulier, ce sont la simultanéité et la relation entre le groupe humain et l'individu qui l'intéressent : le fait, par exemple, que plusieurs personnes rassemblées dans un même espace public accomplissent des actions, des gestes simultanés, qu'un spectateur peut embrasser du regard d'un même mouvement et ce faisant constituer en un ensemble unifié. Pourtant, chacun de ces gestes est isolé, chaque personne évoluant individuellement dans l'espace et le temps, en fonction de ses contraintes, de ses habitudes, de sa vie. « S'ensuit depuis 2016 le développement d'un solo chez l'habitant (uniquement pour celui/ celle qui vit dans sa maison), *Danse d'intérieur*, ainsi qu'une recherche sur l'enregistrement audio d'une danse. » L. Eddé-Khouri collabore régulièrement avec les musiciens Jean-Luc Guionnet et Stéphane Rives pour *Volatil Lambda, Ce qui dure dans ce qui dure, Qui est deux ?, Reciprocal Scores*, ainsi qu'avec le plasticien et danseur Christophe Macé pour une série de performances sous le nom de *Structure-Couple*. Elle s'interroge aussi à travers sa pratique de la performance sur les limites entre la danse et la non-danse.

Source : site personnel de L. E.-Khouri, <<https://lotuseddekhouri.com/biographie>>, en ligne, consulté le 17 juillet 2018.

Nous avons rencontré pour la première fois Lotus Eddé-Khouri en participant à sa performance collective *La Lenteur des nus* en novembre 2016. « *La Lenteur des nus* est un cortège et travaille un pas méticuleux, à l'unisson des corps, qui sert de base. En dehors de ce pas, le cortège n'est pas une partition écrite : il se travaille à chaque traversée, et ses enjeux dépendent clairement du contexte où il est fait. *La Lenteur des nus* est un film, ou un spectacle, ou une performance et peut être fait avec ou sans public. »

3- Philippe Guisgand, « À propos d'interprétation en danse », *op. cit.*, p.4.

4- F. Pouillaude, *Le Désœuvrement chorégraphique*, *op.cit.*, p.274.

5- *Ibid*, p.274.

6- Voir les analyses lumineuses de F. Pouillaude, dans le chapitre « Vouloir l'involontaire et répéter l'irrépétable », *Ibid*, p.337-349.

La tentation est forte de penser que l'objet auratique disparaît et que l'on aboutit, avec l'intervention d'un autre corps, à la création d'une toute nouvelle matière dansée. Comment l'hétérogénéité des situations (la différence de contexte spatio-temporel et culturel, la différence entre le style de danse des deux artistes) peut-elle nous amener à retrouver l'objet auratique dans l'écart ? L'entreprise de reconstitution se complexifie dès lors que nous avons choisi de faire revivre la danse de V. Parnakh à partir d'une trace au statut ambivalent, la planche de caractères.

Nous espérons que cette planche de signes, envisagée comme « graphie qui ne dit rien »¹, nous permettra de mieux saisir les liens entre chorégraphie et paradigme d'écriture. Ne devrait-elle pas être décryptée par celui qui la lit comme

offr[ant] un schéma et une idéalité motrices qui laissent indéterminée la question de leur incarnation et ouvrent de facto l'espace de l'interprétation² ?

En outre, si tant est que les signes de la partition soient indéchiffrables, n'est-il pas envisageable, néanmoins, de les lire ? Et si oui, avec quel mode de lecture, susceptible de faire passer le caractère, de la sphère picturo-graphique à celle du corps ? Enfin, comment la danseuse vit-elle une telle situation de danse, conçue comme une expérience gestuelle d'interprétation de l'illisible ?

En vue de l'expérience³, L. Eddé-Khoury avait pris connaissance de la planche de signes environ un mois auparavant. De son côté, une double difficulté surgissait, afférente au dispositif : danser en possédant, somme toute, assez peu d'informations au sujet de V. Parnakh ; surtout, danser à partir des caractères, ce qui impliquait la prise en compte de l'hétérogénéité des médiums et la nécessité de trouver en temps réel des solutions de remédiation, pour pallier la délicate transposition intersémiotique d'un régime statique à un régime dynamique. Autre obstacle : le caractère abstrait des signes laisse place, dans le dispositif chorégraphique, à la figure de la danseuse qui l'incarne ; or il n'est pas exclu que la forte charge expressive d'un visage, même impassible, en annule l'abstraction⁴.

Mais revenons plutôt aux conditions de l'expérience. Cette dernière a été réalisée sans musique, dans le silence du studio de Boom Structur' que ne troublait que le souffle des respirations. Elle s'est déroulée

1- L'expression est de F. Pouillaude. *Ibid*, p.207.

2- *Ibid*, p.298.

3- Qu'il nous soit permis de rappeler que l'expérience en question ne correspond qu'imparfaitement au terme *expérimentation* en ce que, *stricto sensu*, elle ne prouve rien en soi. Il n'y avait pas, à l'origine, de résultat escompté. Seulement la certitude qu'une fois surmonté l'obstacle du transfert intersémiotique, quelque chose d'intéressant pouvait advenir. Loin donc d'une expérimentation scientifique, la séance fut l'occasion de développer un discours à portée spéculative, qu'un autre chercheur pourrait infléchir autrement, en fonction de son interprétation du matériau recueilli. Dans la mesure où la vocation à généralisation est limitée, c'est plutôt une *expérience* au sens où, après avoir placé des agents dans certaines conditions, on observe ensuite ce qui se passe, pour le décrire d'une manière qui se veut la plus cohérente possible.

De surcroît, placer les rapports entre poésie et danse au niveau de la sphère de la perception et de l'action est tout à fait différent de les laisser dans la seule sphère théorique. À cet égard, l'expérience s'enracine dans notre goût personnel pour initier, en collaboration avec des créateurs partenaires, des dispositifs de recherche originaux, qui, aux carrefours entre la littérature et l'artistique, peuvent, sous certaines conditions, être présentés au public, entre exposition d'une recherche et recherche d'une exposition.

4- Pour Emmanuel Lévinas, le visage signifie avant toute intention de signifier. Le corps est sans doute plus facile à uniformiser que le visage, porteur d'une humanité, d'une histoire personnelle et d'une unicité difficiles à effacer. On a d'ailleurs mentionné la solution trouvée par M. Chouinard pour contrer l'hétérogénéité entre la morphologie du signe et celle du danseur dans sa pièce inspirée des *Mouvements* de H. Michaux : un costume noir permettant de camoufler les traits distinctifs du corps, des cheveux et du visage.

en deux temps, durant lesquels l'interprétation dansée de Lotus Eddé-Khourî a été laissée entièrement libre. Pendant la première phase de l'expérience, Lotus disposait du « texte » picturo-graphique de V. Parnakh sous les yeux, sous la forme d'une photocopie de la page, posée au sol, tandis qu'au cours de la deuxième phase, elle dansait les caractères de la planche de mémoire.

Il faut ajouter que, spectatrice de la danse de Lotus, et en miroir du transfert qu'elle effectue, nous sommes assigné la tâche de « noter » au fur et à mesure sur le papier¹ les mouvements qu'elle réalise, c'est-à-dire de les fixer, avec une écriture à la fois gestuelle et picturale. Pendant ce temps, bien que la mémoire des caractères nous travaille, nous ne regardons pas les signes de V. Parnakh, entièrement concentrée que nous sommes sur la danse. Le processus est inverse : si pour Lotus, il est synthétique et consiste à traduire un caractère inanimé en un mouvement ou en une séquence de mouvements, il s'agit pour nous, dans l'instantanéité du geste, d'analyser sa danse, de manière à la décomposer en figures transcrites en caractères². L'expérience est d'ordre compréhensif. Nous lisons toutes deux des signes, quand bien même ils sont illisibles. Notre but est de faire sortir de l'oubli les caractères de V. Parnakh, pour qu'ils soient incarnés par une interprète d'aujourd'hui, eux qui, selon nous, ne peuvent se saisir en-dehors de toute corporéité. Ils personnifient, au stade de l'informé, l'énergie même de ce qui demande à être créé car ils abritent comme un élan, comme une invite à la mise en geste.

Qu'il nous soit permis, pour un instant, de laisser de côté le « nous » académique de rigueur pour passer au « je » de l'expérience vécue, avant de reprendre les rênes d'une analyse distancée : Je suppose que la même énergie pulsative qui a déclenché chez V. Parnakh la genèse de ses danses et de ses poésies a donné naissance à la planche de signes que Lotus Eddé-Khourî interprète, et que chacune d'entre nous appréhende au cours de l'expérience sous une facette distincte.

J'écris ce que je lis (de l'illisible qui m'échappe). Je ne peux pas dire exactement pourquoi j'ai conçu ce dispositif, mais il y a la nécessité de passer le seuil de l'incarnation, de mettre mon attention et mon énergie en résonance avec ces signes, qui ne peuvent être appréhendés du dehors. C'est un moyen de retrouver la main de Parnakh au moment où il les a tracés. En même temps que moi, mais en amont de la production de mon tracé, Lotus épouse la face du danseur, attentive à repérer dans les caractères les indices de leur mise en corps. Quant à moi, tournée vers elle mais sans la voir vraiment, je guette le devenir de ses mouvements pour les transférer sur la feuille en un geste de poignet. Il s'agit de les découper, par fulgurances, en images, emblèmes spatiaux de sa (celle de Parnakh, celle de Lotus) danse de caractères. Sans que le geste de Parnakh ne coïncide avec les mouvements de Lotus ou les miens, j'en retrouve la trace dans l'élan tendu de l'une à l'autre forme.³

À la suite de l'expérience, Lotus Eddé-Khourî témoigne intérêt et curiosité pour la figure de V. Parnakh, qu'elle « ne conna[ît] pas trop mais [qui la] touche beaucoup » et qu'elle imagine « dans tous

1- Le tracé a été réalisé à l'encre de chine sur de grandes feuilles de papier pour calligraphie.

2- Il est à noter qu'une de nos amies, Tian Jin, ayant vu les signes que j'avais tracés s'est exclamée : « Le caractère du dragon ! » Avant même l'intention de signifier, le signe est déchiffré comme un idéogramme lisible (et telle a été notre intention au départ, en voulant déchiffrer les caractères de V. Parnakh et en les rapprochant de l'alphabet hébreu). De ce tracé nous pouvons dire que notre main a servi de simple outil d'exécution. Lotus Eddé-Khourî nous confiera juste après l'expérience trouver ces dessins « incroyables ».

3- Marion Clavier, Extrait d'un texte d'auto-explicitation écrit immédiatement à la suite de l'expérience, à Boom Structur'.

ses angles et toutes ses brèches »¹. Elle précise qu'elle « aime convoquer des gens comme lui dans [s]a danse car cela donne la force de faire »². Consciente de la nécessité de ne « pas faire la même chose que lui »³, elle souligne la polysémie du mouvement dansé tel qu'il apparaît dans les caractères :

Pour lui, un geste ce n'est pas forcément ce que c'est pour moi, un geste qui va vers le haut pour moi, pour lui peut aller vers le bas.⁴

Cette rencontre avec V. Parnakh, par l'entremise de la planche de signes, est pour elle une expérience marquante puisqu'« il y a quelque chose qui se passe »⁵. Néanmoins, elle marque, outre son intérêt, des réserves, qui passent en premier lieu par un souci d'approfondissement⁶. En second lieu, les expériences sur la textualité et la danse « sont des expériences qui ont été faites (notamment avec le tracé) »⁷, et elle a « l'impression qu'elles marchent un peu à tous les coups, qu'elles ont quelque chose de magique [...] »⁸. Il y aurait peut-être, à ses yeux, à prolonger cette recherche chorégraphique par une création scénique, dans la mesure où elle se demande « comment on peut aussi faire voir cela », en prenant garde à « l'entre-soi »⁹.

Concernant la première expérience, où elle lit la planche de signes posée au sol en même temps qu'elle danse, Lotus Eddé-Khoury note la dépendance de sa danse avec l'original : « je n'étais qu'un corps qui essayait de retranscrire ces signes »¹⁰, au risque, peut-être, d'une trop grande rationalité¹¹. Il est clair que, libérées de l'injonction d'invention, nous sommes en tant qu'interprètes, elle et moi, seulement des instruments de la traduction. En outre, ce n'est pas le résultat de la réalisation gestuelle qui importe à Lotus Eddé-Khoury, mais le rapport qu'avait V. Parnakh à son système de notation, et la valeur qu'avaient les signes à l'intérieur de celui-ci :

je me suis posé la question de savoir ce que c'est pour lui, pas tellement dans le geste, je ne sais pas quel geste il a fait pour tel ou tel signe, mais ce que cela compte, quelle relation il a avec cela, à quoi cela correspond, est-ce un effondrement, est-ce qu'il y a une cohérence dans tout ce qu'il écrit, à l'intérieur du système qu'il a élaboré, c'est davantage cela qui m'a intéressée, que de connaître ses gestes¹²

Se pose néanmoins pour elle dans cette expérience « très abstraite »¹³, en l'absence de toute indication

1- Cet intérêt lui est venu dès qu'elle a reçu les images que nous lui avons envoyées et les extraits de *La Pension Maubert* traduits en français où V. Parnakh relate les circonstances dans lesquelles il s'est découvert une vocation de danseur. Propos de Lotus Eddé-Khoury après l'expérience à Boom Structur', retranscrits par Marion Clavilier.

2- *Ibid.*

3- *Ibid.*

4- *Ibid.*

5- *Ibid.*

6- « c'est amusant ce que l'on a fait, mais j'aurais envie que cela soit dix fois plus spécifique (pourquoi il l'a écrit comme ça, qu'est-ce que, pour lui, cela veut dire ?). » *Ibid.*

7- *Ibid.*

8- *Ibid.*

9- *Ibid.*

10- *Ibid.*

11- « j'essayais de ne pas en faire plus, il n'y a pas un mouvement qui ne venait pas de la partition. Après, mon interprétation était un peu rationnelle, un mouvement est un mouvement » *Ibid.*

12- *Ibid.*

13- *Ibid.*

sur la planche de signes, la question de l'équivalence temporelle de chaque unité graphique :

le fait de devoir lire la notation à la lettre c'est cela qui était intéressant, il y a un phrasé [*elle fait le geste d'écrire dans l'air*], en même temps, sans aucun rapport temporel ou rythmique, c'était ce que je voulais, un signe peut prendre dix minutes et le suivant deux secondes, cela n'a pas été mon choix, j'ai été assez vite sur tout, mais j'aurais pu décider qu'un mouvement prenne cinq minutes¹

La deuxième expérience, celle où elle improvise de mémoire, n'est pas probante de son point de vue².

En ce qui nous concerne, quant au moment où nous transcrivons par écrit la danse de Lotus, dans la deuxième expérience, nous relevons : « il est difficile pour moi de suivre du regard tous ses mouvements, occupée que je suis à vouloir tout embrasser, tout saisir et même ce qui m'échappe »³. Le micro-intervalle de temps de la première expérience pendant lequel Lotus regardait la partition avant de passer au mouvement dansé suivant, ce qui nous permettait de transcrire ses mouvements, disparaît. La deuxième expérience, en tant qu'exécutante du trait, nous paraît

plus fluctuante, le mouvement est moins découpé en poses que dans la première situation. J'éprouve aussi un certain sentiment d'inachèvement face à la quête de la forme qui est la mienne par le trait. Il me semble plus difficile de saisir le mouvement dansé en continuité. Je note aussi chez Lotus une matière gestuelle – déséquilibrée, chutes en arrière – absente de la première danse.⁴

Venons-en à présent à la description verbale des mouvements dansés à partir de la captation vidéo, description écrite un an et demi après que l'expérience ait eu lieu⁵, mais encore habitée par le souvenir vivace des impressions ressenties ce jour-là. La spectatrice, qui est aussi celle qui met en discours sa perception de la captation, a été elle-même une interprète de cette expérience, celle qui a peint les signes picturo-graphiques. Il y a donc à souligner la prise en compte nécessaire de la subjectivité de l'observatrice pour l'analyse de l'expérience chorégraphique. Loin de voir dans la tension objectivité / subjectivité un conflit d'intérêts des postures, nous y percevons, avec Guillemette Bolens et Philippe Guisgand, la vérification du fait que

c'est en vivant / décrivant le mouvement, et grâce à l'empathie 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 langage⁶

Nous avons visionné plusieurs fois la captation des mouvements de L. Eddé-Khoury et avons été attentive à notre expérience subjective de spectatrice⁷. Selon Philippe Guisgand, la réception esthétique

1- *Ibid.*

2- « c'était un peu bâtarde, un souvenir avec plein d'éléments qui reviennent, il aurait peut-être fallu réaliser cette deuxième expérience dans un mois » *Ibid.*

3- Marion Clavier, Entretien d'auto-explicitation, *op.cit.*

4- *Ibid.*

5- Il faut bien prendre en compte le fait que nous avons étudié non la danse mais une vidéo de danse. On n'a pas là le simple ajout d'un nouveau filtre médiatique, mais la création d'un nouveau médium à part entière.

6- Atelier des chercheurs en danse du CND, « La Danse et ses mots. Théorie et pratiques pour dire la création chorégraphique », Pratiques de thèse en danse – outils à l'œuvre, 11 février 2016, *op.cit.*, 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, septembre 2016.

7- Dans la mesure où la question de la textualité chorégraphique, comme celle de l'interprétation et de la lecture d'un texte de danse est au cœur de notre propos, il y aurait à affirmer avec le champ des études en danse, qu'en littérature comparée, le discours d'interprétation critique est porté par une sensibilité digne de considération à l'intérieur d'un travail universitaire.

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.¹

On observe, dans la transcription, le tissage de deux regards : l'un, analytique et objectif, soucieux de précision anatomique, spatiale et temporelle, et qui a tendance à figer les différents stades du mouvement, l'autre, synthétique et subjectif, qui rétablit le flux temporel et s'attache à rendre les diverses nuances chromatiques de la danse (les qualités de mouvement). Le lecteur du présent travail qui désirerait comparer la transcription² à la captation à partir de laquelle nous avons travaillé, voudra bien les trouver dans les annexes³.

Nous considérerons l'interprétation dansée de Lotus Eddé-Khoury comme un système linguistique⁴ à part entière, selon une approche constructiviste inspirée des analyses de l'ouvrage d'Andrée Grau et Georgiana Wierre-Gorre⁵, ainsi que de celles d'Adrienne Kaepler.

Une telle analyse s'appuie sur la reprise de la distinction linguistique entre « phonétique » (étude générale des sons produits dans les langues naturelles) et « phonémique » (étude des caractères distinctifs d'une langue donnée⁶

La difficulté est que la double articulation linguistique n'existe pas dans le cas de la danse⁷, qui ne possède pas de morphèmes :

Il est bien difficile de désigner quelque chose qui serait l'équivalent d'un morphème. Ce qui semble en être l'équivalent – et que l'anthropologie structurale nomme d'ordinaire morphokine ou chorème – n'est en réalité qu'une combinatoire plus complexe de kinèmes, sans qu'il y ait de véritable saut qualitatif faisant passer du non-signifiant au signifiant.⁸

En conséquence, la signification fonctionne selon un tout autre régime :

La signification chorégraphique ne tient pas à une simple combinatoire de l'insignifiant, à un enchaînement de pas atomiques qui par on ne sait quel miracle diraient subitement quelque chose. Elle est toujours à la fois en-deçà et au-delà de la combinatoire de kinèmes [...]⁹

1- Philippe Guisand, « Un travail en cours », *Recherches en danse*, n°1, <<http://danse.revues.org/580>>, 1, 2014, mis en ligne le 01 janvier 2014, en ligne, consulté le 12 janvier 2019.

2- Les déplacements sont notés, sauf exception signalée, par rapport à la position du spectateur du film. Il y a donc lieu d'inverser les directions spatiales indiquées, pour épouser le point de vue de la danseuse.

3- La question des rapports entre le vocabulaire de la danse et les métaphores, dans le cadre de la transmission orale du chorégraphe au danseur, ou du professeur à l'élève, ayant été déjà développée par les chercheurs, nous ne nous y attarderons pas davantage. Voir par exemple le colloque « Danse et littérature : usages de la métaphore », organisé à l'Université Paris-Sorbonne (Paris IV) et à l'Université Paris VIII, par Bojana Bauer, Pauline Galli, Ninon Prouteau et Delphine Vernozy, les 13 et 14 mai 2011. Voir aussi Mariem Guellouz, « La métaphore à l'épreuve de la danse contemporaine », *Skenégraphie* [en ligne], 2, automne 2014, mis en ligne le 30 novembre 2016, consulté le 14 août 2018.

4- « Les travaux anthropologiques de l'après-guerre, notamment anglais et hongrois, vont adopter le paradigme scientifique de la linguistique structurale, en faisant de l'analogie avec le langage le postulat de leur démarche ». F. Pouillaude, *Le Désœuvrement chorégraphique*, *op.cit.*, p.326.

5- Voir « Importance de la socio-linguistique pour la construction de l'anthropologie de la danse », in A. Grau et G. Wierre-Gorre (éd), *Anthropologie de la danse, Genèse et construction d'une discipline*, Pantin, CND, 2005, p.19-23.

6- F. Pouillaude, *Le Désœuvrement chorégraphique*, *op.cit.*, p.327.

7- *Ibid*, p.327.

8- *Ibid*, p.328.

9- *Ibid*, p.328.

Ces précisions relatives au modèle de la linguistique structurale posées, nous nous questionnerons sur l'équivalence éventuelle entre une unité chorégraphique et une unité de la planche de signes, et sur le passage, de l'écrit à la danse, d'une entité statique à une entité dynamique.

De même qu'une langue se décompose en phonèmes et morphèmes, en éléments phoniques minimaux et en éléments signifiants minimaux, de même une danse donnée doit se décomposer en *kinèmes* (éléments moteurs minimaux reconnus comme pertinents par les acteurs du système) et en *morphokinèmes* (ou *morphokines*, ou encore *chorèmes*, selon les auteurs), c'est-à-dire en ses plus petits éléments gestuels signifiants¹

Précisons que

[l]es kinèmes [...] sont les actions et les positions qui, bien que n'ayant aucune signification en soi, constituent les unités de base sur lesquelles toute danse d'une tradition donnée est construite.²

Le but est donc de dégager une correspondance, au moins partielle, entre les mouvements de Lotus Eddé-Khoury et les signes du « texte » de V. Parnakh. Il se peut que cela ne fonctionne que dans la première opération, celle de la traduction littérale, l'interprète affirmant s'être scrupuleusement conformée à la planche.

Le système de l'interprétation dansée, envisagé comme une traduction, est beaucoup moins contraint que celui de la langue. En effet, le traducteur ne dispose que de plusieurs variantes possibles dans la langue-cible pour traduire un mot³. Au contraire, la danseuse peut choisir une infinité de gestes et de mouvements pour transposer un même signe, dont la traduction au moment de l'interprétation-improvisation sera à peu près imprédictible.

Plus profondément, dans la première expérience, Lotus décalque le système de la langue, en s'imposant des contraintes structurales absentes, en tant que telles, du mouvement dansé. Ces contraintes, au nombre de six, sont les suivantes :

A- **La règle de sélection.** L'interprète actualise seulement une certaine palette gestuelle, parmi son vocabulaire dansé.

B- **La règle d'unité.** Pour les signes simples, une cellule chorégraphique équivaut à un geste ou à un mouvement, c'est-à-dire à un signe.

C- **La règle d'émergence par improvisation.** Le système linguistique n'est pas écrit à l'avance, ses conventions se composent au fur et à mesure, dans l'improvisation dansée.

D- **La règle de motivation.** Tout mouvement dans l'improvisation dansée est motivé par un signe sur la planche, il n'y a pas d'involontaire.

E- **La règle de cohérence.** La cohérence du système linguistique est respectée du début à la fin de la

1- *Ibid*, p.326. « Le "niveau morphokinématique" désigne ici le second degré d'organisation structurale du mouvement de danse. Il est analogue au niveau du morphème dans la structure linguistique. » Adrienne Kaeppler, « Méthode et théorie pour l'analyse structurale de la danse avec une analyse de la danse des îles Tonga » dans A. Grau et G. Wierre-Gorre (éd), *Anthropologie de la danse, Genèse et construction d'une discipline, op.cit.*, p.189-201, p.198.

2- *Ibid*, p.198.

3- Par exemple, pour traduire l'adjectif « beau » en russe, je dispose dans la langue-cible de trois adjectifs à ma disposition (*красивый, милый, прекрасный*), la gamme des unités est donc restreinte.

danse.

F- **La règle de différenciation.** Si une unité ou un certain type d'unités se répète sur la planche de signes, il sera répété dans la danse. Si une unité diffère d'une autre sur la planche de signes, elle deviendra une unité chorégraphique spécifique.

Dégager les choix de traduction opérés par la danseuse revient à réfléchir au type de système linguistique qu'elle choisit d'élaborer, selon des règles de sélection et de combinaison des mouvements qu'elle met en place elle-même, pour transposer les signes. La traduction dansée sera jugée fidèle si elle est rigoureuse concernant la conversion des unités au plan syntagmatique. Puisque, de fait, il n'y a pas d'équivalent paradigmatique entre les deux systèmes de signes, le système chorégraphique d'arrivée n'étant pas une langue à proprement parler, on substitue à la notion de fidélité, prévalant dans le domaine de la traduction, celle de cohérence.

Dans la traduction de la planche à la danse, l'élément syntaxique prend toute son importance, même si, comme l'a relevé F. Pouillaude, il est impossible de descendre jusqu'au niveau du morphème pour déterminer une correspondance entre la forme grammaticale et le sens. Nous avons pu dégager de petites unités sémiotiques de danse, les kinèmes, combinées à l'intérieur de plus grandes unités, les chorèmes, à savoir les cellules chorégraphiques numérotées chronologiquement dans les transcriptions. La retranscription de la captation nous a permis de comparer le séquençage du mouvement dansé et des unités graphiques, pour dégager équivalences et écarts. Le dispositif ouvre ainsi la voie à une identification des structures linguistiques de la danse.

Avec la première opération¹, chaque caractère est clairement identifiable comme une cellule chorégraphique spécifique et le passage d'un signe à un autre est rétabli dans la temporalisation, au cours de la danse, des signes spatiaux². On a à faire à une succession de mouvements, non à un enchaînement de poses. L'interprète confère des valeurs temporelles plus ou moins brèves à chaque signe, qui n'étaient pas notées sur la partition initiale. Elle restitue l'intervalle entre deux signes, figuré originellement par un espace blanc, par une légère pause. Une constance est maintenue au niveau du répertoire des mouvements dansés mobilisés, donnant l'impression d'un même vocabulaire. Chaque caractère conserve la mémoire du signe qui l'a précédé. Néanmoins, les signes ne sont pas considérés comme les indices d'une simple représentation anatomique, mais fournissent aussi des repères d'énergie. Pour les cellules chorégraphiques 8³ et 11 transposant la première ligne de la deuxième portée, une analogie formelle s'établit dans la danse entre deux signes en forme de X, le premier et le

1- Nous analysons ici la captation de la deuxième partie de la première expérience (celle où L. Eddé-Khoury travaille avec le texte sous les yeux), c'est-à-dire, la traduction dansée des portées II et III, la traduction de la portée I n'ayant pas été enregistrée.

2- C'est nous qui lui avons proposé le geste conventionnel de tirer une ligne horizontale dans l'espace, avec le bras gauche, main à plat (le geste s'effectue de la gauche vers la droite, dans notre direction), pour signifier la fin d'une ligne.

3- « Avec la deuxième ligne, Lotus commence au sol, ce qui lui permet de voir la feuille. La main gauche et les deux pieds en appui, jambes fléchies, elle conserve quelque chose de la structure du -X au niveau de la forme qu'elle crée. Les dernières phalanges des mains sont repliées (comme des sortes de griffes). Simultanément, penchée au-dessus du sol, la tête en avant, elle exécute des tortillons avec son bras droit, en l'air, d'abord avec le poignet, puis, plus fortement avec le coude (8) » La transcription figure en annexes.

cinquième. Ils sont traduits comme des signes de la même famille morphologique, avec la différence que le regard est tourné en haut à droite, dans le second cas. On observe, dans la transposition de la dernière ligne de la troisième portée, réalisée au cours de la première expérience, des gestes très scandés, brefs et plus facilement isolables. Lotus Eddé-Khoury, pendant la durée de plusieurs signes, se tient debout, au repos¹.

Dans la deuxième opération de traduction², réalisée sans la planche, en raison de la fluidité des mouvements et de l'impression d'aisance qui se dégagent, on pourrait dire que Lotus Eddé-Khoury passe de l'épellation à la lecture, travaillant avec sa mémoire vive des signes. Structurellement, elle trace toujours, de son geste de bras, le trait qui marque par convention le retour à la ligne, ce qui implique qu'elle se souvient d'informations touchant à la composition de la planche, du nombre de signes et de leur ordre de succession. Avec la première expérience, elle devait toujours danser avec un peu d'avance, en gardant en mémoire le signe à venir. Ce n'est plus le cas dans la deuxième opération et, par conséquent, son poids paraît davantage ancré dans le sol. Les pas semblent également plus dynamiques. Le corps n'est plus aussi contraint par l'aspect visuel des signes originels, l'interprète est saisie par son rythme propre, qui lui dicte la composition de la matière gestuelle. Le mouvement dansé se délivre de l'empreinte de la trace, devenant expression libre. Néanmoins, le vocabulaire employé dans la première expérience, est repris, en particulier avec la réapparition du -X dansé, qui peut, dans la seconde opération, transposer également les deux signes indiqués.

On notera, en outre, chez Lotus Eddé-Khoury et Polina Akhmetzyanova, certains choix de transposition communs : par exemple, chez P. Akhmetzyanova, la posture fléchie, et ce que nous avons nommé « serpentins » se retrouvent dans la production gestuelle de L. Eddé-Khoury, comme s'ils correspondaient à un même signe ou à un même type de signes dansés. L'interprétation chorégraphique semble dans une certaine mesure contrainte par la planche, même si celle-ci est à proprement parler illisible, ce qui ouvre la voie à une remise en cause, au moins partielle, de l'arbitraire du signe.

Lors de l'expérience menée en mars 2017, il a été proposé à la danseuse L. Eddé-Khoury d'*incarner*³ dans son corps dansant les hiéroglyphes de V. Parnakh. Ce fut l'occasion de mesurer l'écart entre deux logiques d'inscription, celle sur le papier, et celle réalisée dans l'espace du studio. Il s'agissait de faire passer ces signes énigmatiques – oscillant entre régime pictural, graphique, chorégraphique – de l'état inanimé de caractères fixés sur le papier, à la vie du corps en mouvement. Cela par l'intermédiaire d'une dynamique d'*interprétation* qui donnait, dans le présent, à recouvrir un passé disparu aux limbes de l'oubli, voire à retrouver avec surprise le même dans l'altérité. Grâce à ce parti-pris assumé de l'écart, les

1- Il y a quand même quelques micro-gestes effectués qu'on ne retient pas comme pertinents dans la transcription.

2- Elle va de 2.16 à 4.40 minutes sur l'extrait vidéo suivant.

3- Rappelons le rôle fondamental de l'interprétation en danse : « L'intervention d'un interprète, médiateur qui fait vivre l'œuvre, est indispensable. La danse, en tant que matériau, se confond avec son interprète en ce que ce dernier en est simultanément le créateur, l'instrument et la forme même. » Philippe Guisgand, « À propos d'interprétation en danse », *Déméter*, décembre 2002, <<http://demeter.revue.univ-lille3.fr/interpretation/guisgand.pdf>>, en ligne consulté le 17 juillet 2018.

signes dansés de V. Parnakh renaissent à la vie.

* * *

Au début de *L'Œuvre ouverte*, Umberto Eco écrit : « L'œuvre d'art est un message fondamentalement ambigu, une pluralité de signifiés qui coexistent en un seul signifiant. »¹ V. Parnakh semble composer à dessein une écriture polyvalente indéchiffrable. Celui qui chercherait à déchiffrer ses signes serait dans le faux. Il y aurait à retrouver l'esprit ludique qui les anime, plutôt que la signification d'une lettre absente. Si aucune des trois premières hypothèses explicatives proposées n'en épuise le sens, c'est que le but du poète-danseur n'est peut-être pas de noter un signifié au moyen d'une forme graphique, mais d'écrire l'écriture, dans une optique toute derridienne. Les signes de la planche originelle ne seraient pas régis par une correspondance univoque entre la forme graphique et le sens, comme dans le cas des caractères d'un système linguistique. Chaque signe acquiert plutôt son sens dans l'esprit d'un lecteur, variant d'un individu à l'autre. L'ambivalence est la règle : on a une idée de la gamme du sens évoqué, mais c'est notre interprétation qui le détermine, à partir d'une matrice picturo-choré-graphique.

Pour V. Parnakh, probablement ces signes n'avaient-ils pas de signification univoque, concrétisés en une autre forme que le langage verbal. Aussi convient-il, au seuil de l'illisible, de les laisser au soin de l'interprétation-incarnation d'un sujet-lecteur qui peut choisir de les danser. Ce qui importe est l'inscription du corps et du mouvement dans ces caractères, la charge chorégraphique qu'ils contiennent. Le lecteur, qui n'a pas le loisir de les déchiffrer, est invité à les comprendre de manière synthétique en se mettant en sympathie avec eux. Il doit se les approprier en les laissant résonner avec son sens poétique et son sens kinesthésique, comme les traces perdues d'une humanité dont il laisserait la source s'épancher en lui, à la façon de ces dessins sur les grottes rupestres qui, malgré leur éloignement, paraissent si proches de nous.

Le circuit intermédial n'a pas de fin : la planche de signes se déplace dans le dispositif d'expérience en une forme dansée. Or la danse de V. Parnakh apparaît dans l'écart, sans qu'on cherche à la reconstituer, à travers la danse de L. Eddé-Khoury ; on refermera donc cette section en rappelant la possibilité que le langage des danseurs d'aujourd'hui reste façonné par

l'héritage passif ou inconscient des acquis historiques [qui] s'inscrit dans le corps et la pensée des danseurs, et, [qui] tant qu'il n'a pas été identifié en tant que tel, [...] modèle leur langage, leur mouvement et leur pensée.²

* * *

Ce chapitre nous a permis d'analyser divers aspects du transfert de l'écrit au chorégraphique, en nous focalisant non plus sur le texte, ce qui était l'objet de notre deuxième partie, mais sur la danse. Dans les divers cas envisagés, il a pu être question de situation spectaculaire (les créations de la troupe

1- Voir Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte*, *op.cit.*, Paris, Seuil, 1965, p.15-40. L'objet de l'étude porte sur les cas où l'ambiguïté du sens est voulue par l'artiste tourné vers la réception de l'œuvre, et où cette ambiguïté devient un parti pris esthétique.

2- Isabelle Ginot, Marcelle Michel, *La Danse au XX^e siècle*, Paris, Bordas, 2008, p.220.

« Modern » et de Léra Sabirova ; le deuxième solo de P. Akhmetzyanova), ou de laboratoire de recherche (la matière préparatoire du premier solo de P. Akhmetzyanova ; le travail mené avec L. Eddé-Khoury autour des caractères de V. Parnakh).

L'unité de l'approche mise en œuvre dans ce chapitre a consisté à déployer, à partir d'un corpus chorégraphique hétérogène, une méthode d'analyse intersémiotique, appuyée sur le *Dictionnaire d'intersémiotique* de L. Hébert, ainsi que sur des outils empruntés aux études en danse, comme l'esthétique des notations chorégraphiques, mais aussi la linguistique structurale pour l'analyse du mouvement et l'établissement de nos transcriptions des captations.

Différents types de *textualités chorégraphiques* ont été dégagés : 1) un ou plusieurs textes-sources, au caractère dansant, à l'origine de la performance : *Un Coup de dés* de S. Mallarmé, ou encore les articles et poèmes de V. Parnakh ; 2) le livret de danse, actualisé sur scène, dans le cas de P. Akhmetzyanova, sous forme d'extraits lus à haute voix ou traduits en mouvements dansés ; 3) une textualité hybride hésitant entre divers régimes, qui interroge à la fois sur le statut du signe, de l'écrit et de la lecture : la planche de signes de V. Parnakh ; 4) enfin, la transcription écrite de la performance dansée, qui, impliquant le point de vue d'un observateur, n'est pas exempte de subjectivité et pose la question de la perception comme de la verbalisation du mouvement.

Divers points de vue ont été pris en compte : celui du chorégraphe et / ou du danseur (qui peut être un collectif dans le cas de la troupe « Modern »), celui du spectateur, celui du critique observant la captation et fournissant une transcription écrite de la danse. Dans deux des cas cités (la collaboration avec « Modern » et avec L. Sabirova à Moscou dans le cadre de l'exposition, d'une part ; la session expérimentale avec L. Eddé-Khoury à Boom Structur', d'autre part), nous étions à l'origine du dispositif chorégraphique. Nous avons, en outre, participé au travail préparatoire de la troupe « Modern », et au dispositif d'expérience en traçant les signes correspondant aux mouvements exécutés par L. Eddé-Khoury. Notre recherche a donc pris un tour à la fois pratique et créatif, où l'une des questions de fond est devenue celle de l'implication subjective du chercheur.

Ce chapitre nous a permis d'envisager la nature et les fonctions de la textualité en danse. Enfin, le point primordial concerne la mise en place d'une réflexion sur l'« œuvre ouverte » aux carrefours de la littérature et de l'art chorégraphique. Le danseur incarnant par ses mouvements le texte, en propose une lecture qui est une compréhension subjective. Comme dans la performance de « Modern », il doit en quelque sorte faire disparaître le texte, pour laisser s'exprimer sa propre interprétation. Ce sera justement l'objet de notre dernier chapitre que de nous pencher sur une esthétique de la lecture, tenant compte du rôle-clef de l'interprète-lecteur dans la fabrique de la danse.

Chapitre 2 : La performance intérieure du lecteur

Selon Roland Barthes dans *SZ*¹, les œuvres littéraires appartiennent à deux catégories esthétiques : celle du « lisible », où le lecteur n'a pas à fournir d'effort particulier pour parvenir au sens, offert sans détours par le texte : c'est le cas de la plupart des œuvres littéraires dites classiques ; celle du « scriptible », où le texte exige du lecteur un travail herméneutique pour qu'il en saisisse les sens : c'est le cas de la plupart des œuvres dites modernes, à l'instar de *Mobile* (1962) de Michel Butor. Le critique explique en outre que, contrairement au lisible, le scriptible ne peut pas être conçu comme un produit, mais seulement comme un acte de production, c'est-à-dire comme l'élaboration du texte dans le mouvement de son devenir. Le texte scriptible ne se donne pas en extériorité au sujet qui le lit car « c'est nous en train d'écrire »². Il est pluriel, dynamique, insaisissable, et résiste à l'imposition d'un sens pré-déterminé. Il y aurait donc à supposer un mode différent d'interprétation de la part du lecteur pour la catégorie du scriptible, qui s'applique aux textes poétiques modernes.

Bien plus, R. Barthes revalorise la position de l'amateur dans les études littéraires, « qui doit revaloriser la fonction productive que des circuits commerciaux ont réifiée »³. Face à l'hégémonie de l'auteur, « phénomène [qui] n'est pas normal, naturel : [...] [mais] est historiquement déterminé »⁴, et devant la domination de la « critique en *do* majeur »⁵, le théoricien conçoit l'avenir de la littérature comme

une époque où on n'écrirait plus d'*œuvres* au sens traditionnel du terme, et l'on réécrirait sans cesse les œuvres du passé, "sans cesse" au sens de "perpétuellement" [...]⁶

R. Barthes esquisse donc la voie pour un nouveau régime littéraire, où l'interprétation du lecteur œuvre continuellement pour déployer et renégocier les sens du poème. Ce nouveau régime de lecture sera mis à l'honneur par la critique post-textuelle, sur fond de laquelle nous nous inscrivons. Nous avons vu dans les précédentes parties que le poète peut officier comme re(-lecteur) de lui-même dans le cas de D. Fourcade. Mais le lecteur, lui aussi, a la possibilité d'assumer le rôle de scripteur, et ce sera l'un des enjeux de notre chapitre, à la suite de R. Barthes, que de le montrer, tant il est vrai

qu'une théorie de la lecture (cette lecture qui a toujours été la parente pauvre de la création littéraire) est absolument tributaire d'une théorie de l'écriture : lire, c'est retrouver – au niveau du corps, et non celui de la conscience – *comment ça a été écrit* : c'est se mettre dans la production, non dans le produit ; on peut amorcer ce mouvement de coïncidence, soit d'une façon assez classique, en revivant avec plaisir la poétique de l'œuvre, soit d'une façon plus moderne, en levant en soi toute espèce de censure et en laissant aller le texte dans tous ses débordements sémantiques et symboliques ; à ce point, lire, c'est vraiment écrire : j'écris – ou je réécris – le

1- Roland Barthes, *SZ*, Paris, Seuil, 1970.

2- Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, p.10.

3- Roland Barthes, « Littérature / Enseignement », *Pratiques*, n°5, février 1975, propos recueillis par André Petitjean, in Roland Barthes, *Le Grain et la voix : Entretiens 1962-1980*, Paris, Seuil, 1981, p.251-260, p.258

4- *Ibid*, p.258.

5- R. Barthes, « Entretien (A conversation with R. Barthes) », in Roland Barthes, *Le Grain et la voix : Entretiens 1962-1980*, Paris, Seuil, 1981, p.138-161, p.159.

6- *Ibid*, p.160.

texte que je lis, mieux et plus loin que son auteur ne l'a fait.¹

Or, ce mode d'interprétation du texte poétique moderne, pour R. Barthes, exégète du « plaisir du texte » dans ses dimensions les plus sensuelles, implique une activité pulsionnelle de la part du lecteur. Le critique déplore que dans l'approche psychologisante dont il cherche à se débarrasser, le corps du lecteur, « coupé de toute relation avec l'univers de la production »², soit évincé :

Englué dans un monde où il se projette, il ne projette pas son faire (son corps), mais sa psychologie. Il projette, lui qui ne peut pas écrire, son imaginaire (zone narcissique de la psyché) très loin de son corps musculaire, charnel, le corps de jouissance. Il est entraîné dans le leurre de l'imaginaire.³

Il semble que R. Barthes donne une importance fondamentale à la dimension kinesthésique de l'interprétation, quand bien même il cherche à « blanchir » la subjectivité du lecteur. Nous inscrivant dans les failles du discours barthésien, nous chercherons à envisager l'acte de lecture dans sa dimension pleinement individuelle et incarnée, lors de la rencontre singulière du lecteur avec le texte poétique.

Pour ce faire, la notion de proprioception, entendue comme « la sensibilité résultant de la perception qu'a l'homme de son propre corps et renseignant sur l'activité du corps propre (sensations kinesthésiques et posturales) »⁴, nous servira d'appui. Désormais, la danse est à trouver du côté de l'expérience du lecteur, puisque « la physicalité » de la lecture du texte poétique moderne, « au niveau infra-poétique », « provient d'une expérience corporelle du silence qui la sous-tend et qu'elle engage, [...] une attention particulière au ressenti interne de la corporéité »⁵. Précisons que la danse est ici envisagée, à la suite de la *Phénoménologie de la perception* (1945) de Maurice Merleau-Ponty⁶, et des courants de la danse post-moderne comme le Contact Improvisation, en son état minimal, comme dépouillée : il s'agit d'une danse non théâtrale puisque sans public, réalisée en soi-même, n'impliquant pas obligatoirement la réalisation de mouvements, sans musique autre que celle du texte et des circonstances présentes sur fond desquels advient l'acte de lecture :

L'espace du dedans n'est pas dans notre vécu un agencement de planches anatomiques, mais correspond au ressenti proprioceptif de notre corps interne, ressenti le plus archaïque de soi qui s'aligne moins sur la logique des sens perceptifs et leurs références mondaines que sur des impressions plus diffuses soit de densité soit de ténuité. C'est à partir de ces variations toniques que le corps dansant fait les premiers pas de son apprentissage et va reconstruire une conscience de soi globale en deçà du zonage sémique, culturel et social qui aura engrammé en lui une certaine image de son corps. [...] Entre repos et vigueur, corporéité basale et corporéité

1- Roland Barthes, « Roland Barthes contre les idées reçues », *Le Figaro*, 27 juillet 1974, Propos recueillis par Claude Jannoud, in Roland Barthes, *Le Grain et la voix : Entretiens 1962-1980*, Paris, Seuil, 1981, p.204-211, p.205.

2- Roland Barthes, « Littérature / Enseignement », *Pratiques*, n°5, février 1975, propos recueillis par André Petitjean, in Roland Barthes, *Le Grain et la voix : Entretiens 1962-1980*, Paris, Seuil, 1981, p.251-260, p.258.

3- *Ibid*, p.258-259.

4- Alice Godfroy, *Écrire, danser : prendre corps et langue. Étude pour une « densité » de l'écriture poétique*, thèse de doctorat en littératures et civilisations comparées, sous la direction de Michèle Finck, Université de Strasbourg, 2013, p.219.

5- *Ibid*, p.218.

6- « Si le danseur rend visible l'invisible de la danse virtuelle, c'est qu'il permet – au plus serré – de faire l'expérience vive des deux notions centrales de la phénoménologie merleau-pontienne que sont "le déplacement sur place" et "le mouvement virtuel", ou plus précisément, si l'on déplace la phénoménologie de la perception du maître en une phénoménologie de la proprioception (du ressenti interne), de faire l'expérience vive de la mobilité immobile de nos mouvementements intérieurs avant qu'ils ne viennent potentialiser nos déplacements effectifs. » *Ibid*, p.228.

axiale, mode d'expansion et mode d'orientation, [le danseur] étire les possibles de sa palette tonique en tendant ou détendant, tel un sculpteur de l'intériorité, les fils de son relationnement au monde.¹

C'est en tant qu'elle est une activité proprioceptive aux diverses ramifications sensorielles que la lecture, réalisée par rapport à la conscience somatique d'un sujet-lecteur, peut être considérée comme une danse, au-delà de la sphère visible du geste dansé : désormais, « le domaine à explorer trouve son siège nouveau dans l'énigme du corps »². Ainsi, tandis qu'Alice Godfroy envisageait le poète en danseur, nous nous concentrerons sur le caractère dansant de la réception du poème, conçue comme interprétation performative.

1- La proprioception de Charles Olson (1910-1970) : une interaction corporelle du lecteur avec le poème

Rudolf Laban nomme la zone du pré-mouvement dansé, « le pays du silence » (« das Land des Schweigens »), en mettant l'accent sur « la région de l'être intérieur [...] auto-affectée par les micro-mouvements qui l'animent »³, « perçue comme saturée de flux, de micro-mouvements, de petits effondrements et de reprises »⁴. Ce lieu d'une hypersensibilité « tournée à la fois au-dehors et au-dedans »⁵ prend l'aspect d'un « territoire de flux qui parcourent le ressenti interne des corps »⁶, « prédispos[ant] le danseur à un état du corps d'où puisse surgir l'éloquence de ses gestes »⁷.

Il y a une énergie derrière tout événement et derrière toute chose qu'on peut difficilement nommer. Un paysage caché et oublié. La région du silence, l'empire de l'âme ; en son centre, il y a un temple en mouvement. Pourtant, les messages venus de cette région du silence sont éloquentes et nous parlent en termes toujours changeants de réalités qui sont pour nous d'une très grande importance.⁸

À la suite des intuitions labaniennes, Steve Paxton mettra au point, dans les années 1970, une « petite danse » (« small dance »), consistant, debout ou allongé, « sans déplacements segmentaires »⁹, à « préparer son corps à un état de danse »¹⁰, à « transformer, pour résumer, la perception en proprioception »¹¹.

le corps est debout, les yeux clos et tout le travail consiste en une relaxation maximale de chaque parcelle de soi – la tension musculaire masquant la sensation – jusqu'à « that limit to which you could no further relax without falling down ». Parvenu à cet état de conscience corporelle, l'esprit perd ses prérogatives intentionnelles (« but is being used as a lens to focus on certain perceptions ») et toute l'attention est requise

1- *Ibid*, p.647.

2- *Ibid*, p.219.

3- A. Godfroy, *Écrire, danser : prendre corps et langue. Étude pour une « dansité » de l'écriture poétique*, op.cit., p.219.

4- Isabelle Launay, *À la recherche d'une danse moderne. Étude sur les écrits de Rudolf Laban et Mary Wigman*, thèse sous la direction de Michel Bernard, Lille 3, 1994, p.157.

5- A. Godfroy, *Écrire, danser : prendre corps et langue. Étude pour une « dansité » de l'écriture poétique*, op.cit., p.219.

6- *Ibid*, p.219.

7- *Ibid*, p.219.

8- Rudolf von Laban, cité dans Isabelle Launay, *À la recherche d'une danse moderne. Étude sur les écrits de Rudolf Laban et Mary Wigman*, op.cit., p.151.

9- *Ibid*, p.219.

10- *Ibid*, p.219.

11- *Ibid*, p.219.

en direction du ressenti interne, des flux et des micro-mouvements qui l'habitent. Steve Paxton explique : « We're trying to get in touch with these kinds of primal forces in the body and make them readily apparent ». Par quoi la vivacité des forces intérieures, surprises par le moyen d'un corps réduit à sa plus grande immobilité, va pouvoir induire d'infimes mouvements, à peine perceptibles à l'œil nu, qui composent ultimement la « petite danse ».

En vue d'éclairer la notion de proprioception par rapport à la lecture du texte poétique, nous reviendrons d'abord sur les conceptions de Charles Olson (1910-1970) à travers deux de ses essais que nous présenterons tour à tour.

Dans son *Autobiographie*, W. C. Williams cite de larges extraits du manifeste – ou de la « manifestation »¹ – de Charles Olson, « Projective Verse » (1951)². Ce dernier y exprime la théorie de la composition par champ (« composition by field »), à travers le vers projectif ou ouvert (« projective verse or open verse »), dans la lignée des théories d'Ezra Pound, qui recommandait aux poètes de « composer selon la séquence de la phrase musicale, non selon la séquence du métronome »³. Nous nous appuyerons ici sur les théories de la proprioception de C. Olson pour étayer l'idée que la réception individuelle du poème par le lecteur s'apparente à une danse.

La danse et la science ont permis à C. Olson de développer une vision du poème comme un ensemble organique. Dans des notes datant de 1965, intitulées « Proprioception »⁴, il exprime l'idée que toute connaissance, et du même coup, la poésie, passe par l'interaction physique avec le monde. Le lieu du savoir et le véritable cerveau est le corps (« the body itself – proper – one's own "corpus" ; « le corps lui-même – propre – le propre "corpus" de quelqu'un »). « [T]he old "psychology" of feeling » (« la vieille "psychologie" du sentiment »), fondée sur la théorie des humeurs, et qu'il définit comme une « stase », laisse place à une physiologie des (« viscera, or interoceptive »), « viscères, ou interoceptif ». Pour l'auteur des *Maximus Poems*, l'essence du monde moderne est la « kinesthesia » (« kinesthésie »), ou sens du mouvement, qu'il convient d'ériger au rang de principe esthétique (« Today: movement, at any cost. », « Aujourd'hui : mouvement, à n'importe quel prix »).

Kinesthesia: [...] the sense whose end organs lie in the muscles, tendons, joints, and are stimulated by bodily tensions (—or relaxations of same).⁵

Selon cette perspective, C. Olson oppose surface et profondeur, la seconde seulement correspondant à ses yeux à la proprioception, tandis que la première est l'émanation de la « psychologie », c'est-à-dire

1- « En 1950 *Projective Verse* se présente comme une sorte de manifeste, ou mieux comme une "manifestation" destinée à structurer une nouvelle poésie » Marcellin Pleyne, Notes sur « Projective Verse », *Tel Quel*, n°19, automne 1964.

2- La même année que la parution de son manifeste, C. Olson écrit une œuvre poético-épique, les *Maximus Poems*, d'après cette méthode. Déjà, en 1948, W. C. Williams avait émis l'idée que le poème était un champ d'action (« a field of action »). (William Carlos Williams, « The Poem as a Field of Action », *Selected Essays of William Carlos Williams*, New York, New Directions, 1954.) L'influence de l'essai de C. Olson sur l'art poétique de W. C. Williams fut primordiale, au point que le médecin-poète lui empruntera l'étiquette d'« objectiviste ».

3- « to compose in the sequence of the musical phrase, not in sequence of a metronome ». Charles Olson, « Projective Verse » [1950], *Collected Prose*, edited by Donald Allen and Benjamin Friedlander, Berkeley, published by the University of California Press, 1997.

4- Charles Olson, « Proprioception », San Francisco, Four Seasons Fondation, 1965. Je traduis les citations en français. Sauf exception signalée, les citations sont toutes extraites de ce texte.

5- « Kinesthesia: [...] le sens dont les organes terminaux se situent dans les muscles, tendons, articulations, et sont stimulés par le corps tensions (ou relâchements des mêmes organes). » *Ibid.* Je traduis.

d'une conscience de soi si solidifiée, qu'elle exclut le mouvement – ce que C. Olson exprime par le raccourci : « consciousness as ego and thus no flow » (« une conscience en tant qu'ego et donc pas en tant que flux ») :

PROPRIOCEPTION: the data of depth sensibility/the 'body' of us as object which spontaneously or of its own order produces experience of, 'depth'¹

Or cette faculté proprioceptive, le poème, qui est construction organique, la met en jeu. Il a en effet pour vocation de produire une « SENSIBILITY WITHIN THE ORGANISM BY MOVEMENT OF ITS OWN TISSUES »². S'esquisse la répartition suivante :

Surface	Profondeur
Stase	Mouvement
Psychologie	Physiologie

L'enjeu du propos de l'auteur est de questionner le fondement d'une conception psychologique face à une vision matérialiste. L'existence de « what they call the SOUL » (« ce qu'ils appellent l'âme »), en-dehors de la proprioception des organes et des fonctions élémentaires, « solides, palpables », du corps humain, lui semble difficile à admettre. L'âme, à laquelle a longtemps été réduite l'« ego », ne posséderait-elle pas une dimension tangible elle aussi, ou bien serait-elle d'une nature « intermédiaire » (« a mid-thing », « un moyen terme » ; « this 1/2 of the picture », « cette 1/2 de l'image ») ? Est-elle localisée dans le cerveau ou à un endroit du corps ? Survit-elle à la destruction de ce dernier ? La réflexion éparpillée de C. Olson soulève de telles questions de (méta)physique.

Vers la fin du texte, il affirme la nature corporelle de l'âme (« The 'soul' then is equally 'physical.' Is the self. its own Is such, 'corpus.' »³) et cherche une voie pour échapper à la dualité. Il souhaite déterminer un troisième terme par rapport à celui d'« inconscient » ou de « projection », qui est celui de « profondeur ». L'avantage de la proprioception est d'affirmer la profondeur⁴, par « implicit accuracy, from its own energy as a state of implicit motion »⁵.

Avant qu'elle soit conceptualisée par C. Olson en 1965, W. C. Williams s'intéressait à la proprioception. Dans « Thursday » (1921) tiré de *Sour Grapes*⁶, il implique une faculté proprioceptive, une conscience somatique qui forme déjà un embryon de danse. Le protagoniste des vers suivants, en concentrant son attention sur l'inspir et l'expir, sur son rapport à l'environnement ainsi que sur les sensations occasionnées par les variations de poids, en déplaçant son esprit d'une partie à l'autre de son corps, met en jeu une forme de danse.

1- « PROPRIOCEPTION: les données de la sensibilité profonde / notre "corps" comme objet qui produit spontanément ou de lui-même une expérience de "profondeur". » *Ibid.* Je traduis.

2- « SENSIBILITÉ AU SEIN DE L'ORGANISME PAR MOUVEMENT DE SES PROPRES TISSUS » *Ibid.* Je traduis.

3- « L' "âme" est alors également "physique". C'est le soi. Son essence est telle, "corpus." » *Ibid.* Je traduis.

4- « the DEPTH implicit in physical being—built-in space-time specifics, and moving (by movement of 'its own') »

5- « précision implicite, de sa propre énergie comme état de mouvement implicite » *Ibid.* Je traduis.

6- W. C. Williams, *Sour Grapes*, Boston, Four Seas Company, 1921. La conscience proprioceptive du corps est aussi le sujet de « The Gentle Man », tiré du même recueil.

<p>I have had my dream—like others— and it has come to nothing, so that I remain now carelessly with feet planted on the ground and look up at the sky— feeling my clothes about me, the weight of my body in my shoes, the rim of my hat, air passing in and out at my nose—and decide to dream no more.</p>	<p>J'ai eu mon rêve – comme d'autres – et il a été réduit à néant, de sorte que Je reste maintenant avec insouciance les pieds plantés sur le sol et lève les yeux vers le ciel sentant mes vêtements autour de moi, le poids de mon corps dans mes chaussures, le bord de mon chapeau, l'air entrant et sortant de mon nez – et décide de ne plus rêver.¹</p>
---	---

L'expérience individuelle est structurée autour d'un renoncement au rêve, aux stériles fantaisies imaginatives, au profit d'un ancrage terrestre dans la réalité. Dans « Great Mullen », tiré du même recueil, le sujet désigne la sensation qu'il a de lui-même, comme une partie de l'infiniment petit de la nature (« I am a point of dew on a grass-stem. »), puis comme un insecte (« I am a cricket waving his antennae ») dans un texte où les cheveux sont comparés à des feuilles. La réflexion sur la proprioception, qui allait influencer W.C. Williams, était pour C. Olson l'occasion d'exprimer l'unité du corps et de l'esprit, et d'affirmer l'importance du mouvement, dans la lignée de son *Manifeste du vers projectif*.

On comprend mieux le rôle de la proprioception, dès lors que l'on se penche sur le *Manifeste du vers projectif*, qui met en avant la teneur pneumatique et kinesthésique du vers poétique. Le texte commence par insister sur l'importance de la respiration (« breathe ») pour la poésie nouvelle ; si unité poétique il y a, c'est bel et bien une unité de souffle. La révolution du poumon doit succéder à « la révolution de l'oreille » (« revolution of the ear ») menée vers 1905, et l'absorber². C. Olson distingue le vers projectif du vers non-projectif, en montrant en quoi le premier s'oppose aux formes anciennes de versification, « la ligne, stance, forme définie héritée ; tout ce qui fut la "vieille" base du non-projectif »³.

La « composition par champ » proprement dite désigne la technique consistant à composer en vers projectif. Celle-ci induit la prise en compte de la « cinétique » du poème (« the *kinetics* of the thing »), formant le premier principe du Manifeste. Le poème, sous l'influence des théories de la relativité, est redéfini par C. Olson comme un champ de forces, un haut lieu de concentration d'énergie (« Ainsi le poème lui-même est-il dans l'obligation d'être une construction d'une haute énergie, en tous points une décharge d'énergie. »⁴) se transmettant du poète au lecteur, par l'intermédiaire d'un transformateur qu'est le poème, la conjonction de chacun des trois pôles produisant l'énergie véhiculée dans la lecture⁵.

1- Je traduis.

2- « Le vers maintenant, en 1950, s'il doit aller de l'avant, s'il doit être d'utilité essentielle, doit, il me semble, rattraper et faire siennes certaines lois et possibilités du souffle, de la respiration de l'homme qui écrit, aussi bien que de ses écoutes. (La révolution de l'oreille, en 1910, la houle du trochée, l'exige des plus jeunes poètes.) » Charles Olson, « Le Vers Projectif », in L. Veza, *William Carlos Williams, op.cit.*, p.158. « Verse now, 1950, if it is to go ahead, if it is to be of *essential* use, must, I take it, catch up and put into itself certain laws and possibilities of the breath, of the breathing of the man who writes as well as of his listenings. (The revolution of the ear, 1910, the trochee's heave, asks it of the younger poets.) ». D. Fourcade saura se souvenir de la leçon pour concevoir son « lingoem », lorsqu'il écrira : « color is the lung » dans *Xbo*, Paris, P.O.L., 1988.

3- Charles Olson, traduit par M. Pleyne, « *Le Vers Projectif* », *op.cit.*, p.159. Dans le texte original : the « inherited line, stanza, over-all form, what is the "old" base of the non-projective ».

4- *Ibid*, p.158. « Then the poem itself must, at all points, be a high-energy construct and, at all points, an energy-discharge. »

5- « how is the poet to accomplish same energy, how is he, what is the process by which a poet gets in, at all points energy at least the equivalent of the energy which propelled him in the first place, yet an energy which is peculiar to verse alone and which will be, obviously, also different from the energy which the reader, because he is the third term, will take away? » « Comment le poète va-t-il donc réaliser

Le troisième principe (3) du Manifeste concerne la perception : « UNE PERCEPTION DOIT IMMEDIATEMENT CONDUIRE À UNE AUTRE PERCEPTION »¹, ce qui amène C. Olson à un éloge du mouvement et de la vitesse :

il s'agit en tout point (même en notre aménagement de la réalité quotidienne, comme dans notre travail quotidien) d'avancer, de faire marcher, de garder la vitesse, les nerfs – leur vitesse, les perceptions – leur vitesse, les actions à la seconde ; votre affaire c'est de garder la plus grande vitesse que vous pourrez.²

Il y a à rester en permanence en mouvement, pour capter l'essence transformatrice du monde. Le poème, qui s'apparente désormais à une centrale électrique, sera dynamique ou ne sera pas. L'unité n'est plus l'image, mais la perception, par passage du statique au cinétique (« always, always one perception must must must MOVE, INSTANTER, ON ANOTHER! »)³. Le poème découle des énergies qui s'y concentrent, le rôle de l'auteur, mis en état d'alerte par la vivacité de leur surgissement, se restreignant à les drainer, les canaliser. Le manifeste prône un accord entre l'ordre du réel et l'ordre du langage, non mimétique, mais rythmique, D. Fourcade s'en inspire.

Le « mécanisme » du vers projectif est enté sur l'ouïe et sur la respiration, deux éléments que le poète doit maîtriser⁴. Longtemps, le vers a eu le souffle coupé – C. Olson parle d'« étouffement du pouvoir de la ligne par un concept trop défini du pied »⁵ – du fait de la rigidité des formes de versification. Comme un corset trop étroit, celles-ci entravaient la libre circulation du souffle à l'intérieur du corps du poème, l'impératif de la forme précédant celui du contenu. Au lieu de partir des modalités intrinsèques du texte poétique, on a tenté de le modeler à partir d'invariants généraux, ce qui a mené à trahir son véritable souffle. Il ne pouvait plus respirer, vivre, secréter son énergie organique puisque celle-ci était tuée dans l'œuf par un schéma formel trop contraignant.

C. Olson a une approche analytique du poème, qui consiste en un ensemble de constituants linguistiques, « éléments et parties minimum du langage »⁶. L'unité de souffle se réalise au niveau microscopique par la syllabe, « la cheville et l'ouvrière de la versification qui règle et tient ensemble les

cette énergie, par quel procédé peut-il la rendre à tous moments présente, cette énergie ou au moins une énergie équivalente à celle qui l'a propulsé au commencement, et qui soit cependant l'énergie seule propre à sa poésie ; elle sera évidemment différente de celle que le lecteur, parce qu'il est un troisième terme, va apporter avec lui ? » *Ibid*, p.158.

1- *Ibid*. « ONE PERCEPTION MUST IMMEDIATELY AND DIRECTLY LEAD TO A FURTHER PERCEPTION. » *Ibid*, p.158.

2- « It means exactly what it says, is a matter of, at all points (even, I should say, of our management of daily reality as of the daily work) get on with it, keep moving, keep in, speed, the nerves, their speed, the perceptions, theirs, the acts, the split second acts, the whole business, keep it moving as fast as you can, citizen. » Nous nous permettons de donner notre traduction du passage, plus précise : « Cela signifie exactement ce que cela dit, ce dont il s'agit, en tous points (même, devrais-je dire, de notre gestion de la réalité quotidienne comme du travail quotidien) continuez, continuez à avancer, encore, vite, les nerfs, leur vitesse, les perceptions, les leurs, les actes, les actes de la fraction de seconde, l'ensemble de l'affaire, continue à les faire avancer aussi vite que possible, citoyen. » C. Olson, « Le vers projectif », *op.cit*. Je traduis.

3- « always, always one perception must must must MOVE, INSTANTER, ON ANOTHER! ». « toujours toujours une perception doit doit SE DÉPLACER INSTANTANEMENT SUR UNE AUTRE ! » *Ibid*, p.160-161.

4- « I take it that PROJECTIVE VERSE teaches, is, this lesson, that that verse will only do in which a poet manages to register both the acquisitions of his ear and the pressure of his breath. » « Je considère que le VERS PROJECTIF enseigne que seulement comptera "cela" en quoi un poète arrive à enregistrer à la fois les acquisitions de son oreille et les pressions de son souffle. » *Ibid*, p.161.

5- « the smothering of the power of the line by too set a concept of foot ». *Ibid*, p.161.

6- « elements and minims of language ». *Ibid*, p.163.

lignes et les formes plus amples, d'un poème. »¹ Historiquement, depuis la fin des poètes élisabéthains, l'importance de la syllabe dans la poésie anglaise a décliné au profit « du mètre et de la rime ». La versification a du même coup perdu en force rythmique, devenant douceuse (« honey-head »). Dans ce corps qu'est le poème, les syllabes représentent des « petites parties de son » par lesquelles « les mots se juxtaposent en beauté »². C. Olson cite à l'appui, en version modernisée, la strophe d'un poème anonyme anglais de la fin du XV^e siècle³, constituée, à l'exception d'un mot, de monosyllabes, qui sont synonymes d'équilibre, dans la mesure où l'unité graphique et logique du mot épouse celle de la syllabe.

Pour l'auteur du traité, l'unité de la syllabe excède le son, ce dernier se situant du côté du mot et du sens⁴. Ce que C. Olson vise à rétablir, c'est un équilibre entre la structure et la nature, l'ordre de la contrainte et celui de l'organique. Par un réseau analogique, l'unité poétique devient unité de souffle corporellement située. C. Olson reformule son propos par la proposition :

la TÊTE, par la voie de l'OREILLE, à la SYLLABE
le CŒUR, par la voie du SOUFFLE, à la LIGNE⁵

La tête et le cœur mentionnés par C. Olson sont des entités à la fois corporelles et symboliques : la tête c'est, selon les modes de représentation occidentaux, le lieu de contrôle, le centre de commande du reste du corps, tandis que le cœur régit le principe vital. La tête correspond au début ; le cœur, au milieu (chronologique ou topologique). De surcroît, une ligne « faible » s'apparente à un « cœur » malade. L'activité poétique passe désormais par une représentation de la création localisée en corps, et pensée comme un déplacement de masses d'air. Le terme même d'« inspiration » laisse entendre l'origine pneumatique de la poésie, sur le modèle d'une Création orchestrée par le Verbe / Souffle divin. C'est aux conditions prescrites par C. Olson qu'advient par la syllabe la « danse de l'intellect »⁶, en « prose » ou en « vers ».

L'auteur en vient ensuite à étudier le niveau supérieur de la structure, celui du « CHAMP », où sont mis en rapport sur un même plan les éléments du poème de rang différent⁷, appelés « OBJETS ». Ces derniers sont égaux en tant que « participants à la cinétique du poème », nécessaires à l'élaboration de

1- « It is the king and pin of versification, what rules and holds together the lines, the larger forms, of a poem. » *Ibid*, p.161.

2- « It is by their syllables that words juxtapose in beauty, by these particles of sound as clearly as by the sense of the words which they compose. » « C'est par leurs syllabes que les mots se juxtaposent en beauté, par ces petites parties de son, aussi clairement que le sens des mots qu'elles composent. » M. Pleyne a traduit « sound » par « blood », nous rectifions l'erreur dans la citation. *Ibid*, p.162.

3- *Ibid*, p.161.

4- « It would do no harm, as an act of correction to both prose and verse as now written, if both rime and meter, and, in the quantity words, both sense and sound, were less in the forefront of the mind than the syllable [...]. » « Ça ne ferait pas de mal, comme acte correctif à la prose et au vers tels qu'on les écrits aujourd'hui, si rime et mètre, et dans la quantité, mot, sens et son, étaient moins au premier plan de l'esprit, que la syllabe [...] » *Ibid*, p.162.

5- « the HEAD, by way of the EAR, to the SYLLABLE
the HEART, by way of the BREATH, to the LINE ». *Ibid*, p.164.

6- « dance of the intellect ». *Ibid*, p.165.

7- « We now enter, actually, the large area of the whole poem, into the FIELD, if you like, where all the syllables and all the lines must be managed in their relations to each other. » « Nous entrons maintenant dans l'aire large du poème entier, dans le CHAMP, si vous voulez, où toutes les syllabes, et toutes les lignes doivent être dans leurs relations des unes aux autres. » *Ibid*, p.166.

« tensions »¹. C'est en cela qu'ils sont aussi tangibles – aussi objectifs – que des « objets de la réalité ». Et C. Olson de concevoir une nouvelle analogie : de même que les objets du réel, par leur rapports, créent le monde, les tensions entre les objets linguistiques forgent la dynamique du poème. Ainsi la « composition » fonctionne-t-elle comme une activité de « reconnaissance »² (« recognition ») du monde. Un lien, non mimétique, mais structurel est posé entre le réel et le langage poétique, ce qui ne sera pas sans écho pour D. Fourcade. Les relations entre les objets reçoivent un facteur de contrainte en ce qu'elles sont limitées « exactement [...] dans le contenu et dans le contexte du poème »³. La cohérence des différentes parties du poème en vient à émerger spontanément à travers ce mode de composition organique.

C. Olson insiste sur la « solidité » des objets du poème, que leur confère le discours⁴. Tous les constituants peuvent être traités également, comme des éléments matériels, dotés d'une « énergie[e] séparé[e] », mais contribuant à produire une force résultant de leurs rapports. Autrement dit, chacun d'eux fonctionne *et* indépendamment *et* en s'inscrivant dans un ensemble. On retrouve le rapport entre la partie et le tout, destiné à ménager des « espaces-tensions »⁵, qui guidera D. Fourcade pour l'élaboration de ses « systèmes ». Ce dernier reconnaît d'ailleurs, dans un entretien en octobre 2000, subir l'influence littéraire de C. Olson, au moment où il est en train de composer *Est-ce que j'peux placer un mot ?*.

J'ai ré-ouvert Olson il y a trois ou quatre mois à la suite d'une conversation avec Susan Howe et je me suis vraiment mis à pleurer d'émotion [...] je me suis aperçu qu'une dizaine de pages du livre que j'écris en ce moment étaient complètement sous l'influence de ces deux pages d'Olson.⁶

De manière médiologique, C. Olson met l'accent sur l'importance du passage de l'ère de l'écriture à la

1- *Ibid*, p.165.

2- *Ibid*, p.165.

3- « hold exactly [...] inside the content and the context of the poem ». *Ibid*, p.167.

4- « speech is the “solid” of verse, is the secret of a poem's energy », « (le discours est le solide du vers et le secret de l'énergie d'un poème) » *Ibid*, p.167.

5- « space-tensions ». *Ibid*, p.167.

6- Avec Christian Rosset, « À voix nue », « Dominique Fourcade », France Culture, octobre 2000, Hadrien France-Lanord, Caroline Andriot-Saillant (éd.), *Dominique Fourcade : Improvisations et arrangements*, Paris, P.O.L., 2018, p.265.

Susan Howe (née en 1937) est une poète américaine souvent associée au groupe L.A.N.G.U.A.G.E et aux théories de la déconstruction. Elle a reçu une formation en peinture au Boston Museum School of Fine Arts en 1961 et a participé à des expositions dans des galeries à New York. Elle se plaît à mêler les disciplines dans une poésie stratifiée et allusive, aux multiples ramifications théoriques et historiques. Ses poèmes ont hérité des arts visuels leurs jeux typographiques. Elle revisite également l'espacement du texte poétique, fait imprimer son texte à l'envers sur la feuille, raye des mots sur la page, ou les fait se chevaucher. Elle a aussi recours à des jeux phoniques sur le signifiant. Elle a publié entre autres *Defenestration of Prague* (1983) et *My Emily Dickinson* (1985). « Stephen Paul Martin noted that “by asking us to focus on the tangible presence of language itself—on the morphemes, phonemes and graphemes that words are made of—Howe moves us away from our tendency to think in abstractions, easing us into the motion and fabric of a verbal space that has not been reduced to a mere zone of representation. We are asked to see and hear the shapes and sounds of the words instead of reading through them to what they supposedly refer to. Our sense of discursive or narrative continuity shatters, replaced with the endless Protean linkages that give language its living power.” » « Stephen Paul Martin a noté que "en nous demandant de nous concentrer sur la présence tangible du langage lui-même, sur les morphèmes, les phonèmes et les graphèmes dont les mots sont faits – Howe nous éloigne de notre tendance à penser par des abstractions, nous facilitant l'accès au mouvement et au tissu d'un espace verbal qui n'a pas été réduit à une pure zone de représentation. On nous demande de voir et d'entendre les formes et les sons des mots, au lieu de lire à travers eux ce à quoi ils sont supposés référer. Notre sens de la continuité discursive ou narrative se brise continuellement, remplacé par des connections Protéennes infinies qui donnent au langage son pouvoir de vie. » Source : <<https://www.poetryfoundation.org/poets/susan-howe>>, en ligne, consulté le 2 septembre 2018.

main, à celle de la machine à écrire¹, qui a favorisé l'introduction du vers projectif.² C'est ainsi qu'il note l'intérêt de

cueill[ir] les fruits des expériences de Cummings, Pound, Williams, qui chacun à leur façon ont déjà utilisé la machine comme une façon d'établir la partition de la composition d'un poème, comme une partition pour sa vocalisation.³

Ils « composent [...] comme si non pas l'œil mais l'oreille devait être son arpenteur », tenant compte du fait que leur texte est destiné à être interprété, performé, en voix et en corps par le lecteur, « comme si le vers engageait la lecture de son écriture »⁴. À Christian Rosset lui demandant : « quelle est l'importance de la graphie dans votre travail ? Est-ce que l'inscription matérielle a une grande importance ? »⁵, D. Fourcade répond que lui importe fort la « tactilité » de l'écriture, réalisée à la main ou dactylographiée⁶.

La machine à écrire a permis que le texte devienne partition musicale⁷, en donnant la possibilité de faire varier les paramètres de vocalisation du texte, en fonction des typographies employées. La durée d'une pause à l'oral est matérialisée par une certaine quantité de blanc sur la page à l'intérieur du poème (« Si un poète contemporain laisse un espace aussi long que la phrase précédente, il veut signifier que cet espace doit être tenu par le souffle, une même longueur de temps. »⁸). Les majuscules peuvent figurer une augmentation du volume, les italiques, un changement de timbre ou de diction. La ponctuation, « qui est une interruption de sens plutôt que du son de la ligne »⁹, sert à délimiter la phrase musicale ou bien à figurer une diction naturelle continue qui ne marque pas la pause dans le cas d'un éventuel retour à la ligne. Les « marges multiples » des vers en escalier de W. C. Williams ont une fonction de « juxtapos[ition] »¹⁰, avec une « progression en avant du sens et de la respiration ».

Dans la deuxième partie du texte, C. Olson traite du contenu du poème, en lien avec la réalité du monde. Le terme d'objet-isme lui semble préférable en ce qu'il n'est pas question d'objectivité, mais

1- La première machine à écrire date de 1714 et a été créée par l'Anglais Henri Mill. Il faut cependant attendre les années 1870 et de nombreux procédés d'innovations pour que les écrivains l'utilisent. En 1872, Mark Twain serait le premier écrivain à soumettre à son éditeur une œuvre, *Les Aventures de Tom Sawyer*, rédigée avec une machine à écrire. Dans ces années-là, la firme Remington, producteur d'armes, de machines à coudre et d'engins agricoles, lance la production de sa machine à écrire « The Typewriter ». Au milieu des années 1930, les écrivains américains usent largement de la machine à écrire.

2- Charles Olson, traduit par M. Pleynet, « *Le Vers Projectif* », *op.cit.*, p.170.

3- « It is time we picked the fruits of the experiments of Cummings, Pound, Williams, each of whom has, after his way, already used the machine as a scoring to his composing, as a script to its vocalization. » *Ibid*, p.170.

4- « as though verse was to have the reading its writing involved ». *Ibid*, p.171.

5- Avec Christian Rosset, « À voix nue », « Dominique Fourcade », France Culture, octobre 2000, *Dominique Fourcade : Improvisations et arrangements*, *op.cit.*, p.268.

6- « C'est très important, oui, il y a la tactilité, l'apparition des choses, les ratures, le passage d'un moyen, l'écriture à la main, à la dactylographie. » *Ibid*, p.268.

7- « Already they are composing [...] as though the intervals of its composition could be so carefully put down as to be precisely the intervals of its registration. » « Déjà, ils composent [...] comme si les intervalles de sa composition pouvaient être si soigneusement notés, qu'ils soient précisément les intervalles de son enregistrement. » Charles Olson, traduit par M. Pleynet, « *Le Vers Projectif* », *op.cit.*, p.172.

8- « If a contemporary poet leaves a space as long as the phrase before it, he means that space to be held, by the breath, an equal length of time. » *Ibid*, p.170.

9- « which is an interruption of the meaning rather than the sounding of the line ». *Ibid*, p.171.

10- « Observe him, when he takes advantage of the machine's multiple margins, to juxtapose ». *Ibid*, p.171.

d'objet et de « relation que l'homme entretient avec l'expérience qu'un poète peut énoncer »¹. La conclusion la plus importante est que l'objet-isme aboutit à la fin du lyrisme et à la non-séparation entre l'homme et les autres objets du monde :

Objet-isme est une façon de liquider l'intervention lyrique de l'individu comme ego, du « sujet » et de son âme, cette présomption particulière par laquelle l'homme occidental s'est interposé entre ce qu'il est comme créature de la nature [...] et ces autres créations de la nature que nous pouvons sans dérogation appeler objets.²

L'« acte projectif », « qui est l'acte de l'artiste dans le champ plus large des objets », prescrit une « écoute » de leurs « secrets » et de leurs « formes »³. Il montre que « si le vers projectif est pratiqué depuis longtemps »⁴, il reste à en développer les capacités. Le texte s'achève sur une invite à

descendre au fond de sa propre gorge jusqu'à cet endroit d'où vient le souffle, où le souffle commence, d'où le drame doit arriver, d'où, c'est là la coïncidence, tout acte jaillit.⁵

Chez W. C. Williams, « [c]'est la prosodie qui importe »⁶. « Tout autant que d'apporter à chacun de ses poèmes une dimension picturale, il s'agit pour lui d'aboucher la pulsion au souffle afin de faire jaillir l'écriture du monde. »⁷ Avant C. Olson, W. C. Williams cherche à réapprendre le souffle, éteint par l'époque dans laquelle il vit, du fait de siècles d'utilisation d'une versification en inadéquation avec la réalité et les structures mêmes de la langue américaine. Il écrit ainsi dans un poème intitulé « An exercise » tiré de *Pictures from Brueghel* : « before me how / shall we / escape this moderne // age / and learn / to breathe again »⁸. Pour Claude Minière, le texte de *Projective Verse*

marque un nouvel engagement poétique, une nouvelle manière de vivre et penser la poésie. Il a parfois des accents claudéliens mais se veut libre, moderne, américain.⁹

C'était aussi et surtout une « "performance" (le texte étant en train de s'écrire sous les yeux et à l'oreille du public) »¹⁰.

Outre le fait que W. C. Williams et D. Fourcade se réfère explicitement aux conceptions de C. Olson sur le vers projectif, la proprioception fournit un outil permettant de déceler l'établissement d'une relation toute physique entre le lecteur et le texte poétique moderne. L'auteur américain insiste sur la dimension sensorielle de la conception et de la réception du poème, qui s'effectue par le truchement de

1- « the kind of relation of man to experience which a poet might state » *Ibid*, p.173.

2- « Objectism is the getting ride of the lyrical interference of the individual as ego, of the "subject" and his soul, that peculiar presumption by which western man has interposed himself between what he is as a creature of nature (with certain instructions to carry out) and those other creations of nature which we may, with no derogation, call objects. » *Ibid*, p.173-174.

3- « It is in this sense that the projective act, which is the artist's act in the larger field of objects, leads to dimensions larger than the man. » *Ibid*, p.174.

4- « if projective verse is practiced long enough ». *Ibid*, p.176.

5- « down through the workings of his own throat to that place where breath comes from, where breath has its beginnings, where drama, has to come from, where, the coincidence is, all acts spring. » *Ibid*, p.177.

6- *Ibid*, p.126.

7- *Ibid*, p.126.

8- *Ibid*, p.234. Alain Pailler traduit ainsi : « en face de moi / comment échapper à cette époque // moderne / et réapprendre / à respirer. »

9- « (Carte blanche) à Claude Minière : "Relire Charles Olson" », <<https://poezibao.typepad.com/poezibao/2018/07/carte-blanche-à-claude-minière-relire-charles-olson.html>>, en ligne, consulté le 23 novembre 2018.

10- *Ibid*.

la vue et de l'ouïe, mais surtout par la mise en avant d'une qualité pneumatique du vers. C'est en effet la proprioception qui opère une médiation de la pluralité des sensations déployées dans l'espace interne du sujet-lecteur. Ainsi, même dans le silence gestuel de ce dernier, la proprioception ouvre la voie à l'étude de la teneur chorégraphique d'une lecture qui n'est pas réductible à ses manifestations visibles. Nous y reviendrons par la suite en nous intéressant aux modes de perception mis en jeu chez un sujet-lecteur individuel dans un acte de lecture particulier. Pour l'instant, nous évoquerons plutôt le domaine des théories de la réception, où cette dimension à la fois subjective et kinesthésique de l'acte de lecture n'a pas encore été étudiée.

2- Vers une esthétique de la réception du texte littéraire centrée sur la perception du lecteur

Le célèbre article de Roland Barthes, « La Mort de l'auteur »¹ représente une charnière épistémologique pour le passage d'une ère textuelle à une ère post-textuelle affirmant le rôle central du lecteur. R. Barthes prépare ce passage, néanmoins, il met l'accent sur la neutralité du lecteur, l'envisageant comme la figure d'un collecteur de sens, plutôt que comme un sujet humain individuel. Dans la mesure où notre axe critique, que nous présenterons dans la suite de ce chapitre, se situe dans la lignée des théories de la réception, nous jugeons utile d'en dresser un panorama, d'après un article synthétique de Valérie Cools². Précisons d'emblée que notre approche s'insère dans le vide laissé par les perspectives n'envisageant pas la subjectivité du lecteur.

2-1 Le lecteur comme catégorie abstraite dans les théories de la réception

Les théories littéraires de la réception ont pour particularité de s'intéresser au champ esthétique³ de la lecture. V. Cools synthétise le point commun entre les théories de la réception dans les différents arts autour des notions de perception et de « consommation » par un public⁴. En littérature, les deux principales approches qu'elle détache, évincent la subjectivité du lecteur :

on peut considérer qu'une œuvre est nécessairement créée pour être reçue par un public bien précis, et donc chercher à reconstituer le lecteur à partir des éléments présents dans le texte. Mais on peut également considérer que les intentions avec lesquelles une œuvre a été créée importent peu : seul compte alors le fait qu'elle puisse être [lu]e par un public donné, dans un contexte donné.⁵

Ce public peut être appréhendé selon deux approches : 1) comme un public « précis », ce qui rejoint les appellations de *narrataire* ou *lecteur représenté*, ou, à un autre niveau, de destinataire de l'œuvre, 2) comme un public « donné, dans un contexte donné », au-delà de la seule sphère envisagée par l'auteur, en

1- « La Mort de l'auteur » de R. Barthes fut publié d'abord dans le numéro 5 de la revue *Manteia* à l'automne 1968, puis dans R. Barthes, *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, et dans R. Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.

2- V. Cools, « Le lecteur en théorie. Entre plusieurs modes de pensée », *Figures et discours critique, Cahiers Figura*, n°27, 2011.

3- L'esthétique est le champ de l'expérience sensible de réception d'une création ou d'un phénomène artistiques.

4- « Les théories de la réception, en littérature tout comme en cinéma ou en art, mettent l'accent sur le fait qu'une œuvre est vue, lue, ou consommée par un public. » V. Cools, « Le lecteur en théorie. Entre plusieurs modes de pensée », *op.cit.*

5- *Ibid.*

d'autres termes il s'agit du *lecteur réel*¹ :

dans le premier cas, on cherche la place du lecteur assignée dans l'œuvre, tandis que, dans le second, on définit un certain type de lecteur selon certains critères, et on cherche à déterminer comment ce dernier réagirait face à l'œuvre en question.²

La deuxième perspective citée présente en outre la particularité de distinguer le public comme collectif et comme sujet individuel :

veut-on parler d'un public au sens collectif du terme, c'est-à-dire considérer la réception comme une relation entre une œuvre et une masse d'individus ? Ou veut-on, au contraire, considérer la réception comme une expérience intime et unique ? Dans ce dernier cas, comment théoriser cette expérience, comment l'étudier sans lui ôter sa dimension intime ?³

Le typologie présentée montre que, dans les études de réception, le lecteur est pris en compte seulement : 1) sous un angle barthésien ou jaussien, comme une entité virtuelle posée par le texte ou l'auteur, eux-mêmes appréhendés comme des entités abstraites. Tout Texte implique à ce stade les pôles de l'Auteur et du Lecteur, qui sont des instances théoriques, des fonctions quasi-mathématiques, 2) à titre d'entité réelle, mais envisagée seulement comme un collectif, un groupe social. Le lecteur est donc considéré comme une entité abstraite au sein d'un schéma de communication qui fait la part belle au texte et à l'auteur. Comme sujet réel, il est aussi pris en compte, mais seulement au titre de représentant d'un groupe social, de catégorie sociologique, à nouveau sujette à l'abstraction. Le lecteur comme sujet individuel n'est pas considéré.

Dans le détail des théories précédentes, il y aurait, en premier lieu, à discriminer un paradigme conservateur de la lecture, qui pense le trajet de la communication en termes univoques, de l'auteur vers le lecteur. Dans ce modèle, le pôle de l'émetteur est représenté par l'auteur, le pôle du message par le sens de l'œuvre littéraire, le pôle du destinataire par le lecteur. Ce dernier a pour fonction de décrypter le message qui lui est transmis, lequel apparaît comme voilé-dévoilé dans l'opération d'écriture dont l'œuvre est le produit. Le lecteur produit par son interprétation une signification qui demeure essentiellement subordonnée à l'intention originelle de l'auteur. Le processus herméneutique demeure avant tout un décodage. Le destinataire n'est pas un sujet-lecteur puisqu'il est pieds et poings lié au texte. D'après l'aperçu de Valerie Cools, cette catégorie correspond à la vision de Stuart Hall. « Pour Hall », précise-t-elle, « la production et la réception d'une œuvre (et du message qu'elle contient) sont

1- Au sujet de ce dernier terme, Christine Montalbetti relève : « le terme, qui apparaît en particulier sous la plume de Roland Barthes dans la seconde moitié des années soixante, qui trouve à se théoriser en France dans le travail narratologique de Genette, et sous la plume des Anglo-saxons par exemple chez Gerald Prince qui a beaucoup contribué à sa promotion, sert à remplir une lacune, un manque lexicologique, à dissiper un trouble, une confusion entre deux instances jusque-là homonymes, et dont l'homonymie risquait de conduire à leur assimilation : l'instance du "lecteur" représenté dans le texte, celui que le narrateur volontiers interpelle sous le nom de "lecteur", ou sous une deuxième personne, qu'il met en scène dans sa lecture, voire auquel il prête une voix, un monologue intérieur, des objections ou des questions directement formulées ; et l'instance du "lecteur" réel. » Christine Montalbetti, « Narrataire et lecteur : deux instances autonomes », *Cahiers de Narratologie*, <<http://journals.openedition.org/narratologie/13>> [en ligne], 11, 2004, mis en ligne le 01 janvier 2004, consulté le 15 avril 2018.

2- V. Cools, « Le lecteur en théorie. Entre plusieurs modes de pensée », *op.cit.*

3- *Ibid.*

des moments reliés mais distincts d'un même processus »¹. Le trajet vertical de la communication est résumé de la façon suivante :

À un moment "déterminé", la structure [de diffusion] utilise un code et livre un "message" : à un autre moment déterminé, le "message", par son décodage, est émis dans la structure des pratiques sociales.²

De la sorte, l'accent n'est pas mis « sur le comportement du lecteur isolé »³. Certes, une marge relative est laissée aux réactions du lecteur face au texte, mais celles-ci sont le produit d'un environnement social « plutôt que des expériences spontanées »⁴. Le lecteur reste le membre d'un groupe social, qui façonne chez lui la production des interprétations. Ses réactions sont donc susceptibles d'être classées en fonction de plusieurs types de codes :

le message dominant véhiculé par l'œuvre (code hégémonique), [un code] qu'il acceptera en partie seulement (code négocié), ou bien [un code auquel il s']opposera (code opposant)⁵

Pour Roland Barthes (1915-1980) également, le lecteur est considéré sous un jour foncièrement abstrait. Niant la psychologie du personnage, tenu pour un être de papier, le critique a mis à mal la psychologie du lecteur, allant même jusqu'à nier l'implication subjective de ce dernier dans le processus de lecture. C'est sans doute dans « La Mort de l'auteur » qu'il se montre le plus radical. Ainsi pour le sémioticien,

l'écriture est destruction de toute voix, de toute origine. L'écriture, c'est ce neutre, ce composite, cet oblique où fuit notre sujet, le noir et le blanc où vient se perdre toute identité, à commencer par celle-la même du corps qui écrit.⁶

En outre, R. Barthes a éprouvé la nécessité de contrer la subjectivité du lecteur par une nouvelle objectivité, qui n'est pas celle de l'auteur mais de l'œuvre. L'auteur a donc été abattu pour que lui soit substitué le texte, dans le but, à terme, de parvenir à l'affirmation du lecteur. Mais R. Barthes s'est arrêté en si bon chemin, possiblement parce que la piste de l'objectivité était plus facile à admettre sur le plan académique ; la subjectivité ne pouvant être arrachée aussi facilement du lecteur, que de la sphère du texte, il l'a laissée de côté.

Concernant la sphère de l'auteur, l'écriture est présentée par R. Barthes sur le mode d'une coupure. Le texte n'est pas la vie et même, écrire consiste à passer l'être au neutre, à se défaire de soi-même :

des qu'un fait est raconté, à des fins intransitives, et, non plus pour agir directement sur le réel [...] ce décrochage se produit, la voix perd son origine, l'auteur entre dans sa propre mort, l'écriture commence⁷

1- *Ibid.*

2- *Ibid.*

3- *Ibid.*

4- *Ibid.*

5- *Ibid.*

6- R. Barthes, « La Mort de l'auteur », *Mantéa*, Marseille, 1968, n°5, p.67.

7- *Ibid.*, p.61.

R. Barthes montre en outre que l'auteur est une construction littéraire récente, qui n'existait pas dans la conception littéraire du Moyen Âge. La théorie de l'imitation a longtemps empêché le développement de ce concept ; dans une société où la norme est la reproduction des archétypes littéraires des Anciens, la notion d'auteur est vide de sens¹.

Dans son intention de dés-individualiser l'auteur, R. Barthes subit l'influence mallarméenne, qu'il loue pour avoir

vu et prévu dans toute son ampleur la nécessité de substituer le langage lui-même à celui qui, jusque-là était censé en être le propriétaire ; pour lui, comme pour nous, c'est le langage qui parle, ce n'est pas l'auteur ; écrire, c'est à travers une impersonnalité préalable [...] atteindre ce point où seul le langage agit, « performe », et non « moi » : toute la poétique de Mallarmé consiste à supprimer l'auteur au profit de l'écriture²

Pour le critique, l'écriture blanche a pour fonction de « rendre sa place au lecteur »³, alors même qu'elle évince sa subjectivité. Or, R. Barthes ne parvient pas à supprimer l'auteur dont il maintient la fonction, mais il en creuse l'identité de l'intérieur, l'épure, « sans qu'il soit nécessaire de le remplir par la personne »⁴. En littérature, le langage « expérimente « un "sujet", non une « personne », et ce sujet, vide en dehors de l'énonciation même qui le définit, suffit à faire tenir le langage, c'est-à-dire à l'épuiser. »⁵

De surcroît, le critique effectue un distinguo entre le *scripteur* et l'*auteur*⁶. « L'Auteur », dit-il, pré-existe à son texte ; « il est avec son œuvre dans le même rapport d'antécédence qu'un père entretient avec son enfant »⁷.

Tout au contraire, le scripteur moderne naît en même temps que son texte ; il n'est d'aucune façon pourvu d'un être qui précéderait ou excéderait son écriture, il n'est en rien le sujet dont son livre serait le prédicat ; il n'y a d'autre temps que celui de l'énonciation ; tout texte est écrit éternellement ici et maintenant⁸

Il nous semble que nous pourrions nous servir de la catégorie du « scripteur » pour référer, dans notre conception, au lecteur, que nous pourrions appeler avec Yves Citton le « lecteur-faiseur »⁹, cas que R. Barthes envisage de manière latente. En effet, dans le passage suivant, si l'on remplace le mot « écrire » par le verbe « interpréter », on passe d'une théorie du texte à une théorie de la lecture.

C'est que (ou il s'ensuit que) *écrire* ne peut plus désigner une opération d'enregistrement, de contestation, de représentation, de « peinture » (comme disaient les Classiques), mais bien ce que les linguistes, à la suite de la

1- Les œuvres du Moyen Âge étaient modifiées par le trouvère ou le troubadour, qui les déclamaient et les chantaient à voix haute, de mémoire. Son art consistait à enjoliver la matière qui lui était donnée, à l'enrichir d'épisodes et de nuances supplémentaires. Du même coup, plusieurs autorités se superposent : celle du clerc qui recopie les textes, la mémoire collective qui les porte, le trouvère ou le troubadour qui les performe devant un public.

2- R. Barthes, « La mort de l'auteur », *op.cit.*, p.62.

3- *Ibid.*, p.62.

4- *Ibid.*, p.63.

5- *Ibid.*, p.63.

6- Voir à ce sujet notre première partie.

7- V. Cools, « Le lecteur en théorie. Entre plusieurs modes de pensée », *op.cit.*

8- *Ibid.*

9- Extrait de la préface d'Yves Citton cité in « Annonce de la parution de l'ouvrage de S. Fish en français », <https://www.fabula.org/actualites/s-fish-quand-lire-c-est-faire-l-autorite-des-communautés-interpretatives_20556.php>, en ligne, consulté le 21 avril 2018. *Quand lire c'est faire. L'autorité des communautés interprétatives*, trad. de l'anglais (américain) par Étienne Dobenesque, Paris, Les Prairies Ordinaires, 2007.

philosophie oxfordienne, appellent un performatif, forme-verbale rare exclusivement donnée à la première personne et au présent), dans laquelle l'énonciation n'a d'autre-contenu (d'autre énoncé) que l'acte par lequel elle se profère¹

Après l'ère de de l'Auteur (1), et celle de la mort de l'Auteur (2), mises en relief par R. Barthes, il y aurait peut-être à considérer l'ère où les pôles du Lecteur et de l'Auteur correspondent, dans l'instance du scripteur (3), aux deux côtés d'une même médaille, ou plutôt d'un ruban de Möbius, qui se renversent en leur contraire : l'ère du lecteur-faiseur proprement dit². Certes R. Barthes a entrevu clairement que

[l']Auteur une fois éloigné, la prétention de « déchiffrer » un texte devient tout à fait inutile. Donner un Auteur à un texte c'est imposer un cran d'arrêt à un texte, c'est le pouvoir d'un signifié dernier, c'est fermer l'écriture.³

Néanmoins, il semble avoir seulement substitué l'autorité du texte à celle de l'Auteur, sans poursuivre ses investigations du côté du lecteur.

R. Barthes relève la déstabilisation (le « bouleversement ») de l'ère du Critique, contemporaine de celle de l'Auteur. « Dans l'écriture multiple, en effet, tout est à *démêler*, mais rien n'est à *déchiffrer* »⁴. La conséquence est que l'interprétation change de valeur. Jusque là asservie à un sens pré-existant, celui de l'auteur, elle s'autonomise. Le texte s'apparente à un tissage, dont le lecteur s'attache à retrouver les fils de trame et les fils de chaîne. C'est le passage de l'ère du sens unique, à celle de la pluralité herméneutique : « Dans l'écriture multiple, en effet, tout est à *démêler*, mais rien n'est à *déchiffrer* »⁵. La perspective demeure celle de sens pluriels, unis en un faisceau convergent par le lecteur, en vertu d'une intelligibilité autre que celle voulue par l'auteur, mais extérieure au sujet. L'autorité est déplacée de l'auteur à l'œuvre – d'extrinsèque, elle devient intrinsèque –, la métaphore hyphologique le montre bien. Il y a donc plusieurs manières de détricoter les fils interprétatifs, mais ces derniers sont contraints par le texte.

La fin de la « Mort de l'auteur » évoque plus spécifiquement le pôle du Lecteur. D'un côté, R. Barthes révèle l'importance de ce dernier, comme celui de la « destination » du texte vers qui doit tendre toute théorie du texte. De l'autre côté, il promeut un modèle textuel, mettant en avant une vision blanchie du phénomène de réception littéraire. Le lecteur correspond pour lui à l'« unité » d'effet du texte :

il y a un lieu où toute cette multiplicité se rassemble et ce lieu, ce n'est pas l'auteur, comme on l'a dit jusqu'à présent, c'est le lecteur : le lecteur est l'espace même où s'inscrivent, sans qu'aucune ne se perde, toutes les citations dont est faite une écriture ; l'unité d'un texte n'est pas dans son origine, mais dans sa destination⁶

Avec R. Barthes, le lecteur demeure pensé comme le dernier thème du trajet de transmission émis par l'auteur. Il rassemble les fils épars pour conférer une unité aux significations répandues, exégète

1- V. Cools, « Le lecteur en théorie. Entre plusieurs modes de pensée », *op.cit.*

2- Cela fera l'objet de la suite du chapitre.

3- V. Cools, « Le lecteur en théorie. Entre plusieurs modes de pensée », *op.cit.*

4- *Ibid.*

5- *Ibid.*

6- *Ibid.*

soigneux réalisant une patiente reconstitution des sens¹. Or la « destination » du texte ne peut se trouver que dans la fiction d'un lecteur pur. Ce dernier est une conscience disponible, qui s'offre au texte pour lui dédier le sacrifice de son individualité. Selon le précepte mallarméen, il est « jamais qu'emblème point quelqu'un... »², réceptacle vide. Les mots de R. Barthes sont très forts : le lecteur est défini par une succession de termes privatifs, qui l'acheminent vers sa négation : « le lecteur est un homme sans histoire, sans biographie, sans psychologie »³, pour ainsi dire, « second childishness and mere oblivion, / Sans teeth, sans eyes, sans taste, sans everything. »⁴.

C'est que le sémioticien envisage le lecteur en tant que fonction littéraire. De même que l'individu endossant un uniforme disparaît derrière son activité, il est entendu que le lecteur n'est pas reconnaissable comme être individuel. En pastichant les mots de S. Mallarmé sur la dépersonnalisation de la danseuse qui atteint son essence sur la scène, débarrassée des oripeaux d'elle-même, on pourrait affirmer :

*le lecteur n'est pas un individu qui lit, pour ces motifs juxtaposés qu'il n'est pas un individu, mais une métaphore résumant un des aspects élémentaires de notre forme, glaive, coupe, fleur, etc, et qu'il ne lit pas, suggérant, par le prodige de raccourcis ou d'élan, avec une lecture corporelle ce qu'il faudrait des paragraphes en prose dialoguée autant que descriptive, pour exprimer, dans la rédaction : texte dégagé de tout appareil du bouquinier.*⁵

R. Barthes a inversé la perspective. Il a préparé la naissance de l'ère du lecteur, mais cette dernière n'a pas vu le jour puisqu'il a placé le texte en autorité ultime. Décelant la parenté entre l'auteur et lecteur, il s'est débarrassé de ce dernier, soucieux d'éliminer la psychologie de la sphère de l'interprétation littéraire. Si, certes, « [l]e lecteur, la critique classique ne s'en est jamais occupé. »⁶ R. Barthes ne change pas la donne, pris dans les fourches caudines de l'impersonnalité, fustigeant un « humanisme qui se fait hypocritement le champion des droits du lecteur »⁷. En réalité, en mentionnant le fait que le textualisme est accusé de développer une vision desséchante du processus de lecture, le critique semble avoir entrevu le dilemme dans lequel il était pris : réintroduire la subjectivité du lecteur, ou affirmer une objectivité absolue, pour trancher les derniers liens de la « parenté » de l'auteur sur son texte.

L'analyse de R. Barthes allait conduire aux théories de la lecture. Selon celle du lecteur-modèle de Hans Robert Jauss (1921-1997), le lecteur est à prendre en compte, mais seulement sous la forme d'une instance virtuelle, d'une fonction, celle du récepteur dans le trajet de la communication littéraire. On

1- D'une certaine manière, cela revient à relativiser l'autonomie du texte.

2- S. Mallarmé, *Crayonné au théâtre, Divagations*, Paris, Fasquelle, 1897, p.153-163.

3- V. Cools, « Le lecteur en théorie. Entre plusieurs modes de pensée », *op.cit.*

4- Extrait du monologue de Jaques dans *As you like it* de W. Shakespeare, acte 2, scène 7. « [le] deuxième enfantillage et simple oubli, / Sans dents, sans yeux, sans goût, sans rien. » Je traduis.

5- Le texte original est le suivant. Nous indiquons en italiques ci-dessus les termes que nous avons modifiés. « 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 dégagé de tout appareil du scribe. » S. Mallarmé, « Ballets », *Divagations*, Eugène Fasquelle, 1897, p.171-178.

6- R. Barthes, « La mort de l'auteur », *op.cit.*, p.67.

7- R. Barthes, « La mort de l'auteur », *op.cit.*, p.67.

doit à ce dernier critique la paternité du concept d' « horizon d'attente », qui désigne

le système de références objectivement formulable qui, pour chaque œuvre [...], résulte de trois facteurs principaux : l'expérience préalable que le public a du genre dont elle relève, la forme et la thématique d'œuvres antérieures dont elle présuppose la connaissance, et l'opposition entre langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne.¹

Commun aux différents lecteurs, l'horizon d'attente se construit en fonction du genre et du langage littéraire de l'œuvre, et de la connaissance d'œuvres antérieures. Il demeure tributaire de l'origine sociale, culturelle, du sexe, de l'appartenance à un contexte historique et géographique des récepteurs. Dans la mesure où l'horizon d'attente se déduit de l'œuvre, le lecteur constitue une émanation de cette dernière. H. R. Jauss distingue l'« horizon littéraire », « impliqué par l'œuvre », et l'« horizon social », à savoir « la disposition d'esprit ou le code esthétique des lecteurs, qui conditionne la réception »². La dimension subjective du lecteur est pensée avant tout en fonction d'un contexte social qui influe sur ses réactions.

Continuant notre bref parcours des théories de la réception littéraire, il y a lieu de comparer les systèmes de Vincent Jouve et de Bertrand Gervais, qui ne sont pas des théories à proprement parler, mais des classifications permettant de prendre en compte la diversité des postures du lecteur, afin de caractériser son activité quand il lit. Pour V. Jouve, qui s'intéresse au personnage de roman, le lecteur est rapporté à trois instances possibles, correspondant à « trois régimes de lecture » principaux³ : le *lectant*, le *lisant* et le *lu*. Le *lectant* est cette part du lecteur qui lit en reconnaissant dans le texte une construction littéraire, non référentielle, fonctionnant selon ses lois propres : le lecteur adulte, pourrait-on dire, qui n'est pas dupe de l'illusion fictionnelle. En revanche, le *lisant* constitue cette part candide du lecteur qui est la proie des mécanismes d'illusion, plongé dans les émotions que la fable lui procure, celui qui voit dans les personnages des êtres réels et s'identifie à leur psychologie par rejet ou attirance. Le *lu*, enfin, correspond à la part désirante du lecteur, celle qui cherche à assouvir sa pulsion selon les trois modalités du désir (*libido sciendi, libido dominandi, libido sentiendi*).

V. Jouve s'inspire notamment de la distinction par Wolfgang Iser (1926-2007) du *lecteur implicite* (le lecteur comme catégorie abstraite du processus de lecture) et du *lecteur réel*⁴. L'« effet-personnage » désigne le faisceau, issu d'une coopération entre le texte et le lecteur, des relations qui lient ce dernier aux personnages. Comme chez W. Iser, dans la mesure où il est impossible que la description d'un personnage par le texte soit complète, le modèle de la représentation du personnage romanesque est

1- V. Cools, « Le lecteur en théorie. Entre plusieurs modes de pensée », *op.cit.*

2- *Ibid.*

3- Avec ces trois catégories, V. Jouve cherche à découvrir la signification du personnage pour le lecteur au sein du processus de réception, qu'il appelle, selon la terminologie de W. Iser, « pôle esthétique ». Contrairement aux théories structuralistes qui mettent l'accent sur le fait que le personnage n'est pas un être réel, V. Jouve propose de prendre en compte les mécanismes d'empathie romanesque, considérant la primauté de l'expérience du lecteur, incluant son vécu et sa psychologie.

4- « [...] si nous voulons répondre à des questions telles que : comment se fait-il que nous soyons émus par le destin d'*Antigone* ?, amusés par la folie de *Don Quichotte* ? ou interpellés par la bêtise de *Bouvard et Pécuchet* ?, nous devons disposer d'un modèle de lecteur réel. Le narrataire ou le lecteur construit (celui de l'*École de Constance*), tous les deux « êtres désincarnés », ne nous le permettent pas. En effet, seul le lecteur réel, empirique, a des réactions face aux appels psychologiques et/ou aux invocations historiques et idéologiques des textes. » Fabien Pillet, « Que reste-t-il de l'École de Constance ? », *Études germaniques*, 2011/3, n°263, p.763-781.

celui d'un texte à trous, matrice pour l'activité du lecteur chargé de remplir les interstices. Ce dernier peut modifier à sa guise l'image mentale qu'il a des personnages, dont il a une compréhension affective et intellectuelle¹, tandis que pour W. Iser, le processus n'est pas complètement libre puisque les interprétations sont guidées par l'auteur.

V. Cools rapproche les points de vue de V. Jouve et de B. Gervais sur les fonctions du lecteur. B. Gervais, dans son ouvrage *Figures, Lectures*², distingue dans le lecteur trois régimes de lecture, correspondant à trois phases successivement mises en œuvre : celui du « museur », du « scribe », et de « l'interprète »³. Le museur, principale instance sur laquelle se concentre B. Gervais, désigne celui qui lit sur le mode d'une errance, d'un « vagabondage »⁴. C'est, selon V. Cools, un « personnage conceptuel », une « fonctio[n] incarné[e] dans des formes complexes qui permettent d'en expliciter les qualités »⁵. Le museur lit distraitement, au fil des différents chemins de sens qui s'ouvrent à lui et qu'il a le choix de suivre ou de ne pas suivre. Concernant les deux autres régimes,

[l]e scribe concrétise les pensées ainsi formées, leur donnant une réalité. Enfin, l'interprète corrige les pensées ainsi obtenues, leur donne une cohérence selon certaines normes culturelles, littéraires ou sociales.⁶

Dans le dernier-modèle pointé par Valerie Cools, qui n'existe pas encore, mais serait à inventer, le lecteur serait pensé comme une « figure » issue d'un « texte ou d'un ensemble de textes », définie en creux par rapport à la notion de personnage :

Elle est à l'origine issue d'un personnage (ou de plusieurs), mais elle finit par dépasser son contexte de création et par exister comme point de référence au sein de l'imaginaire collectif, grâce à sa valeur rituelle⁷

Il s'agirait « pour obtenir une véritable figure théorique, [de] penser le lecteur comme une entité unique et complexe, qui ne se réduit pas à la somme des fonctions qu'on lui attribue. »⁸ Or dans cette approche, même si, selon Valerie Cools, « toute théorie faisant appel à une figure est nécessairement et par définition teintée d'affect et de sensibilité esthétique »⁹, on court une fois encore le risque d'abstraire le lecteur puisqu'il est appréhendé comme « une grille théorique qui peut permettre de penser le texte (par exemple, la figure du labyrinthe, celle du séducteur, ou celle de l'idiot). »¹⁰

Selon une toute autre approche, avec la théorie des communautés interprétatives de Stanley Fish, le lecteur réel est pris en compte à la fois sous sa dimension collective et dans son aspect individuel. Pour

1- Voir « L'effet-personnage dans le roman » de Vincent Jouve, décembre 2012, <<https://arlap.hypotheses.org/1738>>, en ligne, consulté le 15 novembre 2018.

2- Bertrand Gervais, *Logiques de l'imaginaire*, tome I : *Figures, Lectures*, Montréal, Le Quartanier, 2007, p.71.

3- V. Cools, « Le lecteur en théorie. Entre plusieurs modes de pensée », *op.cit.*

4- *Ibid.*

5- *Ibid.*

6- *Ibid.*

7- *Ibid.*

8- *Ibid.*

9- *Ibid.*

10- *Ibid.*

S. Fish, en effet, l'interprétation du texte est déterminé par un contexte de lecture¹, incluant des paramètres sociaux, où le lecteur est plongé. C'est la « communauté interprétative » ou « communauté de lecteurs »². La dimension individuelle est prise en compte, dans la mesure où le lecteur peut être issu de plusieurs communautés interprétatives à la fois³.

L'intérêt avec la théorie de S. Fish est que l'œuvre littéraire devient un paramètre parmi d'autres pour l'élaboration du sens. Le critique américain esquisse ce mouvement propre aux théories post-textuelles consistant à déporter l'attention du texte vers le lecteur. En même temps, le lecteur, bien que pris en tant que membre d'un ensemble collectif, celui de la communauté interprétative, commence à être pensé dans une perspective individuelle, en lien avec un contexte. C'est la situation de lecture qui fait le lecteur et, en retour, c'est le lecteur qui détermine le sens du texte, en fonction du contexte de son activité. Jean-Christophe Valtat résume comme suit l'expérience menée par S. Fish avec ses étudiants. Il s'agit d'

une expérience restée fameuse dans laquelle, en faisant passer une liste de noms de linguistes pour un poème religieux anglais du XVII^e siècle, il avait obtenu des étudiants des interprétations poétiques cohérentes voire profondes.⁴

La théorie de S. Fish est selon nous d'un intérêt central pour trois raisons⁵. La première touche à l'élargissement de la notion de texte et à la reconnaissance du rôle du lecteur : le texte n'est pas une entité stable et définie se résumant à la matérialité de l'écrit car c'est le lecteur qui contribue à le faire émerger. De même que, pour J. Kristeva et G. Genette, un texte est travaillé par des intertextes qui l'habitent, pour S. Fish, le texte n'est pas donné d'avance, il est co-construit par l'activité du récepteur :

Paradoxically the exercise does not prove that the words can mean anything one likes, but that they always and only mean one thing, although that one thing is not always the same.⁶

Deuxièmement, S. Fish, dans la lignée de la définition de la fonction poétique par R. Jakobson, met l'accent sur la différence entre la prose et la poésie, en incidence à sa démonstration. Pour le chercheur américain, il semble que la sphère du langage poétique représente le lieu où se manifestent le plus clairement les processus d'interprétation littéraire. L'expérience mise en œuvre avec les étudiants

1- Ainsi peut-on, comme membre du parti communiste, lire *Madame Bovary* de manière marxiste à une réunion politique, ou comme enseignant de lettres analyser le roman devant une classe de lycée, de façon à mettre en relief l'ironie de G. Flaubert.

2- *Ibid.*

3- V. Cools précise : « Le lecteur peut bien sûr appartenir à plusieurs communautés en même temps, ou passer d'une communauté à l'autre : en ce sens, il est libre et individuel. Cependant, c'est son appartenance à une communauté qui détermine son rapport au texte. » *Ibid.*

4- Jean-Christophe Valtat, « Donner son sens à un texte », <<https://www.nonfiction.fr/article-450-donner-son-sens-a-un-texte.htm>>, en ligne, mis en ligne le 3 janvier 2008, consulté le 15 novembre 2018.

5- L'intérêt de la théorie pragmatiste de S. Fish pourrait être de mettre en avant l'existence d'un contexte de lecture, propice à la détection d'une sémiotique dansante du poème. Nous interprétons le poète comme dansant parce que nous sommes issus d'une ou plusieurs communautés interprétatives chorégraphiques, pouvant se recouper : celle des danseurs, celle des amateurs de danse, celle des chercheurs en danse. Bien que ce soit une perspective pertinente, ce n'est pas l'approche que nous avons retenue pour la suite de ce chapitre.

6- Stanley Fish, *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*, Cambridge, Harvard University Press, 1980, p. 275. « Paradoxalement, l'exercice ne prouve pas que les mots peuvent vouloir dire n'importe quoi, mais qu'ils ne signifient toujours qu'une seule chose, bien que cette chose ne soit pas toujours la même. » Je traduis.

montre en effet que s'opère, à travers l'acte de lecture, une totalisation, voire une absorption, des autres formes de textualité dans la sphère poétique, que la poésie s'apparente à une modalité du texte, de la lecture ou du langage lui-même. Tout texte – littéraire ou non-littéraire – peut être lu comme un texte poétique dont les sens connaissent un champ d'extension presque infini.

La dernière utilité d'une telle théorie est explicitée par Jean-Christophe Valtat. Ce dernier pose la question suivante : « Et si commenter un texte consistait finalement non pas à en extraire le sens mais en une performance qui seule lui en conférerait un ? »¹. Cette « "performance" [...] consiste à convaincre la communauté de la validité d'une interprétation différente à l'intérieur même de ses propres normes »². Nous retiendrons surtout de cette analyse de la théorie de S. Fish, le fait que l'interprétation est prise au sens d'incarnation dynamique, et non d'une exégèse traditionnelle cherchant à reconstituer un « Sens en soi »³.

J.-C. Valtat précise qu'une telle analyse « [m]et en cause : l'institution universitaire elle-même, son héritage, ses hiérarchies, ses idéologies, ses croyances, ses horizons d'attente »⁴. Elle bouleverse l'édifice de l'enseignement des lettres à l'Université en ce que cette

théorie du lecteur-faiseur de texte peut être mise en série avec d'autres formes contemporaines de « libération », d'encapacitation (empowerment) et de revendication d' « autonomie ». Pas besoin d'attendre du Maître qu'il nous donne la clé de la bonne interprétation du texte (qu'il serait seul à détenir). Sous les pavés disciplinaires de l'histoire littéraire, la plage de toutes les libertés interprétatives !⁵

Nous nous servons, quant à nous, pour notre étude, de la triangulation opérée par S. Fish autour du lecteur, du texte et du contexte.

L'autre théoricien qui nous intéresse pour la mise au jour de notre propre démarche d'analyse de la perception du sujet-lecteur est Pierre Bayard⁶. Issu des théories de la déconstruction et influencé par la psychanalyse⁷, P. Bayard représente à lui seul un courant des études post-textuelles, considéré avec une certaine méfiance par le monde littéraire. Le chercheur a été qualifié par ses confrères de théoricien « post-herméneutique »⁸. Il a adapté la méthode psychanalytique à la littérature, afin de revendiquer une certaine irrévérence vis-à-vis de la « Grande littérature » et de l'institution universitaire en général⁹.

1- J.-C. Valtat, « Donner son sens à un texte », *op.cit.*

2- *Ibid.*

3- *Ibid.*

4- *Ibid.*

5- Extrait de la préface d'Yves Citton cité in « Annonce de la parution de l'ouvrage de S. Fish en français », <https://www.fabula.org/actualites/s-fish-quand-lire-c-est-faire-l-autorite-des-communautes-interpretatives_20556.php>, en ligne, consulté le 21 avril 2018. *Quand lire c'est faire. L'autorité des communautés interprétatives*, trad. de l'anglais (américain) par Étienne Dobenesque, Paris, Les Prairies Ordinaires, 2007.

6- Pierre Bayard est psychanalyste, théoricien littéraire et professeur de littérature française à l'Université Paris VIII.

7- Nicolás Garayalde, « Le concept de lecture chez Bayard : entre la psychanalyse de la lecture et la critique rhétorique déconstructionniste », <<http://www.ra2il.org/wp-content/uploads/2017/11/Résumé-intervention-Garayalde.pdf>>, en ligne, consulté le 15 novembre 2018.

8- « je ne trouve pas l'étiquette "post-herméneutique" mal trouvée ou absurde, même si je ne l'ai jamais employée » P. Bayard, entretien cité in Nicolás Garayalde, « Le concept de lecture chez Bayard : entre la psychanalyse de la lecture et la critique rhétorique déconstructionniste », *op.cit.*

9- « Je pense [...] qu'il y a une forme d'inspiration psychanalytique dans ce que j'écris. Vous savez que l'un des objectifs de la psychanalyse est de nous aider à alléger le poids du Surmoi... » *Ibid.*

Défenseur de la « littérature appliquée », en parallèle d'une « psychanalyse appliquée » existante, l'une de ses principales caractéristiques est d'appliquer à sa méthode critique la théorie du soupçon. P. Bayard revalorise le sujet-lecteur et la dimension inconsciente des processus de lecture. « Ainsi, le sujet ne lit pas tant le texte que lui-même. »¹ Néanmoins, la lecture rejoue sans fin la diffraction des sens et le clivage du sujet ne peut pas être surmonté.

[E]n attirant l'attention sur la nature divisée et plurielle du sujet, Bayard nous apprend qu'il est impossible de se lire et de s'écrire. Dans ce sens, la lecture devient une tentative incessante et échouée de l'écriture de soi. Autrement dit, la lecture, c'est la non-lecture du texte et de soi.²

En effet, pour élaborer son approche critique, P. Bayard a absorbé les acquis de la déconstruction, selon laquelle il n'existe que des possibilités de sens multiples et miroitantes.

P. Bayard est considéré comme un fondateur de la « critique interventionniste »³. Embrayant le pas au souhait barthésien d'un lecteur-scripteur, il réécrit, par exemple, des fictions policières, en partant du principe que l'auteur s'est fourvoyé sur l'identité de l'assassin, ce qui revient à postuler le droit pour le lecteur d'intervenir sur le texte qu'il lit, de le modifier, de le réécrire, de le continuer, le tout de manière ludique. L'humour est un élément crucial de sa méthode, qui a pour fonction de marquer un recul méta-reflexif⁴. Ses ouvrages se situent en outre à la conjonction entre la théorie littéraire et la fiction romanesque. Critique assumant la posture de l'écrivain, P. Bayard prend en compte le plaisir que son œuvre, au même titre que les textes littéraires dont il rend compte, peut susciter chez ses lecteurs, dans la mesure où l'« effet » de lecture est primordial pour lui⁵. Il cherche à remédier ainsi aux manques « du champ de la théorie littéraire actuelle »⁶, généralement « très sérieux et peu créatif »⁷, par l'usage de la fiction et le détour des masques des narrateurs⁸.

De même que R. Barthes dans *S/Z* approche la réversibilité des postures du lecteur et de l'auteur, en s'intéressant à l'auteur relecteur de lui-même, P. Bayard juge que « [l]a non-lecture et l'illisibilité nous conduisent à penser la lecture comme un acte d'écriture, impossible mais nécessaire. »⁹ Selon une

1- N. Garayalde, « Le concept de lecture chez Bayard : entre la psychanalyse de la lecture et la critique rhétorique déconstructionniste », *op.cit.*

2- *Ibid.*

3-« Plongée dans la critique interventionniste de Pierre Bayard », <<https://www.univ-paris8.fr/Plongee-dans-la-critique-interventionniste-de-Pierre-Bayard>>, en ligne, consulté le 15 novembre 2018.

4- Hostile à l'esprit de sérieux, il note : « Je suis un des rares auteurs de sciences humaines dont la préoccupation majeure est de faire rire, ou au moins sourire, le lecteur. » cité in *Ibid.*

5- « Pour moi, un livre de théorie, un livre de sciences humaines devrait essayer de produire chez le lecteur un effet de choc, devrait l'emporter, le surprendre. Je me demande sans cesse, pour ma part, comment je vais m'y prendre pour étonner le lecteur à la page suivante. Je n'ai pas l'impression que tous mes confrères aient ce genre de préoccupations... » p.259.

6- « Perspectives de la non-lecture : entretien avec P. Bayard » avec Tomasz Swoboda, p.259.

7- *Ibid.*

8- « L'auteur de sciences humaines, [...] est souvent conduit à une grande homophonie, puisqu'il est tenu de développer une théorie et de ne pas trop se contredire. Pour ma part, j'ai essayé de casser cette séparation entre fiction et théorie, c'est-à-dire de produire des objets dans lesquels il y a un conflit théorique, produit par leur structure de fiction. Mes livres sont donc comme des mobiles de Calder, sans cesse en train de bouger. » *Ibid.*, p.256-257.

9- N. Garayalde, « Le concept de lecture chez Bayard : entre la psychanalyse de la lecture et la critique rhétorique déconstructionniste », *op.cit.*

approche post-structuraliste, l'acte « d'écrire la lecture »¹ est sans cesse renouvelé, saisi dans les apories d'un langage insuffisant pour le dire. La « tentative de lire et de se lire, d'écrire et de s'écrire » ne s'en avère pas moins une nécessité, qui fonde une « po-éthique de la lecture »².

Pour récapituler, il convient de nuancer l'« opposition claire entre les théories qui cherchent le lecteur dans le texte et celles qui appliquent un lecteur au texte. »³ Nous nous rapportons plutôt à la deuxième catégorie, mais nous inversons la perspective en proposant d'appliquer le texte au lecteur. Avant de présenter notre approche, il convient d'introduire brièvement la théorie de W. Iser, qui laisse place à l'émergence d'un sujet-lecteur. Selon ce dernier critique, c'est l'acte de lecture comme événement qui est central, en tant que « processus constant de réalisation »⁴, qui structure la perception du texte par le lecteur. Une telle perspective ouvre la voie pour « l'expérience de lecture en tant que phénoménologie propre au lecteur »⁵. Comme dans la théorie de S. Fish, le « texte littéraire est pensé non pas comme le reflet d'une réalité, mais comme une extension de la réalité du lecteur. »⁶

Avec le point de vue de Wolfgang Iser, le lecteur est pris comme un sujet et pas seulement comme un être déterminé par des facteurs socio-historiques, ou comme une entité virtuelle. Comme H. R. Jauss, W. Iser utilise la notion d'« horizon », mais en un sens tout à fait différent : elle désigne chez ce dernier « le point de vue adopté par un lecteur à un moment précis du processus de lecture, et l'ensemble des thèmes rencontrés auparavant. »⁷ Par rapport aux théories précédemment citées, le texte est conçu comme un ensemble inachevé que le lecteur complèterait. Une place plus grande est laissée à son intervention au niveau de l'émergence d'une interprétation. La lecture est considérée comme une rencontre « intime entre le texte et l'auteur »⁸. Le modèle de la relation avec le texte est une interaction dynamique : le texte modifie le lecteur, qui modifie à son tour le texte, puisque ce dernier « est pensé comme une extension de la réalité du lecteur »⁹. Dans une certaine mesure, néanmoins, la dimension subjective du lecteur est laissée de côté ; ni son histoire ni son expérience personnelle, ne sont véritablement prises en compte.

Pour conclure sur cette esquisse des théories de la lecture, le lecteur comme sujet individuel n'est généralement pas envisagé dans les approches précédemment décrites, mais est abstrait à l'intérieur d'une catégorie sociologique ou théorique¹⁰. Le critique fondateur, à cet égard, est R. Barthes, qui, avec

1- *Ibid.*

2- *Ibid.*

3- V. Cools, « Le lecteur en théorie. Entre plusieurs modes de pensée », *op.cit.*

4- Wolfgang Iser, *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Wavre, Mardaga, 1976, p.126.

5- V. Cools, « Le lecteur en théorie. Entre plusieurs modes de pensée », *op.cit.*

6- *Ibid.*

7- *Ibid.*

8- *Ibid.*

9- *Ibid.*

10- De la même façon, l'exposition de l'Université de Genève « Le Lecteur à l'œuvre », valorise l'imprimé et le manuscrit, au nom d'une objectivation de la lecture. Exposition organisée du 27 avril au 25 août 2013, Fondation Martin Bodner, Université de Genève, <<http://www.boocs.ch/fr/expositions/le-lecteur-a-loeuvre/>>, en ligne, consulté le 15 novembre 2018.

« La Mort de l'auteur », a marqué une rupture épistémologique : le passage de l'ère de l'auteur à celle du texte. Or contrairement à R. Barthes, il nous semble que la lecture ne peut pas être envisagée comme un acte impersonnel désincarné.

Nous nous sommes concentrés principalement sur la théorie de R. Barthes à la lisière entre les moments de la textualité et de la post-textualité, pour mieux introduire la perspective du monde intérieur du lecteur qui est la nôtre. Pour R. Barthes, « [l]a naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'auteur »¹. La naissance du lecteur doit-elle pour autant se payer de la mort du texte ?

2-2 L'approche du monde intérieur du lecteur : vers une revalorisation de la subjectivité à l'œuvre dans la lecture du texte poétique

Henri Michaux, dans « L'Avenir de la poésie » (1936), présage que « la poésie qui vient [...] tend à rechercher le secret de l'état poétique [...] la région poétique de l'être intérieur »², qui est aussi à trouver du côté de la subjectivité du lecteur. Aussi tenterons-nous de mettre en place une approche micro-phénoménologique de la lecture, que nous appelons de nos vœux, à la suite des analyses d'A. Godfroy, pour qui

[l]e pliage de la parole et du geste ne devient ainsi celui de la poésie et de la danse qu'à la condition que l'avant-scène de leurs mouvementements internes s'informe en une danse virtuelle, que danseur et poète obtempèrent à un effort de réflexivité (souffrant ce sentir du sentir) seul capable de creuser un espace virtuel, et qu'ils éprouvent, au plus profond du concret de leur corps, l'éclosion du mouvement le plus éminemment abstrait. Se brosse ici, dans les coulisses d'une comparaison, les premiers traits d'un portrait du poète en danseur virtuel, son profil d'écoute, le regard fouillant le silence de son corps [...]³

Avec l'approche du monde intérieur du lecteur, la question de l'interprétation bascule sur le plan de l'esthétique de la réception. L'orientation consiste, pour le lecteur, à trouver d'abord dans sa perception les raisons de ses réactions, avant de s'appuyer sur le texte pour les justifier. Il a à envisager ce qui le tient *avec* le texte dans une situation concrète où il le rencontre. Il s'agit plutôt d'une interprétation-incarnation des sens. Chaque lecture qui, outre les déterminismes psychologiques ou sociologiques, est affaire de réaction individuelle, constitue une performance unique d'un texte, puisque les associations fugitives qui apparaissent en l'esprit ne reviendront jamais de la même façon. Selon cette approche, l'acte de lecture est tributaire, outre les paramètres relatifs au texte et au sujet-lecteur, du pôle événementiel du contexte où il a lieu⁴.

Loin de nous l'idée que chaque texte n'est pas objectivable, qu'il n'est pas signé par un auteur à une certaine époque, et que les critiques ne peuvent en déclamer les constantes, les parti-pris et les influences. Il ne s'agit pas de nier la portée du texte et de son horizon culturel, mais de réintroduire le

1- R. Barthes, « La Mort de l'auteur », *op.cit.*, p.67.

2- Henri Michaux, « L'Avenir de la poésie » [1936], *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, 1998, p.969.

3- A. Godfroy, *Écrire, danser : prendre corps et langue. Étude pour une « densité » de l'écriture poétique*, *op.cit.*, p.229. Par rapport à A. Godfroy, nous portons davantage notre attention sur le lecteur.

4- Dans quel contexte spatio-temporel se déroule-t-il ? De quel type de lecture s'agit-il (lecture à haute voix / lecture en son for intérieur...)?

lecteur comme pôle de l'activité (et de la création) littéraire. Le lecteur, ce n'est pas l'œuvre, c'est la vie à l'œuvre. Car lire, ce n'est pas seulement interpréter, c'est imaginer, sentir, créer activement en soi des émotions, des odeurs, des images, des sons, qui demandent à être verbalisés. C'est être témoin de modulations intérieures qui prennent des couleurs ou des mouvements imprévisibles. C'est contempler aussi cet espace intérieur de dialogue, cet enchevêtrement d'idées, la pensée en route, comme un processus de création personnel et unique du lecteur.

Il n'y a pas lieu de s'opposer au texte quand on est issu des théories du texte. C'est la raison pour laquelle nous plaçons le lecteur dans une position complémentaire par rapport à lui. La fonction du texte dans la lecture est ainsi réévaluée, nuancée. Le dernier pôle pris en compte dans cette relation triangulaire est l'événementialité de la lecture. L'approche du monde intérieur du lecteur met l'accent sur le lecteur en le transformant de simple récepteur ou consommateur de texte ou interprète, en son co-créateur actif. Elle nous amène aussi au-delà de la perspective textuelle où le sens perçu par le lecteur est généralement présenté comme une vérité du texte.

Cette approche expérimentale, dont le but était de révéler, l'émergence, au cours de l'acte événementiel de la lecture, des sensations et des impressions contribuant à la fabrique du sens, a été mise au point en Russie à partir d'octobre 2017, avec de nombreux participants, adultes et adolescents, à l'occasion de divers ateliers et expériences menés au Centre d'art Guslitsa à Il'inskiï Pogost, à l'Université d'État Lomonossov de Moscou, à l'Institut Technique de la ville d'Egorevsk. Elle a débouché ensuite sur une exposition collective multi-support en avril-mai 2018 au Centre Culturel de la Francothèque à Moscou intitulée « *Un Coup de dés* de S. Mallarmé et le monde intérieur du lecteur ».

Structuré différemment selon les individus, le monde intérieur, labile et changeant, constitue un point aveugle pour certains, un lieu d'évidence pour d'autres. De manière générale, l'expression de *monde intérieur* réfère à l'ensemble des perceptions¹ éprouvées par le lecteur, lors de la rencontre avec le texte. Elles ne peuvent pas être déduites de ce dernier, débouchant sur un acte de lecture imprédictible variant en fonction de la triade du texte, du contexte et du sujet-lecteur.

Le monde intérieur déploie une palette infiniment vaste de perceptions : souvenirs, sensations de plaisir ou de déplaisir, émotions, perception de son propre corps dans la lecture, de son environnement. Nous concernent ces associations d'idées, ces réminiscences, qui ne sont pas forcément convoquées par le texte. Avec l'approche micro-phénoménologique, il ne s'agit pas de comprendre pourquoi elles émergent, mais de détecter les structures qui les sous-tendent, une fois les perceptions verbalisées par le sujet.

1- Ces perceptions peuvent être classifiées notamment en fonction des catégories des sens et des arts. Si l'on schématise quelque peu, certaines personnes en lisant un texte, par mécanisme associatif, entendent une musique, d'autres voient des images qui entrent en résonance avec leur sphère personnelle, pour d'autres encore, les idées présentent des caractéristiques tactiles, pour d'autres enfin, le sens kinesthésique est plus volontiers activé. Ce sont de vastes tendances, qui varient beaucoup plus finement d'un individu à un autre, les différentes perceptions pouvant se combiner entre elles.

Le Contact Improvisation fournit un appui heuristique² pertinent à l'approche du monde intérieur, en vue de dérouler les phénomènes de perception à l'œuvre dans la lecture. Le silence gestuel du lecteur devient ainsi l'occasion d'une « densification dans l'épreuve de l'écoute immobile »³, dans la mesure où il permet qu'« un phrasé de parole ou de corps, se hissant depuis la nappe proprioceptive qui en fut la source, gagne une dimension de densité qui en assure, plus loin, la résonance »⁴. La lecture du texte poétique moderne concorde « avec l'expérience de la "petite danse" en ce que l'une comme l'autre, pour enfanter verbes et gestes, choisissent pour méthode de voyager dans leur corps immobile »⁵.

2-3 L'expérience chorégraphique menée à partir de l'extrait de « masculin féminin » de D. Fourcade : la danse comme traduction de la lecture

La première expérience a été guidée par l'idée que l'expression dansée aurait la possibilité de matérialiser, de rendre visibles les changements d'état vécus « de l'intérieur » par le lecteur, qui seraient autrement inaccessibles sans cette traduction en gestes. Elle a été ourdie par une volonté d'exhiber la concordance entre le mouvement et la pensée, grâce à un dispositif tentant d'extérioriser par la danse l'acte de lecture. L'altération des mouvements dansés découlerait de la transformation de micro-phénomènes perceptifs, à la charnière entre le pôle du sujet, celui du texte, et celui des circonstances spatio-temporelles de la situation d'interprétation (incluant les paramètres de la profération à haute voix du texte par un autre participant).

Le texte retenu pour cette expérience est tiré de « masculin féminin » de Dominique Fourcade, que nous avons commenté dans la deuxième partie⁵. Le passage, qui tire sa source de plusieurs pièces d'Anne-Teresa de Keersmaeker, a été sélectionné en vertu de la présence explicite de la danse, qui fonde sa sémiotique textuelle dansante⁶. Constituant un ensemble, il forme une unité relativement longue.

Dans la mesure où il est difficile de danser et de lire un texte en même temps, nous avons dû opter pour la vocalisation de l'extrait, réalisée par une tierce personne. Il y a à signaler le dédoublement des instances pour la commodité de l'expérience : d'une part, le récitant, d'autre part, l'interprète de son monde intérieur, celui qui reçoit non seulement le texte, mais aussi sa lecture à haute voix, et exprime les subtilités de sa réception esthétique par son geste. Trois protagonistes sont intervenus pour l'expérience : Lotus Eddé-Khoury lisant la totalité de l'extrait à haute voix, Marion Clavilier et Rody Klein (respectivement sujets A et B) interprétant par le mouvement, dans le même temps et dans le

2- Notre recherche s'inscrit en outre parmi les préoccupations du séminaire d'épistémologie « Gestes de la recherche » 2018-2019 du Labex Arts H2H, organisé par Asaf Bachrach et Romain Bigé, qui vise à « interroger les méthodes (somatiques, incarnées) qui se cachent derrière la pratique des sciences, humaines ou naturelles. », en prenant en compte le fait que « les danseurs ont des outils d'analyse et de description du corps en mouvement ; l'épistémologie a besoin d'outils pour décrire l'expérience somatique/ incarnée de la science ». <<https://labodanse.org/gestes-de-la-recherche/>>, en ligne, consulté le 12 mars 2019.

3- A. Godfroy, *Écrire, danser : prendre corps et langue. Étude pour une « densité » de l'écriture poétique*, op.cit., p.219.

4- *Ibid*, p.220.

5- *Ibid*, p.220.

5- Nous renvoyons donc notre lecteur à la deuxième partie, où il trouvera le passage reproduit.

6- Voir deuxième partie.

même espace, ce que leur procure, pour chacun d'eux, la lecture du texte proféré en direct. Ainsi assiste-t-on, dans l'espace du studio, à deux lectures performées simultanées, complémentaires¹. Chacun des deux danseurs réalise son interprétation subjective du texte entendu, tout en interagissant avec le partenaire, ce qui devient manifeste plutôt vers le milieu de l'expérience². Comme dans les autres situations mises en place en mars 2017 à Boom Structur' à Clermont-Ferrand, il a été fait usage de l'improvisation³.

La lecture à haute voix commence *in medias res* et, aussitôt, les mouvements s'amorcent. La cadence de la lecture est alerte et même un peu rapide, la diction est naturelle sans théâtralisation. Les deux participants sont, semble-t-il, concentrés sur leur écoute du texte. Le sujet A fixe le sol du regard et se trouve placé de dos par rapport à la caméra. Quant au sujet B, il se tient face à la caméra, les bras grands ouverts, les yeux fermés. Ensuite, la première interprète se met à se déplacer dans une zone d'évolution assez restreinte. Le deuxième danseur reste en revanche quelques secondes immobile dans sa position de départ. Quand se produit une élévation du volume de la voix, le rythme de la profération s'accélère, si bien que le mouvement des deux danseurs change lui aussi, devenant plus affirmé, plus net dans son tracé.

D'emblée, un contraste apparaît quand on compare la production gestuelle des deux participants. La première interprète suit activement le rythme du texte proféré, pour le traduire en mouvements. Le geste émane surtout des bras et ressemble à une sorte de tricotage. Il arrive que, tandis que la lectrice détache les mots un à un, l'interprète transfère les accents prosodiques en accents rythmiques. Le deuxième interprète, en revanche, est davantage attentif à la façon dont les mots lus l'affectent, autrement dit, modifient son état perceptif, plutôt qu'à la dimension prosodique. Au début de la captation, il reste un certain temps immobile sur place, réalisant seulement des mouvements de bras et des pliés, de manière assez lente. Puis il se place de dos et se camoufle, le bras droit replié et ramassé sur la tête, comme pour se protéger de ce qu'il entend. Cette observation sera confirmée par une discussion-bilan consécutive à l'expérience, entre les trois participants.

Chez les sujets A et B, certaines concordances entre les réalisations du texte et du geste sont observables. Ainsi, pour la première interprète, le couple entendu des mots « dedans » et « dehors » correspond à un bras balancé d'avant en arrière, d'abord le gauche puis le droit. Il ne s'agit pas d'un équivalent littéral⁴, qu'aurait été la position d'en-dedans ou d'en-dehors, mais une transposition. De même, l'expression « répétitif humain » n'aboutit pas à un geste unique, mais à un ensemble de gestes neutres et répétitifs. C'est sans doute que le passage de « masculin féminin » où se trouve cette

1- L'analyse qui suit a été conduite à partir de la captation.

2- Au début de l'expérience, la première interprète avait le sentiment d'être dans sa bulle, attentive à la lecture au point de perdre l'interaction avec son partenaire.

3- L'improvisation variait en fonction du degré de connaissance du texte, qui était familier au sujet A, mais l'était moins pour aux deux autres participants.

4- Pour le couple « le devant » / « le dos » en revanche, la variante est mimétique car elle pivote sur elle-même.

expression, articule, sur le plan du sens, ce qui était articulé depuis le début du texte sur le plan de la forme.

Quand est prononcé le segment « vivant en surimpression sur la mort », le sujet B s'accroupit pour la deuxième fois, se repliant sur lui-même comme pour mieux se dissimuler de l'atteinte sémantique des mots. Il reste assez longtemps assis, la tête rentrée, le dos ramassé, avant de se mettre soudain à avancer à quatre pattes pour suivre sa comparse. À préciser qu'il ne cherche pas à mimer la lettre du texte, mais son effet sur lui. Il fait fi du rythme du texte ou de celui de la profération, en se concentrant sur la résonance intérieure d'éléments de sens du passage, qu'il isole en fonction d'un intérêt subjectif. Principalement donc, il suit son rythme intérieur, fort différent de celui de l'extrait. La profération et, à travers elle, le texte, est prescriptrice de gestes pour le sujet A, tandis que le sujet B ne se laisse rien dicter, sinon ses mouvements à elle, qu'il se met à imiter en miroir vers le milieu de l'expérience.

Leurs énergies sont également très différentes. Tandis que les gestes de la première interprète sont périphériques, vifs et légers, le deuxième interprète prend son énergie dans le sol, son mouvement est central, lourd et empêché, en particulier dans le plié. Contrairement à elle, surtout dans la partie initiale de l'expérience, il se déplace assez peu.

Un changement net s'opère dans sa danse à elle, qui se met à réagir définitivement à la profération comme à une ligne musicale à partir de la profération de « émotion stop ». Dès lors, elle suit les mots dits comme une rythmique qu'elle convertit en mouvements, elle parcourt l'espace en suivant les accents prosodiques de la lectrice. Ses gestes sont minutieux et répétitifs, assez resserrés au niveau de leur amplitude. Le texte défile dans les changements de trajectoire, comme une épellation, pas après pas, comme une trace d'un motif emprunté à *éponges modèle 2003* de D. Fourcade. La position des pieds est classique et le dos reste relativement immobile. L'un des gestes caractéristiques est littéral : il consiste à écrire en l'air avec la main et le bras gauches, au-dessus du sol qui fait office de surface d'écriture, le pouce formant une boucle avec l'index. Le geste est reproduit, traduisant la reprise lexicale dans la proposition : « Il n'y a plus qu'à transcrire, transcrire encore. » Elle trace de petits cercles de gauche à droite qui peuvent évoquer une réminiscence des déplacements circulaires d'Anne-Teresa de Keersmaeker dans *Violin Phase* (1967). À l'écoute du mot « écriture », elle continue à réaliser des tracés circulaires de la main droite, cette fois au-dessus du sol.

À noter que l'interprétation du sujet B n'exclut pas non plus la composante mimétique. À l'écoute du mot « transcrire », il fait le geste de jouer du clavier, le mot évoquant pour lui davantage, par rapport à la première interprète, la musique que l'écriture. La transcription d'une partition pour un autre instrument est prise comme la figure du transfert intersémiotique à l'œuvre dans cette expérience, à savoir le passage du texte à la danse. Son mouvement s'élargit ensuite, jusqu'à occuper de plus en plus d'espace. Il se relève et essaie de faire un pas de deux avec elle, justement quand, dans le texte, le « je » s'adresse à un allocutaire par la deuxième personne du singulier. La sémantique du texte semble ici prescrire une

structure gestuelle, bien que ce ne soit pas un phénomène dominant. L'interprète imite ensuite, avec un léger temps de retard, ses mouvements à elle ; il y a quelque chose d'un balancier d'horloge dans leurs gestes. Avec l'usage du superlatif dans l'expression « le plus destinal », son plié s'intensifie, descend plus profondément dans le sol.

Une transition est matérialisée dans la performance par le moment où la lectrice se rend dans la pièce attenante, tout en continuant sa lecture, après qu'elle ait entendu le bruit d'un objet qui tombe. Le son diminue jusqu'à devenir inaudible. Le deuxième interprète accélère alors son mouvement qui prend un aspect tourbillonnant. Quand elle revient et que la voix redevient audible, il s'assied, un genou à terre. Plus la voix se rapproche, plus il se rapproche du sol, abaissant la tête de sa poitrine, comme accablé par une tutelle trop présente du texte vocalisé. Dans la deuxième partie de l'expérience, il s'allonge sur le sol, plantes des pieds face à la caméra, bras liés au-dessus du ventre. Plus loin, il se roulera par terre pour exprimer son rejet du texte. Pour elle, la phase silencieuse de la lecture est gage de lenteur voire d'immobilité, correspondant sans doute au vide de la page blanche.

En outre, la première interprète réalise une forme de danse inaccentuée ou bien uniformément accentuée, qui transpose à la fois la continuité de la lecture proférée – la régularité monotone d'une diction qui ne cherche pas à surimposer une intention au texte – et le all-over de l'espace textuel fourcadien. Elle s'est visiblement souvenue des danses d'Anne-Teresa de Keersmaeker, en particulier leur dimension géométrique, tournoyante.

Le deuxième interprète exprime son sentiment de frustration dans le dialogue d'explicitation qui a immédiatement succédé à l'expérience. Celui-ci était dû au fait de devoir s'éloigner ou de se rapprocher du texte physiquement, ce qui a créé un rapport de tension avec son corps. La présence sonore du texte au cours de l'expérience engendre chez lui une résistance, elle lui apparaît comme pesante, car le sens des mots s'instille en lui sans qu'il ne puisse leur échapper. Inversement, il dit ressentir une liberté quand la lectrice quitte la pièce, ce qui lui permet de danser véritablement, alors qu'auparavant il était « lourd de casseroles bruyantes »¹. La concurrence entre le mouvement et le texte lors de la phase silencieuse s'exprime en ces termes : « je sais qu'elle lit mais je danse »².

Le seul mot du passage que le sujet B dit avoir entendu est celui de « fœtus »³, qui l'a rapproché de sa partenaire, et qu'il a traduit en se roulant par terre. C'est l'unique moment où il confie avoir été présent au texte. En outre, l'extrait entier lui apparaît selon ses dires comme « très livresque »⁴, un « cousu décousu » mêlant prose et poésie, sans réelle continuité, où « une certaine logique apparaît puis disparaît »⁵. Or la danse, pour lui, s'apparente plutôt à « quelque chose de suivi »⁶, où il est « pleinement

1- Auto-explicitation de Rody Klein lors de la séance d'improvisation à Boom Structur' en mars 2018.

2- *Ibid.*

3- *Ibid.*

4- *Ibid.*

5- *Ibid.*

6- *Ibid.*

dedans »¹. Le texte lui imposait de rompre sa concentration pour être attentif à un signal vocal extérieur, il empêchait d'une certaine façon son mouvement. Pour lui, l'expérience s'est métaphoriquement apparentée à un adossement à un « livre-oreiller »² qu'il ne lisait pas. Par la suite, face à Marie Lafont, la photographe en charge de capturer des images de la séance, qui nous fait observer la beauté des ombres sur le plateau, celles-là même qu'elle a voulu saisir en fixant la mémoire de l'instant, le deuxième interprète ajoute : « Plusieurs fois, j'ai dansé avec les ombres »³, parole qu'on peut analyser comme un désir de sortir hors de la caverne de la représentation, et de mettre l'accent sur les projections des mondes intérieurs des deux interprètes.

Avec cette expérience, nous avons pu identifier des mécanismes de traduction du texte au geste, tels que l'équivalence littérale, ou la transposition structurelle, à l'intérieur d'une cellule dansée, d'une unité isolée dans le texte, dans le but d'éclairer les modalités possibles du transfert, du texte au geste. Nous avons ponctuellement observé dans la danse la résurgence de différentes couches intertextuelles, telles que des références à d'autres textes de D. Fourcade, ou l'empreinte des chorégraphies d'A.-T. De Keersmaeker. Cela nous a amené à relativiser, pour la compréhension de l'acte de lecture, l'influence du texte, d'une part, par rapport au contexte de l'expérience, d'autre part, par rapport à la perception, traduite en danse, d'un sujet-lecteur. Ce dernier est interprète au sens où il est le danseur de sa propre réception littéraire.

2-4 Une approche de l'acte de lecture à la conjonction entre trois ensembles de paramètres : le texte, le contexte et le lecteur

La danse post-moderne s'est penchée sur la question de savoir quand commence la danse dans la neutralité d'un geste quotidien, non spectaculaire, inaccentué, quasiment imperceptible. Si, dans l'expérience précédente, nous avons étudié une situation dansée effectivement réalisée en studio, il nous reste à examiner le cas où la performance de la lecture demeure invisible, c'est-à-dire quand le lecteur lit le texte « en son for intérieur ». Toute lecture du texte poétique moderne s'organiserait selon une trame de proprioception kinesthésique⁴, où il y aurait de la part du lecteur à incarner en soi le texte, par un jeu d'articulations senties entre ce que l'on ne peut qu'appeler un « dedans » et un « dehors », faute de termes plus à propos⁵. C'est la raison pour laquelle, à la suite des analyses d'A. Godfroy, notre dispositif de lecture, visant à approcher l'état poétique du côté du lecteur, s'inspire de la « petite danse » du

1- *Ibid.*

2- *Ibid.*

3- *Ibid.* Cela ravive peut-être par intertextualité le souvenir d'une thématique de l'écho présente chez D. Fourcade, ainsi que les ombres de *Fase* chez Anne-Teresa de Keersmaeker, mentionnées dans le passage. Une sélection de quelques-unes des photographies prises par Marie Lafont lors de la séance sont présentées en annexes de cette thèse.

4- Toute expérience de lecture est charnelle et en prises avec un contexte, qui comprend notamment le site spatio-temporel où elle a pris corps. Diverses pensées, associations d'idées, sensations de faim ou de soif, de plaisir ou d'inconfort nous traversent, qui n'émanent pas seulement du texte, mais aussi de facteurs psychologiques, environnementaux ou interactionnels, qui tantôt nous « sortent » de notre lecture, tantôt nous laissent absorbés dans le livre.

5- Dans la mesure où nous déployons une approche phénoménologique, l'expression de « monde intérieur du lecteur », elle aussi, serait à nuancer.

Contact Improvisation. L'étalon n'est ni la ressemblance ni l'éloignement de la perception exprimée par le sujet, d'avec le texte, mais l'acuité de l'expérience de lecture, conscientisée et verbalisée.

A- Un dispositif d'expérience micro-phénoménologique de la lecture

Notre but est de présenter la lecture du texte poétique moderne comme un acte d'interprétation, sans dissocier la sphère physique et la sphère mentale, ce qui permet de considérer l'acte de lecture en soi comme une danse, à partir de sa charge proprioceptive. En d'autres termes, si, précédemment, nous avons envisagé des cas où le lecteur performe physiquement sa lecture du texte, où il extériorise sa danse, en un espace prévu à cet effet – scène ou studio –, nous nous pencherons à présent sur la dimension phénoménologique de la lecture « à voix intérieure »¹ du poème, qui peut être conçue en soi, à la suite de la magistrale étude d'A. Godfroy, comme une danse. Comme nous l'avons précisé, le caractère performé de l'incarnation, à l'œuvre dans la lecture du texte poétique, se jouerait à l'intersection triangulaire entre les pôles du texte, du lecteur, et d'une situation empirique de lecture. La danse serait-elle ici prise comme une simple métaphore de l'activité de lecture ? Pas seulement. Ne serait-ce que parce que le lecteur est doté d'un corps, la lecture engagerait une dimension physique qui a souvent été négligée dans les études littéraires, et pour laquelle la danse fournit des outils satisfaisants, comme, rappelle A. Godfroy à propos du texte poétique, les notions de tonus basal et postural, le premier qui « correspond, sur le plan neurophysiologique, à l'état de tension d'un muscle au repos »², le second « qui désigne l'état de tension nécessaire au maintien d'une posture »³.

S'il y a danse dans le poème, il faut que le lecteur reconnaisse la présence de ce médium à l'intérieur du texte, comme il le ferait pour en dégager le caractère musical, pictural ou encore sculptural. Or nous supposons qu'au niveau de la proprioception à l'œuvre dans la rencontre avec le texte, c'est le déploiement d'un mode de lecture kinesthésique, qui lui permet de détecter plus ou moins facilement la dimension dansante du texte poétique. Autrement dit, nous posons que le phénomène qui consiste à détecter des dispositifs d'intermédialité à l'intérieur du texte littéraire est à rapporter à une question plus large, celle d'une esthétique de la lecture, que nous tenterons ici de cerner, dans le cadre de notre corpus, à partir d'une approche micro-phénoménologique.

Si la danse paraît spontanément émerger du texte, c'est parce qu'il y a un lecteur pour le lire. Il convient, à cet égard, de rétablir le pôle d'une subjectivité gommée des analyses structuralistes de la littérature. Ce qui nous intéresse également est donc de découvrir, dans sa singularité irréductible, la performance intime – qui, si elle est invisible de l'extérieur, n'en existe pas moins – du lecteur, face aux textes de V. Parnakh, W. C. Williams et D. Fourcade – un texte pour chaque auteur dans trois situations d'expérience distinctes –, afin de mieux comprendre en quoi l'acte de lecture, en soi, fait danse, quelle

1- Terme calqué sur l'expression « lecture à haute voix ».

2- A. Godfroy, *Écrire, danser : prendre corps et langue. Étude pour une « dansité » de l'écriture poétique*, *op.cit.*, p.221.

3- *Ibid*, p.253.

que soit la nature dansante du texte lu.

Nous avons opté pour une perspective micro-phénoménologique, dans la mesure où elle vise à recueillir et à analyser des données difficilement objectivables dans un contexte d'expérimentation conventionnel. Notre choix s'est naturellement porté sur une méthode qui permette de rendre compte des phénomènes individuels de perception mis en jeu dans la lecture, tels qu'ils s'élaborent dans les mots-mêmes de celui qui vit l'expérience. Nous visons à mettre en évidence la façon dont, pour élaborer les sens du texte dans l'acte de lecture, s'agent chez le sujet-lecteur des structures de perception dont il peut ou non avoir conscience, mais qu'il tente de mettre en forme en produisant un discours.

La micro-phénoménologie est une discipline scientifique récente, fondée sur une étude fine de l'expérience vécue, qui permet de comprendre des mécanismes liés aux émotions et à la perception d'un sujet sentant. Alors que la psychologie positiviste reposait sur l'exclusion de ces mécanismes de son champ d'étude au nom de leur caractère non objectivable, la micro-phénoménologie pose que la subjectivité et la singularité du vécu¹ sont essentiels pour saisir des phénomènes internes difficilement accessibles autrement. Le sujet est conduit, par des techniques d'entretien, à auto-analyser grâce à la parole, à l'écrit ou même au dessin, sa perception telle qu'elle se donne dans un instant présent², aussi son attention joue-t-elle un rôle fondamental³.

La méthode de l'auto-explicitation telle qu'elle nous a été transmise, à partir de l'expérience de l'écoute d'un son, s'organise autour de trois modes d'investigation. 1) Le premier mode d'investigation concerne la reconnaissance de l'objet étudié, l'identification de sa nature. Il répond à la question : *de quoi s'agit-il ?*

1- De même, la notion d'observation participante empruntée à l'anthropologie de Bronislaw Malinowski et John Layard au début du XX^e siècle peut être un outil utile à une réflexion épistémologique sur la subjectivité du chercheur lorsque celle-ci se trouve imbriquée dans son objet d'étude. Avec l'observation participante, l'ethnologue s'immerge pleinement dans la vie sociale de la société qu'il étudie, prend un rôle dans cette dernière, et participe aux rites et aux institutions.

2- À l'occasion d'un atelier-conférence reliant danse-contact et auto-explicitation, organisé par l'association *L'Œil et la main*, nous avons découvert l'intérêt de cette approche, grâce à l'intervention de Claire Petitmengin, membre associée des archives Husserl. La séance a eu lieu au studio Flore du Carreau du Temple à Paris, le 13 janvier 2018.

Il s'agissait dans un premier temps d'une présentation par l'intervenante de l'entretien d'auto-explicitation en micro-phénoménologie, suivi d'une session d'écoute de trois sons selon trois paramètres en jeu dans l'auto-explicitation, enfin de deux sessions de danse-contact avec les membres du groupe (de trente minutes et quinze minutes chacune). Chaque session était suivie d'un échange dialogué avec le groupe.

Voir Claire Petitmengin, "The Intuitive Experience", in F. J. Varela and J. Shear (ed.), *The View from Within. First-person approaches to the study of consciousness*, Exeter, Imprint Academic, 1999, p. 43-77, et C. Petitmengin (ed.), *Ten Years of Viewing from Within. The Legacy of Francisco Varela*, Imprint Academic, 2009.

3- Romain Bigé va jusqu'à y voir dans l'attention « un métier parallèle à celui de chorégraphe ».

« Chorégrapheur cela veut dire : écrire des mouvements.

Attentionographe cela veut dire : écrire les mouvements de l'attention.

Une multitude de choses, de situations, d'êtres nous chorégraphient : nos objets, nous-mêmes, les autres, nos lois délimitent pour nous des mélodies gestuelles, des ritournelles, des manières de faire. [...]

En un sens, le travail des chorégraphes est de défaire et de refaire ces chorégraphies permanentes qui nous articulent au monde en faisant bégayer nos mouvements capturés. [...]

Disons qu'il y aurait un métier parallèle à celui de chorégraphe : celui d'attentionographe, dont la fonction serait de défaire et de refaire ces attentionographies permanentes qui nous lient aux choses et aux autres. »

L'Œil et la main, Attentionographies : les danses de l'attention, <<http://www.lolm.eu/attentionographies-les-danses-de-lattention-romain-bige-et-matthieu-gaudeau-le-28-octobre/>>, en ligne, consulté le 14 janvier 2018.

2) Le deuxième mode consiste à se demander : *quelles sont les caractéristiques propres à l'objet ?* 3) Le troisième mode, enfin, pose l'interrogation suivante : *que me fait l'objet perçu ? Comment le perçois-je ? Comment s'établit la relation entre lui et moi ?*¹. La structure tridimensionnelle de l'entretien d'auto-explicitation, développée dans ce cas à partir de l'ouïe, peut être appliquée à d'autres situations de perception, telles que l'improvisation dansée. Nous nous servons de l'auto-explicitation pour rendre compte des expériences de lecture du texte poétique, auxquelles donnent lieu les textes poétiques de notre corpus. L'auto-explicitation permet de passer outre le caractère ineffable de l'expérience esthétique et fournit un outil pertinent pour analyser des situations chorégraphiques ou littéraires impliquant fortement la subjectivité.

Ayant à fonder les assises d'une approche centrée sur le lecteur et, dans la mesure où il nous semblait complexe sur un plan méthodologique de cumuler les postures de chercheuse et de sujet de l'expérience², nous avons dû faire appel à un sujet que nous baptiserons l'« autre lecteur ». Son identité ne sera pas divulguée car, d'une part, nous voulons préserver son souhait d'anonymat, d'autre part, parce que nous voulons éviter de placer au premier plan l'autorité du lecteur, comme équivalent de l'ancienne suprématie de l'auteur ou du texte³. Nous renseignerons seulement les précisions suivantes : le sujet-lecteur est un homme, n'est ni un spécialiste de littérature ni de danse, et a été choisi pour sa participation volontaire à l'expérience.

Plutôt que d'essentialiser le lecteur, nous voulons cerner les mécanismes d'association et de d'élaboration des sens éveillés à la lecture. À cet égard, dans le triangle interprétatif, l'influence des pôles du texte et de la situation de lecture ne doit pas être négligée. Le sujet de l'expérience, précisons-le, n'est pas le lecteur mais son acte de lecture. Si donc à certains endroits, « l'autre lecteur » délivre spontanément des informations sur son identité, c'est en tant qu'il les juge pertinentes pour saisir son expérience de la lecture.

Comme R. Barthes réalise, avec « La Mort de l'auteur », l'effacement de la personnalité de l'écrivain, pour affirmer en contrepoint l'autorité du texte, ce qui était un moyen de préparer l'ère du lecteur, nous effaçons le nom de notre sujet d'expérience, pour permettre l'émergence du lecteur à partir de son texte, à savoir, le compte rendu d'auto-explicitation. Le risque est double : 1) susciter, à rebours de notre souhait, des devinettes sur l'identité de ce lecteur, et donc cristalliser l'attention sur sa personnalité, et non sur l'activité de lecture proprement dite, 2) attirer les foudres des critiques post-structuralistes, en ce que notre méthode, au niveau de la réception littéraire, réitère le geste barthésien, réalisant l'inverse

1- Par exemple, pour le premier mode de perception, il s'agira de la reconnaissance de la matière, par exemple, un gilet en laine. Pour le deuxième mode, il s'agira de ses qualités tactiles : doux, chaud, mais légèrement rêche au toucher. Pour le troisième mode, il s'agira des souvenirs, sensations et émotions induites par le contact de l'objet touché, comme le fait que ce gilet évoque pour moi un chat angora.

2- Dans la mesure où nous assumons le point de vue du texte tout au long de notre deuxième partie, nous ne pouvions, par la suite, assumer la position de critique ET celle de lectrice. En revanche, il y avait la possibilité de faire émerger une posture subjective de lecteur en face du texte, si ce n'était pas nous qui l'assumions.

3- Nous souhaitons éviter le piège qu'il y aurait, en renseignant son identité, à emprisonner l'expression verbale de son monde intérieur de lecteur, dans des déterminismes de genre, d'âge, de profession ou de milieu social. Notre approche ne se veut ni sociologique, ni psychanalytique, non plus qu'elle n'est celle de la psychologie sociale.

de ce à quoi elle vise : blanchir le lecteur au risque de sa suppression. Nous estimons pourtant que ce risque peut être endigué s'il est anticipé.

Dans la mesure où, d'un point de vue médiologique, afin de contrebalancer l'autorité du texte, il était nécessaire de placer en vis-à-vis du texte un témoignage de lecteur, de nature non-hétérogène, nous avons choisi de recueillir son discours sous forme écrite, en lui demandant de consigner par ordinateur son auto-explicitation. La personne a été libre de la présenter de la manière de son choix¹, de même que ses réactions de lecture, imprédictibles, ont pu s'exprimer comme elle l'entendait. Sans qu'elle ait cherché à faire du « beau style », à produire un poème ou un texte littéraire, certains passages des comptes rendus d'auto-explicitation manifestent une qualité poétique et portent stylistiquement la trace transformée du texte-source ; il semble qu'il y aurait une piste intéressante, pour une future recherche en lecture-crédation, à proposer d'intégrer au champ littéraire l'étude des textualités de lecteurs.

Le même lecteur a produit au total trois auto-explicitations. Avant ou après chacune d'elles, nous avons régulé son intervention en lui donnant des indications générales quant à la manière de procéder. Le protocole s'est ajusté aux résultats obtenus, dans la mesure où une telle méthode d'expérience était inédite.

Notre but n'était pas de comparer les interprétations de différents lecteurs, comme autant de profils distincts qui auraient permis de quantifier des types de lecture d'un texte, ni de dresser la cartographie psychologique de ces lecteurs, mais plutôt de comprendre, comment, à l'échelle d'un même lecteur, les perceptions des textes varient, en fonction de facteurs situés à la conjonction entre le texte, la situation de lecture et des paramètres propres au sujet-lecteur.

Les expériences ont eu lieu pendant trois après-midis chez le sujet-lecteur en septembre et en octobre 2018. L'échange sur l'expérience, en amont et en aval de celle-ci, s'est effectué par message électronique. « L'autre lecteur », qui connaissait les enjeux généraux de notre travail de thèse, s'est confronté à des textes qu'il n'avait pas lus et qu'il découvrait lors de chaque situation de lecture, au début de la séance. Il a aussi reçu pour consigne de réaliser l'expérience en une fois, sans être distrait par d'autres tâches : il lui a été demandé de consacrer à l'auto-explicitation une plage de temps homogène, dont il lui reviendrait de fixer la fin quand il jugerait avoir terminé l'expérience. L'auto-explicitation était immédiatement consécutive à la lecture. Chaque séance d'auto-explicitation a duré en moyenne une heure². Pendant les séances, le sujet disposait d'un accès Internet, pour réaliser d'éventuelles recherches dans le dictionnaire. Nous avons au préalable isolé trois passages des œuvres des auteurs de notre corpus pour l'expérience, l'ordre de distribution des extraits ayant été fixé par tirage au sort pour les deux premiers.

Il existe un léger différé temporel entre l'événement de l'acte de lecture et son auto-explicitation, mais il a été fait en sorte de le réduire au maximum. Face à des éléments si volatils que les sensations, on

1- Seules la police de caractères et les erreurs d'orthographe ont été modifiées dans le texte de l' « autre lecteur ».

2- Il a été demandé à l' « autre lecteur » de relever à chaque fois la quotité horaire passée à l'auto-explicitation (date, heure de début et de fin), et le nombre de lectures effectuées au cours de l'expérience.

suppose que si le sujet a une mémoire immédiate de ce qu'il vient de vivre, il réalise une analyse plus lucide et fine de ses perceptions. Néanmoins, l'auto-explicitation rejoue d'une certaine façon l'acte de lecture, ce dernier devenant re-lecture.

Les trois textes ont été choisis en fonction du fait que la danse était explicitement mentionnée et qu'ils avaient déjà été analysés dans notre deuxième partie. Les deux critères retenus étaient : 1) la mention explicite, dans chaque passage, du champ lexical et / ou sémantique de la « danse », 2) une qualité sémiotique dansante au niveau de la structure du texte. Autrement dit, l'enjeu est de comprendre dans quelle mesure un texte jugé dansant au niveau de son *espace représenté*, comme de son *espace représentant*, peut apparaître comme dansant à travers un acte individuel de lecture. Il se pouvait qu'une sémiotique textuelle dansante n'induisse pas une lecture dansante. L'idée sous-jacente était que la dimension dansante de la poésie ne se limitait pas au contenu objectivable du texte ou à sa forme, tous deux objectivables, mais dépendait d'un plan strictement individuel, se jouant dans la relation phénoménologique du lecteur à sa lecture.

Plutôt que de poser des questions fermées, proscrites en auto-explicitation, qui auraient pu biaiser son interprétation en le contraignant à une lecture dansante du texte, nous avons préféré laisser à « l'autre lecteur » une latitude d'interprétation maximale, tout en lui donnant le cadre souple d'indications générales, qu'il était libre de ne pas respecter s'il le voulait¹. Il lui a été demandé, en vertu des exigences du protocole d'auto-explicitation, de s'exprimer au présent de l'indicatif.

Nous confronterons donc les résultats obtenus par l'analyse textuelle en deuxième partie, à ceux obtenus par l'approche du monde intérieur du lecteur. Toutes les citations suivantes sont, sauf exception signalée, tirées des expériences d'auto-explicitations intégrées en annexes.

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

Il s'agit de la première expérience menée avec « l'autre lecteur ». La lecture auto-explicitative du poème « Лежачий Танец », (« La Danse couchée » [1920]) a eu lieu le 3 septembre 2018 et a duré approximativement une heure². Elle s'est organisée autour d'une multitude de relectures, au moins une dizaine, selon son témoignage.

Лежачий танец³

1- On aurait pu également affiner l'expérience en proposant au sujet de produire plusieurs auto-explicitations d'actes de lecture distincts du même texte, situés à un intervalle de temps relativement long. Cependant, cela aurait excédé le cadre de notre étude.

2- À l'issue de cette première auto-explicitation, il a été précisé avec « l'autre lecteur » que notre but était d'explicitier les modes de perception du poème chez un sujet-lecteur, ce qui se passe pour un individu dans l'événementialité de la lecture. Il était donc important qu'il vise la précision quant à l'expression verbale de celle-ci, en relation avec une clarification du sens des mots employés. Ainsi l'avons-nous invité à se focaliser davantage encore sur l'interaction entre lui, le texte, et la situation de lecture.

3- Валентин Парнах, *Карабкается акробат*, Париж, « Франко-русская печать », 1922, in Валентин Парнах, *Три книги*, составление, вступительный очерк, постраничные примечания Вадима Перельмутера, Москва, Сам&Сам, 2012, С.138.

Свой дух подъяв, остервенев,
 Я грохнусь среди танца о пол.
 Я стройно ребрами затопал
 И – сконцентрированный гнев –
 апнусь. Внезапных пневм нажимы.
 Забиться. Навзничь и плашмя.
 Оркестр и кость нерасторжимы.
 Я вскидываюсь. И стремя
 Форм нерешенные задачи,
 Являю новизну фигур, Рванусь.
 Полтела. Сistr. Лежачий,
 Взрывая ноты, побегу.
 Разряд. Движение я исторг.
 О полнота ! Ладонь болит.
 Бьет угол из груди. Восторг
 Острой зачатий и молитв !

« Danse couchée »¹

L'esprit bien haut, dans mon ardeur
 Je vais m'abattre sur les planches
 Mes manches claquent sur mes hanches
 Puis – concentré de ma fureur –
 C'est stop ! Spasme soudain sensible.
 Tapi. Sur le dos, de guingois,
 Orchestre et os indéfectibles,
 J'émerge. Et je pointe les lois
 Toujours non résolues des formes,
 Révèle de tout nouveaux pas.
 Lancé. Mi-corps. Et sistr. Et sors
 En brisant les accords du la.
 Décharge. Expulsion de soi
 O plénitude ! Oh bras de pierre !
 Un coin bat dans mon cœur. O joie
 Plus forte encor que les prières.

La situation évoquée est un peu particulière en ce qu'elle implique la problématique de la traduction. L'« autre lecteur », qui n'est pas un locuteur de la langue russe, disposait de l'original et de sa transposition en français par R. Gayraud². Comme le sujet l'indique dans son compte rendu, il a élaboré sa réflexion quasi uniquement à partir de cette dernière³. Il faut aussi indiquer que le titre du poème, qui, par erreur, ne figurait pas dans le fichier joint contenant le texte, avait été spécifié à l'intérieur du courrier électronique où nous lui avons envoyé les textes. Or au départ, « l'autre lecteur » n'avait pas aperçu ce titre.

Pour commencer, dans le poème, l'intermédialité de la danse et de la poésie procède, pour « l'autre

1- Traduction de Régis Gayraud. Pour notre propre traduction : voir chapitre 1 de la troisième partie.

2- Dans la mesure où, quand nous avons mis en place l'expérience, nous ne nous étions pas encore attelés à la traduction en français des poèmes de V. Parnakh, « l'autre lecteur » a opéré à partir de la traduction en français de R. Gayraud, que ce dernier nous avait communiquée. Puisque nous souhaitons que les expériences sur différents textes soient effectuées par un même lecteur, placé dans des conditions similaires, nous n'avons pas fait appel à un sujet d'expérience comprenant à la fois et l'anglais et le russe, qui, de surcroît, aurait été plus difficile à trouver.

3- « Je tente de lire le texte en russe, mais je n'arrive pas à déchiffrer le premier mot : Своѣ. Je me décourage et je saute à la version française. » « Et puis je regrette un peu de ne pas savoir comment le texte se déroule musicalement en russe en lien avec sa signification intrinsèque à cette langue slave. Cela restera un mystère. » Texte de l'auto-explicitation n°1 figurant en annexes. Le sujet est amené dans l'auto-explicitation à s'interroger sur le rapport du poème à la tradition et sur son inscription dans le champ littéraire, sur lesquels il possède peu d'informations.

lecteur », par le détour de l'affinité privilégiée entre la musique et la danse. V. Parnakh n'est « pas encore (vraiment) un poète » pour le sujet d'expérience, qui le perçoit plutôt sur fond de ses innovations chorégraphiques et musicales. Par ailleurs, il spécifie la nature de son rapport personnel à la danse, qui lui apparaît comme « instinctivement liée » à la musique, ce qui est aussi le cas pour V. Parnakh, alors que la danse n'entre pas immédiatement pour le sujet en relation avec la textualité.

Ainsi « l'autre lecteur » s'attache-t-il, pour mettre en évidence la présence textuelle de la danse, à relever celle de la musique. Est observée d'abord la sémantique musicale du poème, qui entraîne un embrayage sur le plan sémiotique (« Je lis le texte et je suis touché par son allusion à la musique que je recherche donc »). Il apparaît un moment de la lecture où la danse, pourtant peu évidente à première vue, se manifeste dans les mots « *son esprit, sa fureur, ses os, les lois* » cités dans l'auto-explicitation (« La danse, oui, la danse surgit sans détours alors que sommeillent encore quelques allusions à un monde intérieur (du danseur ?) »). Le sujet pointe ici le fait que le texte traite peut-être, au fond, non de la danse, mais de ce qui se passe chez le danseur, qui jouerait le rôle de miroir tendu au lecteur. Finalement, « l'autre lecteur » ne relève pas la mention du signifiant « danse », il s'attarde plutôt sur une paradoxale intégration textuelle de ce médium. Ce dernier lui paraît d'abord absent, au regard d'une incompatibilité, selon lui, entre le texte et la danse. Une passerelle est finalement construite grâce à la musique qui, tissant des rapports avec ces deux médiums, les rapproche. À ce niveau, comme dans les auto-explicitations suivantes, la dimension du plaisir de la lecture, qui correspond, rappelons-le, au deuxième mode de lecture cité par M. Bernard¹, est essentielle. Elle repose sur une double composante kinesthésique et musicale, selon un mode de lecture qui serait prescrit par le texte : « Plaisir à la connexion intrinsèque entre musique et mouvement : “*Et sors En brisant les accords du la.*” » Plutôt qu'un principe de rupture dans le poème, c'est une esthétique de la « vibration » qui frappe le sujet (« À ne pouvoir vivre dans la forme et la matière de son corps, V. Parnakh cherche à exister, à s'extraire de ce corps par la vibration. »).

En employant le mot « concentration », le sujet-lecteur évoque la haute teneur en rimes suivies, du poème. Néanmoins, on peut penser qu'il évoque plus largement le rythme même du texte, quelque chose de l'impression de densité, d'intensité et de puissance qu'il produit dans sa signifiante. Le commentaire concerne en fait la dialectique entre la liberté et la contrainte formelle (« Je découvre avec plaisir un mouvement d'enfermement aussitôt libéré par l'expression explosive de la liberté. »), reflet textuel de la situation du sujet poétique présentée par le poème.

Un autre aspect de cette auto-explicitation relève de l'erreur d'interprétation, au sens traditionnel, ou de ce que la psychanalyse appelle le lapsus involontaire², ici un lapsus de lecture (*lapsus lectionis*) : « Je ne comprends pas “sistre”, j'ai imaginé un sinistre au cours de la première lecture. » Face à un mot dont le

1- Voir préambule de la partie.

2- Nous ne nous étendrons pas sur la définition du lapsus dans la mesure où notre angle d'approche n'est pas prioritairement psychanalytique.

sens n'est pas clair pour lui, le sujet comble le déficit notionnel en lui substituant un autre mot, familier, « sinistre », qui ressemble au premier terme pour son aspect phonique et graphique. Du même coup, les réseaux connotatifs du texte se voient subjectivement infléchis de la musique au funeste, par un paramètre dépendant du lecteur¹.

Comme dans l'auto-explicitation n°3, l'expérience de lecture est associée à des sensations corporelles de gravité, comme la « lourdeur de pierre » d'un membre, à la différence près que celles-ci sont directement puisées au texte. En effet, chez V. Parnakh, le danseur est aux prises avec une dialectique entre immobilité et mouvement, que la traduction, fidèle au texte original, exprime par le caractère syncopé de la parataxe (« Lancé. Mi-corps. Et sistre. Et sors »), ou par le rythme binaire de la structure interne du vers (« Décharge. Expulsion de soi », « O plénitude ! Oh bras de pierre ! »). Pour le sujet-lecteur, l'immobilité (« stop ») tend à se transformer en une pétrification, ce qui est perçu par lui comme un risque existentiel.

À noter cependant que le lecteur ne s'identifie ni au texte, ni au danseur du poème ; une hétérogénéité est maintenue entre le sujet et ce qu'il lit. Ce dernier étaye, par des analogies tactiles, la nature de son rapport à la lecture, fait d'une antinomie entre les représentations et l'expérience, entre le caractère, selon lui, fermé du texte et l'expansion ouverte, imprévisible de la vie (« Je n'aime pas l'écrit, je trouve cela rêche et en plus cela s'égratigne que de constater que ce texte cherche à rejoindre la chair, le mouvement qui pour moi ne peut s'étaler sur le papier comme de l'encre. »).

Néanmoins, au cours de cette première expérience, c'est plutôt le niveau du texte qui domine. Contrairement à la troisième auto-explicitation, le lecteur semble considérer ses perceptions comme une extension du texte. Toutefois, il y a quelque chose de l'ordre d'une blessure dans le rapport jugé tendu, forcé, entre les deux ordres, immobiles et statiques, évoqués par V. Parnakh. À ce propos, un parallèle s'établit dans l'auto-explicitation entre l'encrage et l'ancrage, synonymes négatifs de stase : « L'encre enferme le poète, le solidifie jusqu'à une sorte d'expulsion de son corps ». Pour le sujet-lecteur, la poésie se situe dans la vie, hors les mots, du même coup, le poème menace pour lui de dévitaliser la danse en prétendant la cerner.

Dans ce cadre, l'écriture semble se limiter à l'inscription de signes sur une surface spatiale. La danse apparaît en contraste comme ce qui résiste à cette inscription et qui, mobilisant une pluralité de canaux sensoriels, ne saurait se réduire à l'espace. Un parallèle s'opère entre les feuilles de papier et le sol où la danse s'élance (les « planches »), « avant de prendre son envol ». La « contradiction » est, pour le sujet, que V. Parnakh, quand il écrit, produisant un texte faisant œuvre de trace, ne peut danser, bien qu'il en exprime le vif désir par son poème. Un danseur qui ne peut assouvir sa soif du mouvement constitue l'« invariant » ou « noyau sémantique »² de ce qui est perçu par « l'autre lecteur » à l'intérieur du texte.

1- La mort, exhalée par le lecteur, n'est d'ailleurs pas absente de l'univers poétique de V. Parnakh et de ce poème en particulier.

2- Voir Michael Riffaterre, « Sémantique du poème », in *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, N° 23, 1971, p. 125-143

C'est peut-être la fin de la lecture du poème qui signe le commencement de la danse pour le sujet-lecteur, une fois qu'il parvient à laisser le texte de côté, afin que ses perceptions puissent se développer. Dans cette optique, le poème serait « un mal nécessaire ». L'« autre-lecteur » relève en effet « la dimension figée de l'écrit, du poème auquel naturellement je tente de donner vie comme lecteur. » et, dans la suite, le fait que « [c]e coin de poésie [...] ne palpite que grâce à mon cœur ». En fait, le sujet-lecteur donne vie au texte, le réanime en le déployant en lui par la proprioception. À ce propos, la métaphore du costume est parlante : le texte (le costume) s'ajuste, dans une certaine mesure, au lecteur qui le porte. À noter que « l'autre lecteur » emploie lui-même le champ sémantique du vêtement, « un habit qui claque sur ma peau comme le fouet des mots sur mon corps éteint. », sans que l'on sache avec certitude s'il fait référence à sa fatigue physique, ou à la difficulté de se concevoir comme lecteur sous la tutelle d'un texte.

Le passage « Joie de lire, joie de vivre ? », tiré de l'auto-explicitation, peut s'entendre au sens d'une recherche d'équivalence entre la textualité au sens large, et la vie, par l'intermédiaire du pôle du lecteur, qui réinjecte au poème la dimension de mouvement, dont le texte parle en extériorité puisqu'il en est dénué du fait de sa nature scripturale. La fin de l'auto-explicitation souligne à nouveau le paradoxe de l'« absence » de la danse à l'intérieur du poème, et dont la « danse couchée » du titre constitue un oxymore.

L'« autre lecteur » relève également le paradoxe de certaines idées exprimées, notamment celui de la joie et de la souffrance, articulé à plusieurs reprises (comme dans le passage : « *O plénitude ! Oh bras de pierre !* »). Il perçoit aussi dans le texte une mort qui se transforme en son nécessaire arrachement, en un appel à la danse, à la vie.

La musique, sous sa forme de dissonance, constitue pour l'« autre lecteur » une forme de refuge. Il lui apparaît qu'à l'instar du sujet poétique dans l'écriture, en parcourant le texte dans l'acte de lecture, il se dérobe à une existence dans le mouvement, dans la danse. Cette dialectique, dans le cas de « l'autre lecteur », est puissante. L'antinomie entre la danse et le texte étant perçue comme trop forte, c'est peut-être la musique qui, finalement les relie, et donne une « possibilité d'échap[patoire] ».

Comme si la seule possibilité d'échapper à la mort du texte était la musique. Une musique qui serait l'existence même, la charpente de la vie qui donne naissance au mouvement et surtout à l'espoir de trouver le chemin de la liberté.

Qui plus est, le poème se caractérise par son « absence de sa forme », ou plutôt par son hésitation caractéristique entre plusieurs « formes » artistiques. Un autre aspect est donc le lien établi par « l'autre lecteur » entre les différentes disciplines par la notion derridienne de « khôra ». Autrement dit, c'est de la formation de la forme qu'il est question dans le poème, au-delà de sa réalisation dans une production différenciée, écrit, danse, ou musique. Si le texte est abordé sous un angle musical, il réfère aussi, plus largement, pour le sujet à une poïétique.

Dans ce parcours d'orientation « non-linéaire » qu'est la lecture, le titre est découvert seulement à la fin de la première lecture du poème, incitant à une relecture.

Éloge du mystère, la danse est question de formes qui portent en elles le mouvement. L'absence de forme du poème "la danse couchée", ne pointe-t-elle pas vers l'élévation que procure uniquement le mouvement. Je découvre le titre du poème.

*J'émerge. Et je pointe les lois
Toujours non résolues des formes,*

Plusieurs fois interviennent dans le compte rendu des marqueurs discursifs du feuilletage des relectures. La dimension « non-linéaire » de la lecture est relevée, qui contraste, nous le verrons, avec la troisième auto-explicitation¹. De plus, l'« autre lecteur » cite le début du poème à la fin de son propre compte rendu ; structurellement, la fin du texte d'auto-explicitation se replie sur son début, par l'emprunt d'une qualité décelée dans le texte-source (« Début et fin de poème sont liés et se replient de façon concentrique. »).

Enfin, on observe que l'auto-explicitation est performative, en ce sens que le lecteur fait ce qu'il écrit (ce qu'il lit), dans une quasi-coïncidence temporelle des deux actes. L'acte de lecture de cette première auto-explicitation est structuré autour d'un grand nombre de micro-relectures du texte. Néanmoins, sa chronologie implique un temps feuilleté. Le sujet avance puis revient en arrière, soit quand il perçoit un effet d'écho entre deux passages, ou deux moments de sa lecture, soit quand il note la résurgence intratextuelle d'un passage antérieur du poème, soit lorsqu'il est confronté à une incompréhension qui requiert de sa part la recherche d'informations dans le co-texte.

Pour le sujet-lecteur, l'aberration du rapport entre l'écrire et le danser, frappante, à première vue, est court-circuitée par la remédiation opérée par la musique dans « La danse couchée » de V. Parnakh. Le sujet se montre sensible au mouvement dansé et au mouvement dansant du texte, ainsi qu'à la dialectique insurmontable entre le geste et l'immobilité exprimée par le poème. Ce dernier est dominant, mais pas au détriment des autres facteurs de la lecture : le pôle du sujet-lecteur est également à prendre en compte dans l'auto-explicitation. En particulier, la commutation d'une unité sur l'axe paradigmatique, quand un mot du co-texte n'est pas connu, nous éclaire en général sur l'activité herméneutique du lecteur de poésie. On relèvera enfin les impressions physiques suscitées par le texte, qui se doublent d'un malaise existentiel : le sujet s'identifie, dans une certaine mesure, aux sensations relatives au sujet poétique, sans qu'il y ait toutefois de fusion entre le texte et la vie.

1- Si dans la dernière auto-explicitation, la dimension linéaire de la lecture intervient également, c'est de manière sous-jacente, secondaire, et sans qu'elle soit un parti-pris du sujet. Ici, nous avons une situation totalement différente, à savoir que la lecture, bien qu'effectuée dans tous les sens, est mise en forme de manière linéaire : l'auto-explicitation se déroule comme une explication qui suit l'ordre du texte.

C- La deuxième auto-explicitation à partir du poème de W. C. Williams en langue originale : le rejet des valeurs exprimées par le texte

La deuxième auto-explicitation a eu lieu le 8 septembre 2018 et a duré 1h20. Le poème proposé pour l'expérience était « War, the Destroyer »¹ (1942) de W. C. Williams. Le sujet-lecteur a lu le poème dans sa version originale, en s'appuyant ponctuellement sur l'usage d'un dictionnaire électronique², ainsi qu'il l'a fait lors de la troisième auto-explicitation. Comme dans la situation précédente, l'interprète cite à l'intérieur de son compte rendu les séquences du poème sans en respecter l'ordre, en l'occurrence, en commençant par la fin. Lecture linéaire et étoilée se combinent (« Mes lectures sont plutôt linéaires, mais je reprends le poème bouts par bouts, pas toujours linéairement. »).

C'est certainement, des trois situations de lecture, celle qui suscite le plus d'inconfort, de déplaisir³, de la part du sujet-lecteur. Le propos qu'il identifie dans le poème l'indigne au plus haut point car il refuse la vision guerrière de la danse, l'esthétisation de la violence, et la fatalité de cette dernière dans le monde moderne. Ici « l'autre-lecteur » entre délibérément en conflit de valeurs avec le texte, refusant d'entériner l'équation métaphorique établie par le poème entre la danse, associée à la vie, et la mort (« Pour moi, la danse n'est pas destructrice. Sauf à danser entre les balles pour éviter la mort. Plutôt morbide »). Cet élément intervenait déjà dans une moindre mesure à l'occasion de la première auto-explicitation⁴.

Rétif à l'allégorisation de la danse chez W. C. Williams, comme à l'oxymore d'une danse empêchée chez V. Parnakh, il perçoit la mort comme le contraire de l'art chorégraphique et n'admet pas leur réunion à l'intérieur du texte, fût-elle paradoxale ou symbolique. Ses remarques mettent en évidence l'existence d'une certaine pression que le texte ferait peser sur le lecteur. Il ressort des différentes auto-explicitations que l'« autre lecteur » n'accepte pas d'endosser des principes ou des valeurs qui ne sont pas les siens, et qui lui seraient imposés au nom de l'autorité du poème, quand bien même ces valeurs seraient exhibées pour être contredites (« Oui, en fait, la danse est associée à la guerre pour montrer combien la danse est niée par la guerre. »).

Dans le détail, si danse et guerre sont rendues équivalentes poétiquement, c'est à cause de la Guerre qui rend les vies dérisoires. Les balayant, elle les rend pareilles à des corps dansants. L'opposition traditionnelle entre la mort et la danse n'existe qu'en tant de paix, puisque la guerre introduit un bouleversement des valeurs (« Si la danse est aussi exubérance, la guerre la supprime »). Or l'« autre lecteur » récuse le nihilisme de cette vision poétique. En réaction à ce qu'il comprend, mais n'apprécie pas, il trouve une solution pratique pour exprimer son désaccord vis-à-vis du poème : la réécriture.

Non seulement le sujet-lecteur change l'ordre des unités du poème à l'intérieur de son propre texte

1- Le poème est cité dans le deuxième chapitre de la deuxième partie.

2- Voir la définition qu'il donne du terme anglais « appurtenance ».

3- Cela renvoie à la deuxième situation de la lecture chorégraphique indiquée par M. Bernard.

4- Avec la première expérience, le sujet-lecteur exprime une forte résistance face à des idées qui semblent contraires à son système de valeurs. Lire pour lui ne veut pas dire accepter. Ce « non » s'appuie sur l'indication d'arrêt qu'on trouve dans le texte (« Stop »).

d'auto-explicitation, les transformant en une pâte, en un corps malléable qu'il infléchit à sa guise à l'aide de ses commentaires, mais il « édite » son auto-explicitation en couleurs, autant pour des raisons techniques de confort de lecture (« J'ai pris 10mn pour éditer le poème, le mettre en bleu, c'est plus facile pour moi visuellement. »), que pour apposer sa propre marque à un texte qui lui oppose une résistance. Ce faisant, au niveau de l'espace représentant, il confère à la disposition matérielle du poème sur la page, une gaieté, un optimisme dont le texte est dépourvu au niveau de l'espace représenté, ce dernier ayant caractéristiques funèbres.

Le sujet commente le poème linéairement, à la façon d'une explication de texte. L'« autre lecteur » nous a *a posteriori* confié au cours d'un entretien personnalisé que, dans ce cas précis, la spatialisation du texte de W. C. Williams, dans sa présentation originale, mettait en évidence une dialectique du noir et du blanc, qui était pour lui la figure même d'une mort sur fond de vide, qu'il rejetait. Le dispositif typographique du texte-source corrobore donc l'inconfort de l'interprète.

En outre, vers la fin de son auto-explicitation, le sujet lecteur s'empare du poème de W. C. Williams pour le métamorphoser, composant à partir de bribes du poème son propre texte, plus à même de traduire la singularité de son monde intérieur. Il recycle des segments du poème qui lui plaisent, le marquent ou le touchent, et élimine ceux qui lui paraissent trop sombres. Le poème ne se réduit plus à des paramètres textuels stabilisés par écrit, identiques et communs pour tous ; le lecteur participe désormais activement à l'élaboration du texte, qui existe dans un processus mouvant, en devenir, lors d'un acte de lecture créative.

Pour nous, ce nouveau poème à l'intérieur du texte d'« auto-explicitation » figure un mode de lecture où le sens ne vient pas du texte ou de l'écrivain, mais du lecteur lui-même, qui effectue une saisie multidirectionnelle des phrases, coupe dans les unités textuelles, se fraie ses propres chemins de sens, devient créateur à partir de processus intra- et intertextuels. Cette dimension a d'autant plus d'intérêt que nous n'avions pas d'attente précise par rapport à l'auto-explicitation de l'« autre lecteur », qui avait été laissé libre de procéder comme il l'entendait. Le texte de « l'autre lecteur » est un poème typographié en couleur, où le sang versé subit une transsubstantiation conciliatrice : « NO RED BLOOD / Just Carmel wine. ». La tonalité du poème s'infléchit du même coup en connotation apaisée : « Je mets des couleurs / Sur la danse / Loin de la guerre ».

Du fait de son absence de formation littéraire, il ne nomme pas les procédés techniques dont use le poème, tout en les mettant en relief : dans « When terror blooms— », par assimilation métaphorique de la « terreur » à une fleur, le monde est rendu pareil à un cosmos où s'épanouit une entéléchie mortifère. Il extrait le sens du poème, donne un commentaire herméneutique, mais n'accepte pas cette destruction, qui exerce sur lui sa force de négation au cours de la lecture.

La guerre prend la forme d'une danseuse horrible, la terreur, qui tourne sur elle-même en rond, qui bondit.
Une danseuse inhumaine, qui en fait capture les mouvements et leur vie tout en détruisant le corps.

Conformément à nos indications, le sujet prend soin de reformuler non ce que dit le texte, mais ce qu'il procure chez lui, l'effet de lecture proprement dit. Cet effet est modulé avec des nuances kinesthésiques précises, caractérisant le mouvement dansant et le mouvement dansé du texte. La reformulation opère à partir de certains mots du texte original, traduits en français (« tourne en rond », « bondit », « terreur »), ou issus des mêmes paradigmes sémantiques (« horrible »).

D'un autre côté, « l'autre lecteur » distingue deux niveaux, celui du texte, et celui de sa propre perception de lecteur. Dans ce dernier cas, il se concentre sur le produit de son « imagination » déclenché dans la lecture (« Vraiment dramatique, j'imagine surtout des couleurs blanches, des volutes de fumée encadrées par des ruines, un élan qui n'en finit pas, mort-né. »). Le poème possède une force performative certaine, il l'amène à concevoir des idées ou des images qu'il préférerait ne pas avoir à se représenter. Contraint, le lecteur réalise ce que dit le texte ; même si cela se produit dans son « imagination », cela a pour lui force de réalité.

Certains passages de l'auto-explicitation sont plus énigmatiques, qui relèvent d'un système d'analogies personnelles¹ (« Un bonnet phrygien, l'Ariane, la poésie au service de la liberté, le poète qui est un traître. »). L'Ariane est cette figure dansante qui conduit le sujet-lecteur dans le labyrinthe des sens de l'expérience poétique. Par ailleurs, selon lui, l'artiste ne doit pas se faire l'avocat du mal ou de la « terreur » au nom de la liberté de création. Le poète « traître » est celui qui met sa posture publique au service de la diffusion d'idées privées d'éthique. Or la dimension nihiliste qu'il décèle dans les vers de W. C. Williams résonne comme le désespérant aveu de l'impuissance de l'art face aux catastrophes (« Le silence, que ce soit le musicien ou l'écrivain, il n'y a pas de mots ou de notes pour changer cette force destructrice. »), comme un renoncement à la transformation de la réalité décrite, comme une esthétisation dramatisée de la violence (« Je ne suis pas d'accord avec cette vision de l'art qui se soumet et ne transcende pas l'horreur. »).

De surcroît, le rejet de la part de W. C. Williams des traditions européennes dans le texte, est perçu par le sujet, comme un souhait quasi-nietzschéen de purification des valeurs du « vieux monde », en lien avec le contexte historique de la Seconde Guerre Mondiale. « L'autre-lecteur » fournit alors une précision au sujet de son identité, qui vient éclairer le fonctionnement de l'acte de lecture :

Je suis juif, ce poète est non seulement loin des combats aux USA, mais en plus il épaissit le trait, comme pour enterrer l'Europe. Il règle ses comptes avec le vieux monde, incluant les juifs auquel il enlève la prière à l'approche d'Auschwitz.

Pour « l'autre lecteur », à la veille de l'Holocauste, l'auteur aurait représenté dans ce poème le cataclysme d'une bombe, spectre du mal qui balaie l'Europe et les Juifs².

1- Il faut spécifier, pour comprendre le passage du compte rendu d'auto-explicitation, que la mère de « l'autre lecteur » était professeure de danse et qu'elle s'appelait Ariane.

2- Au cours d'une discussion ayant suivi cette expérience, l'« autre lecteur » nous a confié penser que l'auteur de ces vers était antisémite. Ce n'est pas notre propos de traiter de cette question, mais Louis Zukofsky a formulé des remarques analogues. Selon ces derniers, W. C. Williams employait un vocabulaire aujourd'hui reconnu comme antisémite, largement répandu à son époque. « Some recent critics have

La robe (the « dress ») n'est pas non plus laissée de côté dans l'auto-explicitation de l'acte de lecture (« Comme si les canons s'accrochaient à ses haillons, le corps est mis à nu peu à peu dans l'horreur de la guerre. »). Il ne reste du corps humain, balayé par un souffle de bombe, que le mouvement tourbillonnant d'un vêtement flottant et déchiqueté, d'une robe qui se déchire progressivement, laissant des trous béants, des filaments d'habits, par lesquels on voit apparaître la forme morcelée d'un corps. L'image indiquée prend forme à partir du texte dans l'esprit du sujet-lecteur. Il infère à l'aide du co-texte que la femme qu'il imagine est « blessée ou morte », bien que ces mots ne soient jamais employés dans le poème. Le lien avec le contexte historique se fait spontanément, par l'intermédiaire de la date de publication du poème, 1942, indiquée dans le périphrase¹.

Cette image décrite par le sujet-lecteur apparaît très proche visuellement de la photographie par B. Morgan de M. Graham que transcrit le poème², un intertexte que l'« autre lecteur », pourtant, ne connaissait nullement³. Or la présentation d'une action fulgurante dans « War, the Destroyer » lui évoque d'emblée une comparaison avec les arts visuels (« J'imagine que le poète Williams est face à une photographie ou une peinture d'une femme blessée ou morte avec une tache de sang à côté de sa tête ».) Effectivement, W. C. Williams écrit en ayant sous les yeux la photographie de M. Graham par B. Morgan, qui présente non pas un cadavre abattu pendant la Guerre, mais une allégorie de la mort sous la forme d'une danseuse. Le lecteur est conscient de la charge intermédiaire du poème, où le texte-source du transfert intersémiotique, la photographie de danse, apparaît de biais. L'auto-explicitation manifeste la charge à la fois photographique et chorégraphique du poème.

Le poème est perçu par le sujet par rapport à son contexte de production, paramètre issu de la sphère du texte. À l'inverse de la dernière auto-explicitation, la seconde expérience manifeste un antagonisme flagrant entre le texte et le lecteur-scripteur, au point que la réécriture devient pour lui une nécessaire échappatoire, se manifestant par un travail d'édition typographique, mais aussi littéraire, du poème de W. C. Williams. Comme dans première auto-explicitation, le sujet se montre hostile à la pétrification, au figement, exprimés par « War, the Destroyer », et manifeste une tolérance basse à l'oxymore poétique. La danse est à trouver dans « un élan qui n'en finit pas, mort-né », dans le cinétisme des impressions visuelles insoutenables éveillées par le poème. La photographie mentale qui se crée dans l'esprit du lecteur, s'avère, dans le fond, très proche de celle de M. Graham par B. Morgan, qu'il n'a pourtant pas

said that Williams was anti-Semitic. Mariani denies this, arguing that some of Williams' best friends were Jews. But at least one of these friends, Zukofsky, thought that Williams was anti-Semitic [...]. According to Mariani, Williams' derogatory remarks about Jews – he used words such as "kike" – were not anti-Semitism but part of the "popular racial myths of his time." » Louis Simpson, « The Poet From Paterson: A Detailed Life », *The Washington Post*, 3 janvier 1982. « Certains critiques récents ont déclaré que Williams était antisémite. Mariani le nie, affirmant que certains des meilleurs amis de Williams étaient des Juifs. Mais au moins un de ces amis, Zukofsky, pensait que Williams était antisémite [...]. Selon Mariani, les remarques désobligeantes de Williams sur les Juifs – il utilisait des mots tels que "kike" - n'étaient pas de l'antisémitisme, mais faisaient partie des "mythes raciaux populaires de son temps". » Je traduis.

1- Par ailleurs, comme dans la première auto-explicitation, il formule des hypothèses à partir d'une information tirée de la biographie de l'écrivain (« Le poète qui était médecin a peut être écrit ce poème à la suite d'une naissance désastreuse. »)

2- Voir le chapitre 2 de la première partie.

3- Nous ne lui avons pas fourni d'indications relatives aux circonstances de la composition du poème, ni à la collaboration en trio M. Graham- B. Morgan- W. C. Williams. Il n'avait donc pas vu la photographie « War Theme ».

vue. Aussi l'expérience éclaire-t-elle le sens du texte en révélant une interprétation radicale de la part du lecteur, qui enjoint le critique à le relire.

D- La troisième auto-explicitation à partir du texte de D. Fourcade : l'appropriation proprioceptive du poème dans la lecture

En préalable de la dernière auto-explicitation¹, la demande transmise à l'« autre lecteur » fut à nouveau de prêter plus d'attention à sa proprioception dans la lecture (sensation de l'état général de son corps ou des différentes parties du corps, sensation de son tonus musculaire, détection de l'envie de bouger ou de rester immobile, d'une sensation d'engourdissement, de douleur...), en lien avec son attention du texte. Nous intéressait en particulier la dimension somatique de l'acte de lecture – à quel niveau du corps se localise-t-il, les muscles, la peau, l'estomac, le sang... – ? Le but était de mieux comprendre comment les images, les sensations évoquées par le poème se transforment en celles du lecteur à un instant T de la lecture, devenant le sujet d'une appropriation somatique. Il s'agissait également de détailler les mécanismes associatifs qui se mettent en place, des mots du texte jusqu'aux impressions de l'« autre lecteur ».

Pour cette situation, l'interprète s'est penché sur un extrait d'un texte de D. Fourcade, qui correspondait à une section entière du livre. L'extrait proposé est tiré de *Rose-Délic*. L'auto-explicitation a duré au total 37 minutes, durant un après-midi de septembre 2018. Sur un strict plan méthodologique, comme dans les situations d'expérience précédentes, le sujet-lecteur pratique une lecture linéaire, découpant le poème en unités analytiques successives, commentées au fur et à mesure. Le texte d'auto-explicitation, fait d'un enchaînement de bribes, séparées par des retours à la ligne, est présentée sous une forme qui évoque la verticalisation du texte poétique. L'absence de démarcation nette entre discours citant et discours cité semble dénoter un processus d'appropriation, par lequel l'« autre lecteur » sème dans son propre texte des passages du poème². Comme D. Fourcade, le sujet-lecteur ne hiérarchise pas les différents niveaux de discours. Son compte rendu d'auto-explicitation est contaminé par des accents poétiques de l'hypotexte.

Le texte de « l'autre lecteur », nourri d'intertextualité, révèle donc le mécanisme de sélection des unités textuelles pertinentes, qui font sens pour lui³. Comme dans le texte de D. Fourcade, à l'intérieur du compte rendu, les phrases verbales alternent avec les phrases averbales, avec des aspects notables de réécriture du poème. Il est clair que ce dernier teinte directement la perception de « l'autre lecteur ». L'intertextualité efface les limites entre ce qui relève du texte poétique et du texte d'auto-explicitation, entre l'expérience du sujet poétique, d'une part, et celle de « l'autre lecteur », d'autre part.

1- Comme les autres auto-explicitations, celle de la dernière expérience figure en annexe. On voudra bien se reporter au chapitre 4 de la deuxième partie pour trouver le texte de D. Fourcade, tiré de *Rose-Délic*, qui a servi de support à l'expérience.

2- Il n'a pas utilisé de couleurs différentes de polices comme pour la deuxième auto-explicitation.

3- On pose que le sujet-lecteur passe plus de temps dans sa lecture sur les passages cités dans l'auto-explicitation.

Le dernier paragraphe est à détacher du reste de l'auto-explicitation, en ce qu'il forme une sorte de brève synthèse réflexive de l'acte de lecture lui-même et du mode d'appréhension « ludique » qui lui est associé, du fait de la libération, provoquée par le texte, de l'aspect sémantique des mots.

Il se dégage de ce texte de Dominique Fourcade des impressions et des idées qui ne semblent pas directement liées au sens des mots que je lis. Cela apparaît, prend naissance plus profondément en moi et surgit avec un effet de surprise qui parfois me fait sourire ou rire. C'est ludique.

Le point de départ de bon nombre des commentaires d'auto-explicitation est le sujet syntaxique des phrases, le pronom personnel « je », ce qui met en avant la nature aperceptive des remarques du sujet (« Je dérape sur la fin du texte. »). Il ne contrôle pas ce qui se trame en lui dans le perçu, et qu'il module avec différentes nuances, par l'usage de la première personne du singulier (« Je ressens la légèreté, la finesse, la dimension quasi aérienne des idées proposées par ce texte [...] »), ou de manière impersonnelle (« Légèreté, idée de trans chronologie, temps infini. »). Le mode énumératif suggère, au niveau de l'énoncé, la fugacité des impressions et, au niveau de l'énonciation, la tentative de cerner le mot juste.

La danse n'est pas mentionnée comme telle, néanmoins, comme nous le pressentons, certaines indications phénoménologiques mettent en évidence la dimension proprement somatique de la lecture. Il s'agit des passages d'auto-explicitation suivants, chacune correspondant à une phrase sauf le passage (c) : (a) « Le dispositif de lecture du livre attire immédiatement mon attention sur le poids du livre et la salive dans ma bouche », (b) « Le poids sur ma chaise et l'air frais venant du balcon capturent mon attention. », (c) « Je porte mon attention sur ma respiration, calme, pleine. Sur ma colonne qui me soutient, juste entre les omoplates. », (d) « Allo --- /Un effet d'écho dans mon corps, une vibration, un son. / Jaune, hautes, des grues de chantier, un lourd fardeau. », (e) « [...] une vibration monte à travers mon corps, un rire. [...] », (f) « Sensation de profondeur, volume entre nez et poitrine. », (g) « Je ressens la légèreté, la finesse, la dimension quasi aérienne des idées proposées par ce texte qui laisse des traces invisibles mais bien là dans mon corps, qui vibre au passage de la joie de lire Dominique Fourcade. Des fourmis dans le pied droit. » Examinons tout à tour ces différentes propositions.

Dans le cas (a), on peut émettre l'hypothèse que l'élément de poids relatif à l'état de corps du lecteur possède une source textuelle, en vertu du sème de lourdeur du mot « pierre » employé dans le poème. Dans le cas (b), l'état de corps est explicité par un élément de contexte. Les occurrences (c) et (f) transmettent la sensation physique de celui qui lit, rendues manifestes par les sensations de « calme » et de « concentration ». Le propos pourrait désigner le recueillement du danseur avant l'instant dansé. La lecture possède du côté de l'autre lecteur d'importantes ramifications corporelles.

Les mécanismes de « poids » (deux occurrences du mot dans le compte rendu d'auto-explicitation, au sujet de parties du corps différentes), et de « soutie[n] » sont verbalisés, qui sont localisés à l'intérieur du corps : bouche, haut et bas du dos esquissant la posture verticale du lecteur. En outre, la présence du

corps implique la stabilité d'un « dedans » et un mouvement de totalisation porté par l' « à travers ». Le rire est lui aussi caractérisé comme un effet physique de la lecture.

Globalement, « l'autre lecteur » s'est montré extrêmement sensible à la présence du corps dans la lecture, le mot « corps » ne revenant pas moins de quatre fois dans son compte rendu. Certaines manifestations somatiques semblent s'expliquer par sa nécessaire posture d'immobilité devant l'écran d'ordinateur, comme « Des fourmis dans le pied droit ». Même immobile, le corps engage un certain état de tension, une présence au monde concentrée et attentive.

L'interprète ne cherche pas à introduire une explication rationnelle de ce qu'il sent, mais il le décrit. Il ramène aussi l'expérience à lui-même (« je n'ai pas eu de fille »), pour jauger de la pertinence des énoncés du texte. Le corps apparaît non seulement dans sa dimension anatomique, mais érotique ; la poétique du contact du texte se communique au texte d'auto-explicitation (« impression de liberté et de chair jouissante »), à son tour empreint de sensualité. Ces effets de lecture somatiques exprimés par le sujet-lecteur permettent de mieux comprendre le texte fourcadien.

Puisque chaque capsule de cette auto-explicitation consiste en un vers de D. Fourcade, suivi d'une ligne de commentaire, il est intéressant de voir de quelle manière se produit l'articulation entre les deux types de discours. Par exemple pour le passage suivant, l'hétérogénéité entre discours cité et discours citant est minimale :

Dans les abysses---
Sensation de profondeur, volume entre nez et poitrine.

Il n'est pas difficile d'admettre que le terme même d'« abysses » évoque directement la « [s]ensation de profondeur », qui concerne la circulation de l'air, des poumons aux sinus du lecteur. C'est le « volume » de la cage thoracique qui se gonfle et se vide, qui est évoqué. L'interprète ajuste la vitesse et l'amplitude de sa respiration. Il semble que la lecture, en raison de sa dimension très rythmique, « non-linéaire », multi-couches, ait tendance pour « l'autre lecteur » à dérouler un souffle ample. La lecture dynamise l'état du corps, entraîne une expansion de l'être, mis en contact avec ce « dehors » qu'est le texte fourcadien, lui-même espace d'expansion du fait de l'horizon multiple de références et d'événements prélevés dans le réel. « Outre le mouvement des corps dans l'espace, il existe le mouvement de l'espace dans les corps »¹, dans la lecture. Il devient ainsi possible de parler du plaisir et du confort physique du lecteur, de l'avènement du jeu et du rire, à l'opposé de la deuxième expérience. Pour « l'autre lecteur », le mélange dans la lecture d'éléments empruntés à diverses strates du réel produit un agrément (« la joie »), qui provient de la révélation d'une forme d'éternité « trans-chronologi[que] ».

La troisième expérience, ludique et euphorique, est la manifestation la plus nette de ce que R. Barthes nomme le « plaisir du texte ». Contrairement à la deuxième auto-explicitation, elle ne dénote pas de conflit entre le poème et le système de valeurs du sujet, qui, structurellement, absorbe l'extrait de *Rose-*

1- Rudolf Laban, *Espace dynamique*, trad. E. Schwarz-Rémy, Bruxelles, Contredanse, 2003, p.241.

Déclic dans son compte rendu d'auto-explicitation. Suite à notre demande, « l'autre lecteur » s'est, en outre, montré davantage attentif aux éléments de sa proprioception. On relève donc l'importance du contexte de lecture, par rapport aux pôles du texte et du sujet-lecteur, respectivement dominants dans la première, puis dans la seconde expérience. Du même coup, la « petite danse » infrapoïétique du lecteur, qui se dédouble nettement en sujet sentant et en conscience aperceptive, devient plus saillante. Le terme de « vibration », relatif aux modalités d'incarnation du texte, est commun à l'expérience de lecture du poème de V. Parnakh. Mais ici, le plaisir de lecture est associé, en termes d'ancrage, à une dimension aérienne et volatile, ainsi qu'à la sensation de la respiration. Le phénomène prend d'autant plus de sens que D. Fourcade pratique une écriture-poumon et réfère aux organes du souffle en les désignant sous le terme d'« éponges » dans *éponges modèle 2003*¹. Sans qu'il y ait identité entre le texte et la perception du lecteur, cette dernière le module, le teinte d'une charge kinesthésique unique.

Avec ces trois performances de lecture intériorisée, nous comprenons mieux la résonance d'un poème particulier sur un individu donné, dans une situation de réception spécifique,

à la façon d'une danse, [il] nous fait advenir à un espace élargi et qu'il se fait, à l'instar de la corporéité dansante, caisse de résonance du déploiement spatial.²

À l'échelle d'un même lecteur, les variations perceptives s'échelonnent sur une palette variée, non seulement en fonction du texte, mais aussi de paramètres propres au sujet et aux circonstances de lecture. À cet égard, la deuxième des trois expériences est très différente des deux autres car l'auto-explicitation témoigne chez « l'autre lecteur » d'un rejet des valeurs exprimées par le texte. Les trois situations enrichissent notre compréhension des poèmes étudiés, ainsi que des structures de perception et des mécanismes d'interprétation du texte poétique moderne, tout en étayant une définition de la lecture comme acte performé.

* * *

Les différentes expériences présentées dans ce chapitre, qu'il s'agisse de lecture performée ou de performance de lecture intériorisée, invitent à prendre en considération le pôle du lecteur et celui de la situation de réception, trop souvent négligés dans la perspective structuraliste, au profit du seul texte. En soi, l'expérience de recherche menée à partir de « masculin féminin » s'apparente à une traduction d'une lecture individuelle en danse. Ces situations chorégraphiques variées nous ont amené à déplacer notre attention de la théorie vers la pratique, pour enrichir notre compréhension des textes du corpus par la prise en compte des phénomènes perceptifs et cognitifs en jeu dans le processus de lecture du texte poétique moderne. Considérée sous le versant de l'état poétique, la poésie ne se résume pas au seul texte ou à l'auteur, mais inclut aussi la sphère du récepteur. Certes, nous ne prétendons pas étendre

1- Voir chapitre 4 de la deuxième partie.

2- A. Godfroy, *Écrire, danser : prendre corps et langue. Étude pour une « dansité » de l'écriture poétique*, op.cit., p.362.

nos conclusions à toute situation de lecture, à tout lecteur, ou à tout type de texte poétique. Les limites de l'approche micro-phénoménologique sont en effet que les résultats empiriques obtenus sont difficilement généralisables et reproductibles. Néanmoins nous estimons qu'il y aurait, dans le domaine des études littéraires, une utilité à se questionner davantage sur les perceptions du lecteur, envisagé non comme entité abstraite, mais comme individu, par le biais de dispositifs pratiques empruntés au domaine chorégraphique, comme nous l'avons fait en nous inspirant de la « petite danse » du Contact Improvisation afin de mettre au point l'approche du monde intérieur du lecteur. À la lisière entre littérature, arts et études chorégraphiques, en réalisant d'autres expériences de lecture et en se fondant sur le « texte du lecteur » qu'est le compte rendu d'auto-explicitation, il y aurait à approfondir, dans le sillage de la critique post-textuelle, le phénomène de l'interprétation littéraire. Il conviendrait aussi de développer une application pédagogique à ce dispositif d'expérience dans le domaine de l'enseignement primaire et secondaire de la lecture créative, à la jonction entre les sphères de la danse et de la poésie.

* * *

Au cours de cette partie, nous nous posons de manière provocante la question de savoir si la mort du texte était nécessaire pour l'avènement de l'ère du lecteur, tant il est vrai que, comme l'a montré S. Fish, le texte ne fait rien sans sa coopération. En vérité, l'essentialisation du texte ne présente un risque que si le processus d'interprétation n'est pas ramené à un dispositif de lecture. Un lecteur peut identifier dans un poème moderne son caractère dansant. Mais par quel acte cela se produit-il ? Grâce à une démarche d'auto-explicitation, il est possible de l'inviter à décrire, à expliquer avec ses propres mots, comment, dans la lecture du poème, il a détecté cette qualité chorégraphique du texte. Une telle réflexion a abouti aux expériences décrites à la fin de notre deuxième chapitre, menées en collaboration avec « l'autre lecteur », dont le témoignage éclaire d'un regard inédit les phénomènes textuels présentés au cours de la précédente partie.

Si les études littéraires se satisfont en général d'une analyse de l'œuvre, la littérature comparée, dans sa dimension d'intermédialité et d'intersémiotité, invite le chercheur à se pencher sur la singularité de l'acte de lecture à partir de l'approche du monde intérieur du lecteur. L'« autre lecteur » n'est pas un linguiste ou un analyste littéraire, mais l'« amateur » dont rêvait R. Barthes ; il reste, pour le critique, à rendre compte de son témoignage avec les outils d'analyse de la littérature, dans un aller-retour entre le texte et les perceptions de lecture auto-explicitées.

Notre dispositif de recherche nécessiterait évidemment d'être approfondi, affiné, nuancé, complété, consolidé par l'instauration de nouvelles expériences, notamment en demandant à « l'autre lecteur » de réaliser plusieurs actes de lecture du même texte, dans différentes conditions. Bien plus, il y aurait à s'interroger sur les modalités du protocole somatique à mettre en place pour aiguïser la dimension proprioceptive à l'œuvre dans l'approche du monde intérieur du lecteur. Nous refermerons cette étude

en laissant la parole à James Sacré (né en 1939), invitant à relativiser le caractère dansant du texte poétique, et à situer plutôt la dimension dansante au niveau-même de l'acte de lecture, ce qui justifie a posteriori le réajustement auquel nous avons opéré dans le chapitre.

Si le poème danse ?

Les mots, le phrasé qui les emporte
Dansent-ils vraiment dans un poème ?

Le rythme d'une écriture n'est pas de la musique
Est-il davantage du mouvement ?

Il y a de l'avant et de l'après
Dans la venue du poème
Mais s'ils bougent encore dans son présent de papier ?

Lecteur feras-tu danser les mots
Dans tes façons de lire,
Alors que des avancées mal assurées titubent
Dans mes façons d'écrire ?

N'est-ce pas toi, nous, qui dansons
Devant le poème qui ne bouge plus ?

**

Le poème ne danse pas
Et nous fait-il danser ?
Passer d'un mot dans un autre
D'une image dans un mouvement de grammaire
Passer d'un sentiment à de la pensée
Danser dans le déséquilibre et le désordre
En rêvant d'ordre et d'équilibre, ou pas,
Dans le pair ou l'impair ou
La prose pas comptée...

Rien n'a bougé sur la page imprimée ;
Mais dans notre tête
Bien sûr que si.¹

1- James Sacré, « Si le poème danse », in Béatrice Bonhomme, Alice Godfroy, Régis Lefort, Joëlle Vellet (dir.), *Articuler danse et poème : enjeux contemporains*, actes du colloque organisé par le CTEL et l'Université de Nice Sophia Antipolis les 12, 13 et 14 octobre 2017, Paris, L'Harmattan, 2018, p.339.

CONCLUSION

La trajectoire des trois écrivains du corpus a pour point commun d'être sillonnée par l'importance du moderne en danse. Celui-ci joue, au XX^e siècle, un rôle précurseur pour la poésie dans les trois aires culturelles traitées. Notre panorama diachronique a ainsi visé à éclairer les principales étapes du moderne autour de figures et de courants chorégraphiques majeurs du XX^e siècle, ainsi que divers mécanismes de transfert culturel, entre la Russie, la France, et les États-Unis. Dans trois contextes spatio-temporels distincts, V. Parnakh, W. C. Williams et D. Fourcade ont vécu des dimensions spécifiques du moderne chorégraphique, tout au long d'une période allant de 1909 à 2018.

Si le moderne chorégraphique a été incarné successivement par différentes figures au XX^e siècle, sa naissance remonte de source sûre à I. Duncan, la pionnière de la danse libre à la fin du XIX^e siècle. Pourtant, ce n'est pas à elle que se réfèrent les trois auteurs du corpus, l'ignorant ou même la décrivant, préférant, pour W. C. Williams et D. Fourcade, se focaliser sur une seconde étape-charnière de la modernité, celle des Ballets Russes, ou, pour V. Parnakh, sur l'excentrisme dont il se donne lui-même pour le plus éminent représentant. La danse fournit à la poésie bien des points d'ancrage pour l'émergence de ses propres techniques modernes : mise au point d'une abstraction passant par le recours à des lignes gestuelles géométriques et par le mouvement en tant que tel, retour à une expressivité du corps, dissociation de la danse de la musique, dé-narrativisation ou encore dé-figuration. Bien que D. Fourcade puisse être considéré comme un représentant des paradigmes contemporain ou post-moderne, ces derniers apparaissent en tant que continuation du moderne.

Il s'est donc agi de donner les jalons principaux d'une histoire de la danse moderne, en prenant en compte l'hétérogénéité des styles chorégraphiques qui se sont succédé. L'exhaustivité n'étant pas notre but, nous avons replacé seulement les types de danse auxquels les trois écrivains ont pu s'intéresser au cours de la période concernée, tout en signalant le double mouvement auquel la danse a été en proie au XX^e siècle, à savoir, d'un côté, l'autonomisation du médium, d'un autre côté, la totalisation des autres arts. Les créateurs, les danseurs et les divers courants chorégraphiques, présentés indépendamment de l'œuvre des trois auteurs, préparent l'étude des références textuelles à la danse à l'intérieur de la deuxième partie.

La poésie moderne tire les leçons de la révolution mallarméenne aux résonances la fois spatiales et kinesthésiques, en mettant en œuvre une esthétique de la fragmentation et de l'espace, qui est le propre des escal(l)igrammes. Chez V. Maïakovski, le vers en escalier thématise les nouvelles danses en vogue en Europe et en Russie au début du XX^e siècle. Préfigurée par les expérimentations d'un V. Hugo ou d'un C. Nodier, la modernité littéraire, dans des aires géographiques variées et à des moments distincts du XX^e siècle, cherche à incorporer, au niveau de la signification du texte, une qualité chorégraphique, qui se traduit par la figure de la descente, pointant de manière méta-poétique la

dimension kinesthésique de la lecture. Objet transmédiat, pour De Stijl et le Bauhaus, l'escalier pose la question problématique de l'abstraction en danse et dans les arts modernes, dès lors que le corps humain est en jeu.

L'attention s'est ensuite resserrée sur les trois écrivains du corpus. Nous avons cherché à détacher les raisons de leur intérêt pour la danse, en l'expliquant par la biographie, et par des éléments historiques et épitextuels, en vue d'approfondir l'étude des textes dans la deuxième partie. Il nous est apparu que nous ne pouvions faire l'économie d'une telle analyse, dans la mesure où la connaissance du contexte était nécessaire, en particulier pour éclairer la figure cosmopolite de V. Parnakh, à la fois poète, danseur, et musicien jazz ayant vécu entre la France et la Russie. Si ces trois personnalités ont en commun d'avoir mené une existence entre les langues et d'avoir exercé simultanément plusieurs activités, il s'est agi pourtant d'unifier un corpus hétérogène, aussi bien sur le plan géographique que chronologique. Nous avons pénétré dans la vie des écrivains sous l'angle de témoignages de contemporains, d'extraits d'autobiographies, de textes poétiques non inclus dans le corpus primaire, ou encore d'entretiens publics.

V. Parnakh, fondateur des danses excentriques et expérimentateur touche-à-tout, occupe une place à part dans l'histoire des arts française et russe de son temps. Son éclectisme explique sans doute pourquoi il n'est pas passé à la postérité, bien qu'il ait rencontré un succès sans faille dans les deux pays au moment des expérimentations avant-gardistes dans les années 1920. Il collabore avec des figures centrales des avant-gardes, comme V. Meyerhold, T. van Doesburg ou T. Tzara, et ses soli dansés ne sont pas sans évoquer, à la même époque, ceux de Raoul Haussman, les prestations du Cabaret Voltaire, les numéros de Lizica Codreano, ou encore, la danse d'expression allemande. La nouveauté de ses danses, ainsi que le mélange de lignes géométriques et d'une expressivité dramatique, font de V. Parnakh une figure unique de la danse moderne méritant largement d'être redécouverte aujourd'hui. L'étude d'un passage de son autobiographie dédié à la « danse soudaine » nous a permis de comprendre sa décision d'opter pour le langage de la danse, face au dilemme de s'exprimer en russe, qui lui apparaît lors de l'Affaire Beïlis comme la langue des persécuteurs du peuple juif. Son amour du mouvement le mènera à écrire aussi bien en français qu'en russe, et à mettre au point une langue poétique dynamisée par les correspondances intermédiales, entre musique et danse.

W. C. Williams a eu une trajectoire bien distincte de V. Parnakh, lui qui, après deux voyages en Europe, est resté enraciné dans le local, soucieux de fonder une langue poétique américaine qu'il rêvait affranchie de l'influence d'un symbolisme européen moribond. Bien que sédentaire, comme V. Parnakh, il a exercé plusieurs fonctions à la fois, celle de médecin et de poète, n'ayant pas le loisir, contrairement à D. Fourcade, de vivre de sa plume. Sa biographie, relativement pauvre, par rapport à celle de son homologue russe, ne suffit pas à rendre compte de sa production littéraire abondante, lui qui a composé des essais, de la poésie et même du théâtre.

Tenant de l'imagisme à ses débuts, W. C. Williams a été fortement marqué par le cubisme et a consacré des essais à la peinture, notamment à celle de C. Demuth et C. Sheeler. Du point de vue biographique, la danse n'apparaît pas comme une source d'inspiration première, contrairement à V. Parnakh et D. Fourcade. Pourtant, le fait que W. C. Williams soit médecin suggère de sa part un intérêt pour la représentation visuelle de l'anatomie et du mouvement humains. Ainsi s'est-il montré sensible à l'exactitude de la représentation pathologique dans la toile de P. Tchelitchev, peintre d'origine russe qui s'était formé auprès d'A. Exter et avait collaboré avec L. Massine aux Ballets Russes. La présence de la danse se dessine en creux, dans l'ombre de la peinture, ce qui sera confirmé par une étude des poèmes en deuxième partie. L'entrée dans *Kora in Hell*, enfin, nous a permis de relever le rôle métapoétique de la danse, qui se présente, à l'aune d'une *chorégraphie* nourrie du mythe de Perséphone, comme une puissance de transformation de l'œuvre poétique, une apparition-disparition des images visuelles.

Quant à D. Fourcade, il a confié à plusieurs reprises, au cours d'entretiens, la dimension fondatrice de la danse pour son écriture. Parce qu'il n'est pas un danseur, ce médium constitue le modèle de ce que sa poésie ambitionne de réaliser. Nous nous sommes servis à cette occasion du livre des *Improvisations et arrangements*, et d'un entretien que l'écrivain nous a personnellement accordé en 2016. Poèmes et écrits épitextuels convergent pour révéler la centralité de la présence dans l'œuvre fourcadienne, aux accents, parfois, de critique d'art. Néanmoins, l'écrivain résiste à l'imposition de catégories, et s'oppose à ce que sa poésie puisse être ramenée de manière univoque à la danse, sans prise en considération des autres médiums, lui qui désire être à la fois cinéaste, musicien, chorégraphe, peintre et sculpteur, sa poésie opérant une totalisation des arts et du réel par les ressources de la langue.

Concevant son activité comme celle d'un chorégraphe, D. Fourcade envie à la danse sa capacité à abolir le temps pour réaliser le règne du temps-espace simultanée, que sa poésie cherche à accomplir. C'est certainement chez cet écrivain que le credo du moderne se fait le plus affirmé, lui qui a observé la danse moderne américaine aux États-Unis à la fin des années 1960, et qui revendique comme modèles G. Balanchine, P. Bausch et M. Cunningham. S'inspirant de la peinture de P. Cézanne, de H. Matisse ou de S. Hantäi, comme de la danse moderne, il souhaite réaliser le all-over poétique. Alors qu'il se détourne, pendant qu'il écrit, des œuvres des autres écrivains pour ne pas être tenté de les copier, la traduction intermédiaire lui permet de transférer au poème les leçons des autres arts et d'alimenter sa créativité. Poète au sens où il fait passer les choses du non-être à l'être, l'écrivain pense sa pratique de l'écriture comme un entraînement physique, comme d'épuisants exercices à la barre qui sont sans cesse à refaire : ainsi le travail de l'auteur et celui du danseur en leur studio s'épousent-ils. De même, l'exécution par le lecteur du texte, au cours de la lecture, est une tâche toute physique impliquant une (re)formation d'un corps-texte à la fois achevé et informé.

La deuxième partie a opéré un retour au texte, pour étudier les modes d'apparition de la danse, la toile de fond des rapports entre l'art chorégraphique et les trois écrivains ayant été introduite en première

partie. Les allusions à la danse sont extrêmement diverses : simple mention du vocable « danse » et mots du même paradigme morphologique, références à des types de danse précis, vocabulaire du mouvement, mentions de chorégraphes, de danseurs ou de pièces chorégraphiques existantes. Néanmoins, les notions de « figure » et d'« ekphrasis » nous ont aidés à fédérer le traitement textuel de la danse en relevant sa dimension métabolique vis-à-vis de l'écriture.

V. Parnakh possède décidément une place à part en regard des autres auteurs du corpus, lui qui essaie d'insuffler une qualité dansante au vers, en jouant sur sa fragmentation, son caractère syncopé, et l'accumulation d'exclamations, tout en préservant la forme versifiée. Le poème fait davantage que légèrer la performance chorégraphique : il constitue une danse, et l'on ne saurait dire avec certitude laquelle des deux est première chronologiquement, de la performance dansée ou du poème dansant, V. Parnakh recourant aux deux modes d'expression qui s'interpellent l'un l'autre. La danse est généralement décrite du point de vue d'un sujet poétique-danseur, alors que, pour W. C. Williams et D. Fourcade, elle est plus souvent perçue par un spectateur ou, lorsqu'elle est saisie de l'intérieur par l'interprète, elle n'est pas systématiquement synonyme d'extase du mouvement comme dans les poèmes de V. Parnakh. Traduire une sélection de ces derniers en français en proposant, d'une part, une traduction littérale, d'autre part, en tentant, malgré la complexité de la tâche, de nous rapprocher de la signification de l'original, nous a permis de saisir quelque chose du rapport de l'écrivain, qui pratique l'auto-traduction intrasémiotique et intersémiotique, à une langue poétique dynamisée par l'intermédialité et le cosmopolitisme.

Ultérieurement, nous avons établi une filiation commune entre W. C. Williams et D. Fourcade, à partir de la notion de risque poétique. Le poète est amené au XX^e siècle à assumer sa condition, il se définit en temps de crise, voire de catastrophe, comme celui dont l'existence est suspendue à un risque ontologique, celui d'être dénué d'une expression juste par rapport au réel contemporain. W. C. Williams et D. Fourcade ont tous deux pensé la catastrophe en travaillant avec une photographe et une danseuse, l'expérience MW rejouant la collaboration de l'histoire de la danse moderne entre B. Morgan, M. Graham et W. C. Williams. La mort est extrêmement présente dans les écrits des deux poètes. Tandis qu'elle est allégorisée sous les traits d'une figure dansante dans « War, the Destroyer », dans *denil*, l'ouvrage poétique le plus récent de D. Fourcade, ce dernier perçoit après coup l'annonce du décès de son éditeur à l'aune de sa réception de la pièce *Black Flags* de W. Forsythe.

De surcroît, nous avons repéré les indices d'une même vocation littéraire chez les deux auteurs, D. Fourcade réalisant un traitement littéral du réel, l'ancrant dans l'objectivisme américain, de W. C. Williams à M. Palmer, qu'il cite comme références. D. Fourcade et W. C. Williams privilégient en général une logique de la métonymie, par rapport à celle de la métaphore. Se faisant l'exégète du vers de W. C. Williams, « Only te dance is sure », le poète français a pour particularité de décrire sa propre vulnérabilité, lui qui se dit dénué des capacités virtuoses enviées, du danseur. La danse, art du

déséquilibre permanent entre échec et maîtrise, devient un modèle durable pour l'écriture poétique moderne. Mais à la fin du XX^e siècle, les collaborations intermédiaires se multiplient et il arrive que le poète entre dans la danse avec d'autres interprètes pour se confronter à l'expérience de l'altérité, comme l'a fait D. Fourcade lors de la performance collective de Gand en 2004. La coïncidence totale à l'instant qu'il a ressentie alimentera durablement son écriture.

Les mentions de l'art chorégraphique sont disséminées dans tous les recueils de W. C. Williams, dès ses œuvres de jeunesse, ce qu'avait permis d'entrevoir en première partie l'étude de *Kora in Hell*. De ce fait, les ekphraseis de danse sont relativement rares, d'autant plus si elles sont du premier degré, c'est-à-dire si elles ne sont pas médiatisées par la peinture. À cet égard, nous avons relevé une seule occurrence dans toute l'œuvre du poète-médecin, celle de « Katinka » de N. Baliev dans « When Fresh it was sweet », qui corrobore l'influence qu'a eue la Russie sur l'auteur, déjà décelée en première partie à propos du poème « Russia » et du rapprochement de W. C. Williams avec V. Maïakovski. V. Parnakh comme W. C. Williams se concentrent sur des danses sociales, accessibles à tous, mais le second donne davantage la place à la perception d'un spectateur masculin, ainsi qu'à une extension métaphorique de la danse à des paysages naturels ou à des états intérieurs. Chez les deux auteurs, la danse possède une connotation euphorique, associée à l'expression de la liberté, des instincts et de la pulsion de vie. En dernière analyse, c'est la danse qui permet à W. C. Williams de rompre avec l'imagisme, en envisageant non pas une vision poétique isolée, mais une succession dynamique, une transformation par l'imagination d'instantanés du réel. Tout en étant attentif aux notations visuelles, le poète réinsufflé de la vie à la toile, met en mouvement les silhouettes peintes, par l'énergie cinétique et la charge corporelle d'un vers proche de la prose et du mouvement quotidien. Les sonorités et le système d'accents toniques réverbèrent ainsi le rythme des danses paysannes des tableaux de P. Brueghel.

Nous avons, par ailleurs, dégagé l'évolution du traitement de la danse dans les recueils poétiques publiés chez P.O.L. par D. Fourcade. Peu présente dans *Le ciel pas d'angle*, ou mêlée à d'autres références artistiques, l'art chorégraphique s'intensifie dès *Rose-Déclat* puis dans les œuvres suivantes. D. Fourcade cherche moins à imiter le mouvement dansé qu'à dynamiser le signifiant pour susciter, dans l'esprit du lecteur, une danse mentale des différents horizons de sens, à l'état virtuel dans le texte. La danse est très souvent l'apanage du sujet poétique et intervient sous la forme de danses sociales, telles que le tango, le mambo ou la valse. En outre, l'auteur pratique une danse du signifiant qui consiste à jouer en français et en anglais sur les connotations et les combinaisons d'associations d'idées produites par le réseau des mots du texte, phénomène de métissage linguistique qui n'est pas sans rappeler les mécanismes de l'auto-traduction chez V. Parnakh. Ainsi, par exemple, le mot « tango » réfère tantôt à la danse de couple, tantôt à la couleur, et aboutit à la création du néologisme anglais « tangoist ».

Dès *Son blanc du un*, l'auteur cite G. Balanchine et M. Cunningham, qui exerceront une influence constante sur son écriture. De plus, la danse occasionne dans *Le Sujet monotype* une rêverie sur la

matérialité du tutu, allusion à la proximité entre le texte et le textile. De même que pour W. C. Williams, qui rapproche l'art chorégraphique (Khôra) et le mythe de Perséphone (Kora), la danse s'apparente à un processus, D. Fourcade retient sa qualité de transformation, le fait qu'elle soit une fabrication-destruction à l'œuvre, qu'il applique aux structures du langage poétique. Bien plus, c'est pour le mot, doté d'un corps, qu'il officie des placements chorégraphiques dans *Est-ce que j'peux placer un mot ?*, qui compte de nombreuses ekphrasis de danse. Dans ce livre, les mentions des œuvres chorégraphiques enflent, avec des références à des chorégraphes de la Nouvelle Danse Française, Emmanuelle Huynh, Véra Mantero et Mathilde Monnier. En outre, nous avons pu constater des similitudes esthétiques entre l'écriture noire de D. Fourcade et la danse augmentée apparue à l'époque contemporaine. Quant à *MW*, D. Fourcade y historicise la relation entre la danse, la photographie et la chorégraphie au XX^e siècle, afin de valoriser l'écriture et de montrer qu'elle est l'autre de la poésie. Des trois livres simultanés, *éponges modèle 2003*, *en laisse et sans lasso et sans flash*, le plus marqué par la danse est le deuxième, qui contient une ekphrasis syncrétique de pièces d'A.-T. De Keersmaeker et d'un ouvrage consacré à la chorégraphe belge. Les livres les plus récents enfin, *manque et deuil*, lient, comme on l'a vu, la question de la danse et de l'écriture, à la mort. Le poème, comme *matrice d'incarnation*, capte, par sa dimension d'évocation et par le biais de la fonction poétique, la teneur labile de la danse, qui échappe aux autres types de témoignages littéraires. La poésie permet de comprendre la danse à partir de sa charge physico-émotionnelle pour l'interprète et/ ou le spectateur, autrement que dans une situation d'extériorité qui s'attache à décrire le trajet du mouvement dans le corps, en fonction de sa forme extérieure.

La troisième partie de la thèse a opéré un saut qualitatif, en passant de l'étude du texte à celle de la textualité chorégraphique et de la performance du lecteur. La présence de la danse ne se situe plus dans l'intérêt de l'écrivain pour cet art, ni par une mention explicite à l'intérieur du poème, le mouvement dansé étant étayé par le mouvement dansant au niveau de la signifiante du texte. Nous appuyant sur les acquis du Contact Improvisation, nous avons considéré l'acte de lecture du texte poétique moderne comme une « petite danse », au-delà de son expression visible, dans le silence gestuel de la rencontre avec le texte. L'approche post-textuelle au cœur de ce dernier temps de la réflexion implique un parti-pris méthodologique résolument pratique, et la mise au point d'outils d'expérience issus du monde des études chorégraphiques, de la micro-phénoménologie, et des théories de la réception du texte littéraire. La danse se produit *in fine* dans la sphère intérieure du lecteur, ce qui ouvre la voie à une étude d'un corpus de textes dont rien, sur le plan du signifié, ne manifeste une dimension dansante.

Après un préambule rappelant les différents modes de lecture chorégraphiques du texte pour M. Bernard, nous avons analysé, autour de la notion de textualité chorégraphique, le transfert intersémiotique de l'écrit à la danse, en contrepoint à celui de la danse vers le texte poétique, analysé dans la partie précédente. La textualité chorégraphique étudiée possède de multiples avatars : présence multiforme – sous forme scripturaire, orale, picturale, chorégraphique – du texte à l'intérieur de la

performance, avant-textes servant de matériau de travail au chorégraphe, planche de signes au statut mixte, transcription écrite de la performance.

Nous nous sommes d'abord concentrés sur quatre situations de lecture performée, spectaculaires ou non-spectaculaires, dans le cadre de dispositifs d'expérience chorégraphique menés principalement à notre initiative. À cette occasion, dans la mesure où W. C. Williams et D. Fourcade ont été largement influencés par la révolution mallarméenne de l'espace poétique, nous avons fait un pas de côté pour étudier deux pièces chorégraphiques inédites créées en 2018 à notre initiative par des danseurs russes à partir de *Un Coup de dés* de S. Mallarmé, afin de mettre à l'épreuve les distinctions de M. Bernard sur la lecture chorégraphique. Chacun des deux groupes de danseurs a proposé sa propre traduction dansée, qui rendait compte de sa compréhension du *Coup de dés*, aussi avons-nous présenté d'un point de vue sémiotique les écarts et les similitudes entre le texte et la performance, ainsi qu'entre chacune des deux pièces. Dès lors, au cœur de la réception du texte poétique, le pôle du lecteur et l'acte de lecture méritaient d'être analysés en détail, en sus du texte, puisqu'ils assuraient l'interface entre la source littéraire et la cible chorégraphique.

Par la suite, nous nous sommes interrogés sur la question de l'archive textuelle et sur le passage de l'écrit à la danse, dans le cas du travail chorégraphique récent de P. Akhmetzyanova portant sur la figure de V. Parnakh. Pratiquant une déroute des identités, le travail de la chorégraphe, qui mêle des sources variées relatives à V. Parnakh, poétiques, biographiques, historiques, témoignages auctoriaux ou de contemporains, et qui les remodèle en les associant à la momification de V. Lénine, opère une lecture déconstructionniste et ironique de l'Histoire soviétique, renvoyant dos à dos les deux figures, selon le dernier mode de lecture cité par M. Bernard. La performance pointe la problématique de la conservation des archives et celle du remontage de la danse à partir de sources textuelles. L'empreinte scripturaire est condamnée à rester un vestige encombrant, comme la dépouille de Lénine, si l'on ne trouve pas un moyen de la retrouver dans une interprétation actuelle, non-littérale, qui se libère de l'emprise de la source.

Justement, le dernier temps du chapitre s'interroge sur la nature de la planche de signes de V. Parnakh, entre poésie, art pictural et danse, et révèle que, fin connaisseur des systèmes de notation des danses, il aurait pu fabriquer artificiellement les archives d'une notation sans référent dans le réel. Puisque les tentatives de déchiffrement de ces signes achoppent, n'y aurait-il pas là un exemple d'une écriture de la différence thématissant la question de l'illisible ? À l'occasion de cette étude, nous avons rejeté le paradigme hiéroglyphique et alphabétique, ainsi que la lecture de Marina Akimova, établissant une correspondance entre les signes et les danses du poète, pour proposer une hypothèse, plus à même, semble-t-il, de correspondre à la dimension ludique du dadaïste qu'était V. Parnakh. Lui qui thématise dans ses écrits le caractère indéchiffrable des hiéroglyphes sur les stèles funéraires égyptiennes, aurait forgé ses propres hiéroglyphes, emportant dans la tombe le secret de leur indécidabilité. Proprement

illisibles, les signes, irréductibles à quelque paradigme de signification que ce soit, laissent parler l'imagination et se prêtent à tous les régimes de lectures, comme une indication de ce que devrait être le texte moderne. Non seulement le sens de ces signes est perdu pour nous, mais il a peut-être été conçu comme tel par l'auteur. Il n'empêche, il y a à essayer de les faire revivre, en dépit de – ou grâce à – leur illisibilité, dans un corps d'aujourd'hui. C'est ce que nous avons vu avec la séance menée en collaboration avec L. Eddé-Khoury, où nous avons tenté de vivre l'expérience même de leur passage, de l'écrit vers la danse, ainsi que de la danse vers le signe pictural, dans une expérience de recherche-crédation picturo-chorégraphique, sur le transfert des signes illisibles en gestes, qui a été éclairée par la comparaison avec les logogrammes de C. Dotremont et la mise en danse des signes de H. Michaux par M. Chouinard.

Dans le sillage des théories de la réception et de l'œuvre ouverte d'U. Eco, le lecteur est amené à être actif pour l'élaboration du sens de l'œuvre poétique moderne. La notion de textualité intègre donc non seulement le texte, mais aussi la perception du lecteur. Non pas un lecteur abstrait, une entité générale, sans traits, qui serait posée par l'œuvre, non pas une entité collective, référant à un certain type de lecteur, déterminé par des catégories sociologiques, mais un lecteur singulier, concret, une individualité, *a contrario* de toute tentative de blanchiment opérée par les théories textuelles ou celles de la réception, une entité, plutôt qu'une figure, dont la perception n'est pas strictement objectivable. Il s'est agi d'achever le mouvement dialectique qui structure cette thèse, de l'influence des déterminismes historiques et biographiques, jusqu'à l'avènement d'une ère post-textuelle annoncée et préparée par R. Barthes, en passant par la mort de l'auteur.

Le lecteur nous intéresse moins que les particularités toujours uniques de l'acte de lecture, envisagé comme performance. Aussi n'avons-nous pas fait nôtre la perspective psychologique ou sociologique, lui préférant l'axe d'une micro-phénoménologie de la lecture. Oui, mais comment placer en vis-à-vis du texte – objectivable jusqu'à un certain point, comme l'a montré notre deuxième partie – ce monde intérieur du lecteur, royaume de la subjectivité et de l'unique ? Nous avons remédié à cette difficulté en proposant à « l'autre lecteur » d'auto-expliciter par écrit ses actes de lectures individuels de trois poèmes du corpus, afin de mettre l'accent sur l'émergence des structures de perception engagées dans la lecture, et de comprendre le fait que la textualité ne saurait se réduire au seul texte. La vision du poème comme une entité stabilisée et définie demande à être corrigée par une compréhension de l'état poétique du lecteur, aussi certaines de nos interprétations « objectives » des poèmes dans la deuxième partie ont-elles été rectifiées ou nuancées rétrospectivement par les propositions de « l'autre lecteur ». Cette méthode ne se veut pas la négation mais la nécessaire complémentaire du texte, à la conjonction entre ce dernier, le lecteur et l'acte de lecture. L'acte de réception du texte poétique moderne, subjectif et individuel, s'apparente finalement à une « petite danse », qui se réalise dans un relatif silence gestuel.

Nous attachant à mettre en évidence les particularités de diverses performances de lecture, nous avons

d'abord rendu compte de notre propre recherche dansée, réalisée en collaboration, autour de la mise en gestes et en espace d'un texte de D. Fourcade. Dans ce premier cas, la danse traduit dans le domaine du visible les modalités intérieures de l'acte de lecture. Ultérieurement, nous avons rendu compte de trois situations de performance intériorisée, que nous avons mises en place à l'aide d'un sujet d'expérience que nous avons appelé « l'autre lecteur ». Dans ce dernier cas, la performance, en soi non-spectaculaire et invisible, est de l'ordre de l'infra-poïétique. Le sujet-lecteur a été laissé libre d'exprimer par écrit l'émergence phénoménologique de ses perceptions comme il le souhaitait. La dimension chorégraphique de la lecture excède donc le caractère dansant de tel ou tel aspect sémiotique du texte, pour dépendre de facteurs situés à la conjonction du texte, du lecteur et de la situation de lecture.

Il y aurait, dans la continuité de la dernière partie, à élargir l'étude sur le monde intérieur du lecteur à un corpus qui inclurait des textes dénués de mention explicite de la danse, et à diversifier les auto-explicitations, pour promouvoir une approche de la littérature qui implique pleinement la subjectivité du récepteur. Nous espérons enfin que notre thèse pourra ouvrir la réflexion sur l'intérêt pour la compréhension du texte littéraire de la prise en compte de l'interprétation-incarnation du lecteur, dans sa pleine charge corporelle.

Nous refermerons ce travail par où nous l'avons commencé, en citant l'écrivain français P. Lartigue. À l'instar d'un V. Parnakh, d'un W. C. Williams ou d'un D. Fourcade, ce dernier déploie un mode de perception kinesthésique du réel ; pour eux, le toucher, les muscles et les nerfs interviennent comme un précieux outil de connaissance du monde. Le passage suivant, qui pourrait avoir été écrit par D. Fourcade – on pense au poème de *sans lasso et sans flash* mentionnant l'improvisation de Gand avec V. Mantero, S. Paxton et d'autres danseurs –, est caractéristique d'un paradigme d'écriture chorégraphique moderne :

Ce que je sais du monde, je le sais par mon *corps*. Il m'informe de l'espace, de ses qualités immédiates. Dans la nuit de ses *muscles* et de ses *nerfs*, une comète annonce la naissance d'un geste plus promptement que les mots, dont la source en moi s'est tarie. En dehors de la langue, je ne sais quoi m'attire, me *touche*. Avec des phrases de guingois je tenterai de le dire, mais quelle maladresse, alors que mon corps sait si parfaitement ! Il apprend vite. Il a l'intelligence du miracle et je reste ébahi de ses illuminations lorsqu'il suit les figures et les exécute en secret à la frontière du rêve. C'est à travers cette mémoire silencieuse que j'apprécie la justesse d'un bond : minute de vérité, en moi, toute nue.¹

Cette dimension dansante de l'écriture, le lecteur la vit du dedans de son corps, lors de sa réception du texte poétique, en modulant le poème devenu trame d'incarnation. Aussi peut-on conclure avec P. Lartigue :

L'attention portée à la combinaison des figures avive l'intellect du corps, aussi est-il peut-être paradoxal mais pas invraisemblable d'espérer dénouer une langue dans ce théâtre du silence. La lumière de la danse éclaire la scène de l'écriture et le passage de l'un à l'autre me fait sortir de mon hibernage.²

1- P. Lartigue, *L'Art de la pointe*, Paris, Gallimard, 1992, p.30-31. Les italiques sont de notre fait.

2- *Ibid*, p.31.

ANNEXES

Annexe 1 : Traductions d'articles de V. Parnakh

Toutes les notes sont, sauf exception indiquée le cas échéant, le fait de la traductrice.

Table des articles traduits du russe :

- « Les nouvelles danses » et « Jazz-band », *La Chose. Aperçu international de l'art contemporain*, Berlin, avril 1922, n°1-2.
- « L'art excentrique nouveau », *Les Spectacles*, Moscou, septembre 1922, n°1.
- « Chaplin », *Les Spectacles*, septembre 1922, n°2.
- « Le Jazz-Band n'est pas un orchestre bruyant », *Les Spectacles*, Moscou, 1922, n°15.
- « L'ancien et le contemporain dans le verbe et le mouvement », *Le Théâtre et la musique*, Moscou, décembre 1922, n°10.
- « Le Paris contemporain », *Russie*, Moscou, mars 1923, n°7.
- « Les essais d'une danse nouvelle », *La Vie de l'art*, Léninegrad, janvier 1925, n°4.

Les nouvelles danses

La guerre des tranchées, en condamnant des millions de corps à une immobilité durable, favorisait un phénomène qui envahit toute Europe après l'armistice. Une décharge : les villes entrèrent dans la danse. L'allure saccadée, rapide et légère des Anglais et des Américains, les brèves poussées des leviers, les tremblotements et les mouvements syncopés des pièces des machines, enfin l'ancienne culture du rythme et de l'ouïe des Noirs américains et des Indiens créèrent les danses indispensables à notre siècle, qui se sont emparées en horde de l'Amérique et de l'Europe. Le one-step « un seul pas », le two-step – deux pas –, le paso-doble espagnol – pas double –, le rag-time écossais, le fox-trot – pas de renard –, le shimmy, voilà des appellations connues du tout Paris.

Tandis que la valse fluide enivrait les âmes romantiques du siècle passé, l'allure au pas de charge de deux corps serrés l'un contre l'autre, ainsi que la soudaine accélération, la précision des machines, le fractionnement haché des pas sont seuls capables de combler les corps dansants de notre époque. Le principe saccadé de la syncope régit tout aussi bien la nouvelle danse que la nouvelle musique, ne laissant que dans le tango la place pour le fluide et le rond. Grâce à l'allure naturelle propre à chacun, la facilité du one-step affermit la notion de griserie contemporaine. Le one-step se différencie tantôt par une dissociation et une marche plane (égyptienne), les deux partenaires étant parallèles l'un à l'autre, tantôt par la flexion soudaine d'un genou puis instantanément par un plié amorti, tantôt par un mouvement pour décrire un arc preste correspondant à un demi-anneau dans la peinture contemporaine. La musique du one-step est plus simple et d'un rythme plus rapide que celle des autres danses. Le fox-trot est d'un rythme un peu plus lent et comporte une même mécanisation du pas, une stabilisation temporaire (une ponctuation) des interruptions ainsi qu'un arrêt temporaire des pieds, l'un rentré, l'autre sorti, un petit tour sur soi et, parfois, des variations à partir desquelles s'est élaboré le frisson du shimmy.

Le shimmy est un fox-trot sophistiqué qui fit une apparition plus tardive, les pieds glissant au sol en canard, accompagnés de ce frisson constitué d'un mouvement d'épaules balancé, tel le mercure, que nous rencontrons dans les danses folkloriques espagnoles.

L'auteur de ces lignes a inventé de nouveaux mouvements de danse, les interprétant pour produire un solo à Paris, Rome, Séville, Berlin. Il est accompagné par la musique des fox-trot et des shimmys américains. Les poussées des leviers et les élans des bielles sont interrompues par la chute du corps, se fracassant au milieu d'une danse sur le sol, une danse allongée, produite pour la première fois.

Les mouvements de l'auteur : 1) Sont les bizarreries personnelles de son propre corps. 2) Sont des compas mécaniques (levier, tank, vis et autres). 3) Proviennent de l'imaginaire (la tour en train de s'effondrer). 4) Proviennent du monde de l'Orient ancien (la marche, l'art hiéroglyphique égyptiens, le

Dieu hindou Shiva aux mains et aux pieds innombrables). 5) Ont une couleur locale espagnole (parades de toréros et autres). 6) Sont des mouvements quotidiens de l'existence remaniés, complexifiés, amplifiés.

La signification de la danse internationale se développe.

Jazz-Band

Le jazz-band (« l'orchestre-charivari ») arriva en Europe d'Amérique du Nord, apportée par des musiciens noirs endiablés.

1- Un énorme tambour, éclairé de l'intérieur par une lumière électrique. À sa surface est inscrit le logo de l'orchestre. Un attirail de petits pistons glapissants, de cornets d'auto, de pipeaux, équipé de pédales. 2- Un système de gongs qui sursautent sur leur tige sous les impulsions-visées de la baguette, des chapelets de clochettes, des sangles. 3- Un banjo, sorte de mandoline tendue de peau de tambour, est le frisson du ténor à l'intérieur de l'ensemble. 4- Un saxophone à la gueule concave, bizarre pavillon de cuivre, sorte de trombone, laissant échapper une langue perçante, qui transperce l'atmosphère incandescente (« la phonobraise ») de syncopes et de dissonances. 5- Le xylophone est un système de touches de bois, sur lesquelles tapent deux petits marteaux, laissant échapper un clapotis sonore. 6- Des violons, un piano.

Toutes les danses décrites ci-dessus trouvent leur pleine expression dans l'interprétation de cet orchestre, dans la musique des dissonances, des syncopes, des sons cuivrés qui cognent et s'envolent, des tressaillements, des râles, des sifflements, des cris, des arrêts soudains, des bruits de crécelles, d'angoissants signaux de sirène, comme un courant électrique alternatif.

Une mélodie simple, pétulante, insidieuse, sensuelle, un accompagnement de dissonances, qui ironisent sur la naïveté du thème. Un pathos d'un genre nouveau, qui ne cède en rien devant les extases des fols-en-Christ et des derviches, ressuscite les éclats de l'airain des corybantes.

Le jazz-band assourdissant est en même temps un orchestre de mime. Le saxophoniste élève le trombone avec des gestes syncopés et enfonce habilement à l'intérieur un rivet en cuivre pour augmenter le volume sonore.

Le musicien du jazz-band (au sens étroit du terme), maître tout à la fois du tambour, des gongs, des petits pistons, des cornets et du sifflet, bondit sur sa chaise accompagné par la musique, dodeline soudain de l'épaule quand sonne le gong.

En juin 1921, au « Trocadéro » à Paris, avaient lieu les tournées d'un orchestre noir venu d'Amérique. Les musiciens, pour clôturer les numéros, dansant de façon excentrique, arrivaient sur scène à tour de rôle, chacun à sa manière, chacun muni de son instrument. Leur chef à l'allure militaire fantastique, d'une taille gigantesque, manœuvrait les poings et la torse, créant de nouveaux gestes pour diriger l'orchestre.

Pour l'instant les jazz-bands œuvrent seulement dans les meilleurs hôtels, pistes de danse, restaurants et cafs'-cons' de Paris, de Londres, de Berlin. Il est temps d'en faire un bien public.

L'art excentrique nouveau

« Comme l'arche du Seigneur entra dans la cité de David, Michol, fille de Saül, regardait par la fenêtre et, voyant le roi David sauter et danser devant l'Éternel, elle le méprisa dans son cœur. »

(2 Samuel, 6)¹

La Bible énonce l'excentrisme, tout à la fois principe le plus ancien et le plus nouveau de l'âme

1- La référence du texte biblique donnée par V. Parnakh (II Livre des rois, VI) est inexacte. Nous indiquons dans le corps de l'article la référence correcte du passage.

humaine. *Le Festin en temps de peste* de Pouchkine fait partie des tragédies excentriques. Rompant avec les centres habituels, le territoire de cet art repère des centres inattendus. De nouvelles possibilités s'ouvrent à notre époque. Les événements sociaux, les progrès du cinématographe, les attentes du prolétariat suscitent la concentration et la transformation excentrique de la tragédie-bouffe. Pour l'heure la quasi-totalité des vecteurs de l'art excentrique s'avèrent être les Américains. Par l'essence qui est sienne, il est international.

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 mécanisation-statufication, une palette d'affects déagés de la nature et de la mièvrerie.

La vie ouvrière contemporaine entière, tout comme le système subtil de lignes, de poses, de gestes, de tours, d'enjolivures dans les arts occidentaux, fournit un riche matériau à la mimique excentrique.

L'art excentrique nouveau apporte la nouvelle « de telles liesses frénétiques » (*Le Festin en temps de peste*).

Une pantomime de dix minutes, une danse de trois minutes accueillent tout le contenu de la tragédie élevée, en se résolvant mathématiquement en une liesse contagieuse. Surpassement mâle de la gravité et de la fatigue de l'esprit. Création d'une nouvelle élégance d'esthète.

L'art excentrique se grave en combinaisons inattendues de mouvements, de péripéties d'harmonies inouïes (de syncopes, de dissonances, de nouveaux rythmes). Nous avons soif de musiques inconnues à notre oreille. Est apparu en Amérique l'orchestre-charivari (Jazz-band). De jeunes compositeurs émergent, parmi eux le jeune vecteur des harmonies excentriques, l'Américain George Antheil. Pour eux comme pour nous, la matière des musiques nouvelles est la force primordiale. Emplis de ces rythmes, les corps sont transpercés par l'afflux d'air stupéfiant des mesures de l'orchestre. Cette musique, cette pantomime, cette danse sont [...] aussi solidement construites. Notre temps a fixé un art hiéroglyphique de notes, de mouvements et d'affects brusques.

Chaplin

Dans les corridors du métro parisien brille une affiche couleur citron : *Salomé* avec C... Ch... »¹.

Parés de bagues, les doigts tenaient un large plateau sur lequel se trouvait la tête tranchée aux cheveux frisés de l'illustre Charlot : Charlie Chaplin.

Le personnage des épopées comiques et tragi-comiques de notre époque était peint sur le mur en faïence.

L'Américain Chaplin aux yeux noirs est le descendant d'un personnage comique aux yeux noirs du théâtre d'ombres turc, Karagöz².

Tous les deux sont des prolétaires-excentriques, de naïfs aventuriers.

Chaplin est une poupée aux mouvements syncopés qui se soule parmi les corps de l'Amérique du XX^e siècle.

Comme Chaplin, Karagöz créait de bizarres positions, mouvements et gestes, se métamorphosait en pont vivant sur lequel passaient des porteurs, ou en piquet, auquel on attachait les chevaux stambouliotes.

Son exclamation « Bakkaloum ! » (« tant pis ! ») correspond au ton tragico-insouciant de Chaplin.

Chaplin est un filou du cinéma³.

Il est intéressant de le considérer comme un camelot et un apache (un kinto), héros d'aventures dans le Caucase et en Russie.

Sa dernière tragédie-bouffe *L'Enfant* (*The Kid*⁴) : la vie à serrer le cœur des pauvres dans les asiles de

1- en français dans le texte.

2- Personnage dont le nom signifie littéralement « œil noir » en turc. Avec Hacivat, il est l'un des principaux personnages traditionnels du théâtre d'ombres turc. Karagöz est un homme illettré proche du peuple tandis qu'Hacivat est un intellectuel.

3- en russe : « kino-kinto ». En Géorgie le « kinto » est un commerçant ou un joyeux drille, un filou et un fripon. Ce personnage apparaît fréquemment dans les poèmes, les pièces de théâtre, les opéras ou les films géorgiens. Il est à noter qu'il figure dans les toiles de Lado Goudiashvili, peintre géorgien qui avait réalisé un portrait de V. Parnakh, et de Nico Piroshmanavili (Pirosmani). Il existe en outre une danse traditionnelle géorgienne « Kintooury » dansée par des hommes drapés de foulards rouges leur servant à peser les marchandises.

4- en anglais dans le texte.

nuit dans l'esprit de Dostoïévski et une présentation narquoise du paradis dans le style de Maïakovski.

Les clopinements et les courses de Chaplin s'immobilisent avec les à-coups explosifs du mode américain.

À chaque époque ses mouvements et ses gestes.

Il serait naturel de former l'Association Internationale des Mimes, des Acrobates, des Excentriques, des Danseurs, des Musiciens de jazz-band, des corps expressifs statufiés de notre siècle.

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

À notre époque la différenciation des arts a conduit à ce que les personnalités du monde du théâtre, de la poésie, de la musique, de la danse, de la peinture n'observent pas les correspondances cachées dans les éléments anciens de toutes les branches de la vie humaine.

Un principe ancien : 1) de la musique 2) de la langue, 3) du mouvement : dans notre siècle on prête à la syncope une nouvelle signification essentielle. Il existait en sanskrit des sons prononcés avec des aspirations syncopées, par exemple sur le « a », c'est-à-dire que la voyelle « a » rebondissait, avant de venir frapper le larynx. En arabe contemporain, la syncope régit les voyelles : le suspens et la reprise de ces mêmes voyelles dans le larynx d'un Arabe est une particularité caractéristique de la langue arabe ; le son guttural « aïne » et « gkhaïne » n'est rien d'autre que la syncope de l'arabe et du grec ancien. « Les Arabes tambourinent du larynx » déclara Andreï Biély dans les carnets de son voyage à Tunis (Andreï Biély. « Impressions de voyage ». 1) La Sicile et Tunis »).

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.

Enfin, dans l'ancienne poésie des Grecs la syncope existait sous la forme du choriambique (la combinaison à quatre accents d'un iambe + un trochée) ; la charge des iambes est momentanément interrompue par une courte pause, dans l'attente de la frappe du dernier trochée. Des essais furent menés pour employer le choriambique dans la poésie russe. À notre époque on a donné à des formes plus bizarres de syncopes de nouvelles possibilités de s'incarner, par exemple, dans l'anapeste et l'iambe (une alternance de mots longs rarement séparés par des pauses et de mots monosyllabiques).

Grâce au développement de la culture industrielle, les mouvements humains ont été enrichis par de nouvelles formes syncopées et articulatoires.

La statufication du corps, les interruptions momentanées, la poursuite du mouvement ou du geste, l'effondrement vers l'avant de la carcasse tel celui d'une statue, les roideurs des jambes, les dodelinements pareils à ceux des quilles du corps mécanisé avant la chute, les brefs soubresauts explosifs des plantes de pied sur place, l'absorption pneumatique du cou par l'épaule et l'expulsion par saccades de celui-ci en sens inverse et ainsi de suite, voilà quelques éléments pour de nouvelles mises en scène au théâtre, au cinéma, en danse. Est-il besoin de préciser combien des mouvements de cette sorte sont plus nets, plus pointus, plus économiques que les « mouvements » relâchés du « psychocinématographe » russe et que l'excessif « vaporeux » de la danse académique ?

Le corps, riche de sa légèreté et de son acuité, doit dépasser la lourdeur de notre climat et l'aspect informe de nos rues. On prête à la légèreté une signification de force. Pour le moment, ce qui est maladroit et lourd n'est pas monumental. Ce qui est monumentalement léger est apprécié de deux façons. Le thème de l'hiver est comparé par Pouchkine au thème de la peste (« L'hymne en l'honneur de la peste »). Avec la pression de l'hiver lutte le léger corps humain. Le faix se résout par un poids léger. Le corps, capable de créer au cours de la vie de nouvelles formes de mouvements, dans la rue, apparaîtra surprenant sur les tréteaux.

« Dans les veines de notre siècle coule le sang de cultures éloignées, en particulier égyptienne et assyrienne », affirma O. Mandelstam¹. Le fonds des anciennes ressources dans les domaines de la pose

1- V. Parnakh cite ici de mémoire. La phrase exacte est la suivante : « В жилах нашего столетия течет тяжелая кровь чрезвычайно отдаленных монументальных культур, быть может египетской и ассирийской » (« Dans les veines de notre siècle coule le sang lourd de cultures monumentales extrêmement éloignées, sans doute égyptienne et assyrienne ».) Il faut signaler le parallélisme dans l'article avec

et du mouvement, scellé au fond des siècles, sans doute, doit s'ouvrir dans les corps de notre époque.

Les syncopes anciennes et, qui leur sont liées, les formes de langage, de versification, de musique, de mouvement théâtral et dansé, métamorphosées par la civilisation contemporaine, se ruèrent dans notre vie.

Combien la langue, le mot sont étroitement liés à la mimique et à la danse, on peut en juger même si selon la phrase d'Andreï Biély, qui s'intéresse exclusivement aujourd'hui à l'aspect mimique de la vie : « La langue (le mot) est une danseuse, qui gambade dans notre bouche (Andreï Biély. *Glossolalie. Poème du son*¹.)

Le mot et le mouvement dans le domaine du théâtre, le pur mouvement dans les domaines de la danse et du cinéma forcent à toucher à la racine de l'existence humaine.

Le Paris contemporain

Ce n'est qu'au début de l'année 1919 que Paris commença à se relever de la guerre. Ce n'est qu'après l'armistice, pour la première fois depuis cinq ans, que les cafés et les bars se déchaînaient en musique. Paris apparut comme un centre international américanisé. Les soldats américains apportèrent leurs airs et leurs orchestres en Europe. L'Amérique et l'Afrique fusionnèrent dans un Paris envahi de soldats – Canadiens, Sénégalais, Marocains, Tunisiens –. L'art nègre était quasiment le seul facteur de renouvellement de la création parisienne. Les patriarches des lettres s'étaient tus pendant les années de guerre ou s'étaient contentés des habituelles œuvres patriotiques. Rescapés de la guerre, les jeunes posaient les prémices d'un nouvel art encore rudimentaire.

Blaise Cendrars, qui avait perdu une main à la guerre, fit étalage d'une telle nouveauté : un réalisme concis à sa manière dans la prose *J'ai tué* ; l'expérience d'un nouveau roman d'aventures sous la forme du poème narratif dynamique *Le Panama ou les aventures de mes sept oncles* ; les *Dix-neuf poèmes élastiques*, dénués de rimes, mais mis en mouvement par une syntaxe abrupte et souple. Cendrars est un aventurier-né : jusqu'au début de la guerre il sillonnait la Sibérie, le Caucase, l'Amérique, il connaît bien la prose russe, maîtrise notre langue. Se distinguant par le ton abrupt de ses œuvres, il ressemble étrangement à un auteur russe, proche de Maïakovski, il se tient à l'écart des poètes français équilibrés. Disciple de G. Apollinaire, il en vient à présent à la création de scénarii cinématographiques et de prose basée sur les principes du cinématographe.

Son contemporain Jean Cocteau est un poète, un intéressant théoricien et chorégraphe. Émancipé d'influences multiples, avec une subtilité, une concision, une élégance parisiennes, il releva et étaya toutes les nouveautés dans les domaines de la littérature, de la musique et de la peinture. On lui doit les recueils de notes, d'aphorismes, d'observations *Le Potomak*, *Le Coq et l'Arlequin*, *Carte blanche*. Dans ses poèmes il tend à une syntaxe libre mais il conserve les traditions de la poésie française et pêche par l'amour des vétilles. Cocteau se trouve à la tête du groupe des « Six », des compositeurs modernistes français (E. Satie, D. Milhaud, G. Auric, G. Taillefer, A. Honegger, F. Poulenc) qui se sont servi de la musique américaine et des jazz-band noir-américains. Vif, léger, bel esprit, élégant, malicieux, superficiel : le type en voie d'extinction du vrai Français.

Parmi ses amis, le vieux Max Jacob, ayant commencé sa carrière aux côtés de Picasso, d'Apollinaire et d'autres, ayant subi la faim, une vie pleine de privations et d'aventures (il officia dans un cirque). Un juif breton, converti au catholicisme, vif, excentrique, auteur d'une prose que l'on estime beaucoup à Paris, auteur de poèmes non catholiques où les rimes sont conservées par opposition à la majorité des modernistes. Il écrit des vaudevilles et des bouffonneries peu élaborés. Mime-né doté d'une mélancolie juive qui se manifeste de façon inattendue, il vit dans le fin fond de Montmartre, à l'intérieur d'une

une phrase qui précède : « В жилах каждого столетия течет чужая, не его кровь, и чем сильнее, исторически интенсивнее век, тем тяжелее вес этой чужой крови. » (« Dans les veines de chaque siècle coule, étranger, un sang qui n'est pas le sien, et d'autant plus puissant, plus intense historiquement que le siècle, qu'il pèse plus lourd que le poids de ce sang étranger. »)

« Десятинадцатый век » [1922], О. Мандельштам, *Собрание сочинений в четырех томах*, Москва, Арт-Бизнес-Центр, 1993, том второй, Стихи и проза 1921-1929, с.271, 270. (« Dix-neuvième siècle » [1922], O. Mandelstam, *Œuvres complètes en quatre tomes*, Moscou, Art-Business-Centre, 1993, tome 2, Poèmes et prose 1921-1929, p.271, 270.

1- Berlin, Époque, [1917] 1922. Le titre exact de l'œuvre est *Glossolalie. Poème sur le son*.

maisonnette minuscule, sa chambre est décorée d'une croix, découpée dans une feuille de papier. Les apaches, les prostituées, les concierges du quartier vénèrent « monsieur Max »¹ et saluent avec courtoisie cet éternel habitant du cloaque montmartrois.

Tristan Tzara encadre l'école Dada qui apparut en 1916 en Suisse. « Le mot dada ne signifie rien », affirme fièrement Tzara. Le dadaïsme correspond à nos rienistes², en partie à la manière de Kroutchennykh. Roumain d'origine, Tzara se distingue par son scepticisme slave (pour quoi vivre ?) et son penchant au nihilisme. Auteur de multiples manifestes, d'un livre de poèmes narratifs en prose et d'une pièce *Le Cœur à gaz*. Dada de nos jours touche à sa fin. Il compte aussi des disciples en Allemagne. Parmi les Russes qui vivent à Paris, se rallia aux dadaïstes l'intéressant prosateur et peintre Sergueï Charchoune.

Francis Picabia, espagnol d'origine, l'un des inspirateurs de Dada, s'est à présent désolidarisé de ses camarades de l'école. Parmi eux correspondent aux premières expériences de nos futuristes le prosateur André Breton, Louis Aragon, Georges Ribemont-Dessaignes (dramaturge et peintre), Paul Éluard.

Parmi les illustres écrivains du passé, Anatole France apparaît fort peu comme un peintre. Parmi les prosateurs encore inconnus, émergea Pierre Mac-Orlan, auteur de récits amusants et de nouvelles tirées de la vie des pirates au XVI^e siècle. Une splendide langue racée d'une grande fraîcheur.

À Paris l'on s'intéresse à la poésie de la révolution russe. Les Français connaissent *Les Douze* et *Les Scythes* de Blok et par extraits Maïakovski. Toute l'avant-garde de l'art français consiste en amis de la révolution russe (Picasso, Gleizes, Cendrars).

En France il n'y a pas et il ne peut y avoir aujourd'hui de phénomènes aussi colossaux que le visionnaire et penseur Andreï Biély ou que le colossal démon, le monumental Maïakovski. Mais à Paris les gazouillis nadsoniens de « l'oiseau sans nom », « le soupir de l'oiseau » péquenaud sont impossibles : Paris ne supporte pas le sentimentalisme et l'esthétisme de province.

Après les années tragiques Paris reste un organisme léger, le modèle d'une légèreté monumentale. C'est ici que se développent le sens de la composition et l'acuité du dessin (Picasso, Mondrian).

Le mécanisme harmonieux et aiguisé est menacé par l'invasion des étrangers. Biély prédit en 1912 : « Des garnisons noires occuperont les villes d'une Europe condamnée ». Biély prédit aujourd'hui : « La France grillera à la dynamite des pays tropicaux ».

Paris est la capitale des tragédies de Baudelaire et de Balzac. « Paris m'inspire de l'effroi » s'exclame Balzac (la nouvelle *Le Colonel Chabert*). C'est Paris qui est profané par les élucubrations de Poincaré, de Clemenceau et d'autres concierges. C'est de Paris que provenaient les indignités de la politique internationale. Mais, par bonheur, il y a un autre Paris, Paris est un cœur. Avec hauteur Viatcheslav Ivanov peut continuer à dire :

Celui-là n'aime pas la personne humaine,
Ville-cœur, celui qui te
Contemple sans t'aimer.

Paris balance entre la vie enivrante et la mort.

Les essais d'une danse nouvelle

I

La Russie n'a pas créé de système de mouvement national (en particulier, de danses), comme l'Espagne ou les pays d'Asie. Au régime fédéral pré-révolutionnaire correspondait pleinement le ballet, courtisan

1- en français dans le texte.

2- « nitchévoki » en russe. Il s'agit d'un groupe de poètes russes ayant existé à Rostov-sur-le-Don dès le début de l'année 1920, à la tête duquel se trouvait Riourik Rok. Après l'arrestation de ce dernier au début de 1923 au motif d'une affaire criminelle, le groupe fut dissous. Le groupe organisait des soirées et des lectures publiques dans le café « Le sous-sol des poètes ». Il se faisait l'écho des idées des dadaïstes européens. En 1920, ils publièrent « Le manifeste des nitchévoki » et le « Décret sur la poésie des nitchévoki », puis, en 1922, le manifeste « Longue vie à la dernière internationale du monde Dada ».

au début, aristocratico-bourgeois par la suite, qui, dans les pays où la culture capitaliste est très développée (la France, l'Angleterre et d'autres), a cessé d'exister comme une citadelle autonome de l'art, ne correspondant plus par son mode de fonctionnement au rythme de la vie urbaine du XX^e siècle.

L'éclatement du ballet académique qui se manifeste en U.R.S.S. est tout à fait naturel durant les années de démantèlement du précédent régime. Durant les dernières années du pouvoir impérial, parallèlement au développement de l'art du ballet, faisait florès le « duncanisme » et la « dalcrozomanie ». L'aspiration naïve d'Isadora à des mouvements imitant l'hellénisme, sans doute, est un caprice d'Américaine, une protestation féminine contre ce que l'on appelle la « civilisation mécanique ». Pour Duncan, son imitation de l'Hellade est une sorte d'exotisme.

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 émergèrent 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 le 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, en un mot, le règne d'Igor Sévérianine dans la danse.

II

Possédant des moyens nationaux et sociaux inférieurs, la danse contemporaine en U.R.S.S. n'offrait pas à la danse un style personnel. Cependant, le danseur qui s'est approprié le style international incarne justement un moment salvateur à une époque de déliquescence de la danse. Ainsi, durant les années d'éclosion de l'art du cinéma qui sont les nôtres, on crée les éléments participant à des caractères et à des systèmes futurs, des êtres aussi aisés à comprendre que les gloires internationales, Chaplin et Harold Lloyd.

III

L'application d'un rigoureux sens du rythme, d'un tempo au dessin subtil, de la finesse, de l'expressivité, d'un exotisme intérieur peut et doit favoriser la création de nouvelles danses, se différenciant sensiblement de tout ce qui existe à présent en U.R.S.S.

Tous les mouvements et les gestes dans les nouvelles danses doivent être justifiés en termes de rythme et de tempo. Aucun « institut du rythme » ne créera de rythme de cette sorte, c'est une donnée physiologique, atavique, elle gouverne la vie de personnes aux cultures millénaires – les Chinois – et des habitants du Nouveau monde, les jeunes Américains. Pour le danseur, le sens du rythme doit être plus fort que le sens de la mélodie.

La finesse et la subtilité des ombres sur le sable des déserts, des hiéroglyphes égyptiens, des dessins de Picasso ou de la construction de la tour Eiffel doivent démasquer le barbouillage, le laisser-aller, le mauvais goût qui règnent dans les mises en scène moscovites des danses. Comme un tatouage surprenant, le développement du déroulement et du dessin des nouvelles danses doivent stupéfier le spectateur. Ce n'est pas un hasard si dans les mouvements que l'on pratique à Moscou, les mains ne sont pas vivantes, mais dans les danses chinoises, indiennes, malaises, perses, assyriennes, les gestes, les tremolos des mains et des doigts, la mobilité et l'expressivité du corps tout entier jouent un rôle immense.

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. Un visage en délire – masque délibéré – soudain, en un instant, s'anime grâce à un mouvement cinématographique quasi-imperceptible des lèvres, à des yeux grand ouverts ; une main s'élève brusquement à hauteur du profil, tient en haleine tout le public : à cette minute, le danseur est en train de devenir un orateur en passe d'annoncer une nouvelle capitale et primordiale. Grâce à ce matériau, et les épaules et le cou contribuent à l'expressivité.

En parlant d'exotisme, nous entendons, bien sûr, non pas n'importe quelles danses de caractère, non pas le fandango classico-« espagnol », non pas les « rhapsodies hongroises » du ballet, non pas les « danses du ventre », non pas les recherches livresques sur l'antiquité, non pas les « épiques » bon marché mais cette substance intérieure composée de mouvements surprenants, qui entre en contact avec les meilleurs éléments artistiques d'individus à la culture millénaire, à la fois extraordinairement nouveaux et profondément anciens, comme la profusion de syncopes dans la musique contemporaine rapproche celle-ci de l'Orient, c'est-à-dire de l'ancien.

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 diverge.

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

Изогнутую ногу утвердив,
За ней другую медленно вытягивать.
Рукою помогая, вдруг подрагивать, —
Я строю острием иероглиф.
Плечом споткнувшись, с негой гуттаперчевой
Попеременно две дуги вычерчиваю, —

**Une jambe incurvée,
Derrière elle, étirer lentement l'autre,
S'aidant de la main, soudain se mettre à trembler, —
Je construis le hiéroglyphe grâce à la pointe.
L'épaule vient de trébucher avec une volupté de gutta-percha,
Alternativement, je trace deux arcs.**

это пиктограммы 1—4, причем, возможно, как это принято в ряде систем записи танца, более мелкие начертания рядом с основным, более крупным, обозначают движения для рук. Следующая фигура, 5-ая, обозначает вращение и подготовку к прыжку:

ce sont les pictogrammes 1-4, et, peut-être, comme il est d'usage dans un certain nombre de systèmes de notation de la danse, les inscriptions plus petites à côté des mouvements principaux, plus grands, indiquent les mouvements des mains. La figure suivante, la 5ème, indique la rotation et la préparation pour le saut :

Вольт каблука. Подъем ноги
Закручивает плотный бинт.
Привел в движение трудный винт <...> —

**La volte du talon. Levée de jambe
Tord un bandage compact
Il a mis en marche une vis rétive. [...] ---**

а следующая, 6-ая, вполне возможно, сам «*Прыжок. Метнулись ножницы тугие*». То, что развивается в стихотворении дальше, как будто не соотносится с иллюстрацией вплоть до строк:

et concernant le suivant, le 6ème, il est tout à fait possible que ce soit le passage « Saut. Les ciseaux serrés ont été jetés. » Ce qui est développé dans le poème plus loin, comme s'il ne se corrélait pas avec l'illustration, jusqu'aux vers :

Семь рук из каждого плеча
Я выбросил нетерпеливо.
Взмахнул ногами клокоча,
Ликует разрушеньем Шива.

**Les sept mains de chaque épaule
Je les rejetai impatient.
J'agitai mes pieds en bouillonnant
Il exulte de destruction, Shiva.**

Эти жесты передает первый рисунок второй строки Таблицы II. Образ танцующего бога Шивы

есть в хореографии «Эпопей», танца, который Парнах ставил в том числе для спектакля «Учитель Бубус» в Театре им. Мейерхольда. В разделе «Éропée» статьи «Danses» этот фрагмент изображен на рисунке 20, а описан под номером 21 (при публикации нумерация сбилась): «На forte *Дарданеллы* ступни ударяют о пол. Как Шива, танцовщик неистово выбрасывает вверх руки и ноги и вращается вокруг себя» (Parnac 1927, 5).

Ces gestes sont transmis par le premier dessin de la deuxième rangée du tableau II. L'image du dieu dansant Shiva apparaît dans la chorégraphie de "Éропée", une danse que Parnakh a également mise en scène pour la pièce "Professeur Bubus" au Théâtre Meyerhold. Dans la section "Éропée" de l'article "Danses", ce fragment est représenté sur le dessin 20, et est décrit sous le numéro 21 (avant publication, la numérotation a été perdue): "Au fort des Dardanelles, les pieds heurtent le sol. Comme Shiva, le danseur lève frénétiquement les bras et les jambes et tourne sur lui-même » (Parnac 1927, 5).

Extraits de :

AKIMOVA, Marina, « Eše raz ob illjustracijah : ieroglify tancev V. Parnaha », doklada 4 ijunja 2007 g. v ramkah proekta « Russkij avangard : istoki, sušestvovanie, značenie ».

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

Valentin Parnac

histoires extraordinaires.

danses.

Danse 'Epopée' 1925.



créée et exécutée par l'auteur au Théâtre Meyerhold à Moscou.

1. Au rythme de l'introduction de 'Choo-Choo', le danseur lève le bras droit et fait le geste de l'hypnotiseur, lançant au public trois bouffées de ses doigts (à gauche, au centre, à droite).

2. Au premier accent de la musique, la jambe gauche fait un pas violent en avant, en pliant le genou; le danseur jette sa jambe droite par-dessus sa nuque, en courbant un peu le dos, tête baissée et immobile, comme celle d'un bœuf.

3. Un geste rapide qui signifie en espagnol 'loco!' (maboul): l'index de la main droite vrille la tempo.

4. Au second accent, même mouvement de la jambe (v. N-2).

5. Pathétique, tel un orateur, il lève son bras droit, puis il exécute le geste d'un joueur de billard, qui vise une bille.

6. Au trémolo correspondent des gestes saccadés: rasage de la barbe, mise de poudre sur le front, les joues et le menton.



7. Un demi-tour brusque. En reculant vers le fond de la scène, en rapprochant le pied droit du gauche, en trois saccades, - le bras gauche lancé en l'air, décrit un cercle et touche de deux doigts le coin droit des lèvres, comme si le danseur fumait. Le torse est penché, sur la hanche droite, à la façon des statues des dieux hindous. Le bras droit pend, mol et immobile. Le poignet de la main gauche est cloué à l'homoplate gauche, comme une aile frissonnante. Le mouvement se termine par un trémolo de la main droite, rapprochée de l'oreille mimant une conversation téléphonique.

8. Immédiatement, un demi-tour. Face au public, le corps tombe d'une jambe pliée, à l'autre ('pas de crocodile'), puis se dresse précipitamment, en faisant de son bras droit le geste d'extirper de sa bouche une grande et douloureuse parole. Immédiatement:

9. Le mouvement No, No-2 et 4 accéléré achève cette première partie de la danse.

10. (Chapitre II.) Après un petit fermato, suit un fragment de la musique 'The Rose of the Rio Grande'. Aux sons sourds de guitares hawaïennes, le torse, les bras croisés sur le dos, se plie et se replie de droite à gauche, en avant, en arrière, en saccades rythmiques.

11. Au changement de la phrase musicale, le danseur s'appuie soudain sur la jambe gauche, pliée au genou, tandis que la jambe droite se tend en arrière. Le torse et la tête, renversés pour un instant en arrière, - s'écroulent, par secousses en avant, stylisant les mouvements rythmés des rameurs turcs, arabes, grecs; les épaules et les poings projetés en avant s'agitent dans le rythme. Tout le corps est tendu et rame, inspiré, vers le public.

12. Plusieurs accents se succèdent, auxquels correspond tout un cercle de mouvements No, No, 2, 4, 9; pauses expressives. Le corps est montré de profil, de dos, etc.

13. Le No-12 se résume par un coup de coudes aux hanches et par un léger sursaut: les jambes s'entrecroisent, en forme de ciseaux, le corps s'appuyant sur le pied gauche inversé et sur la jambe droite normale.

14. (Chapitre III.) Aux sons du 'Dancing Honey-Moon', commence la troisième partie de la danse. Le danseur fait un rond léger de gauche à droite ('sixième position'), s'y arrête pour un instant, en accompagnant la musique de gestes berceurs de ses deux mains rapprochées. Même saut de droite à gauche et même mouvement des mains.

15. La jambe gauche glisse à droite, par de petites poussées, tandis que la jambe droite décrit en l'air des '3', des '5', des '6', (sorte de ronds de jambe en l'air'.)

16. Un violent coup du bras et du poing droits, sous le genou plié de la jambe levée en l'air, achève cette IIIe partie.

17. (Chapitre IV.) Au *forte* d'un fragment de 'Dardanella', les pieds frappent le plancher. Le danseur jette ses bras et ses jambes en l'air (à la manière de Schiva hindou), tournant autour de lui-même et achève la danse: il s'arrête violemment; ses bras qui semblent sortir de la poitrine décrivent en l'air deux courbes, en éventails, comme s'il faisait jaillir sa béatitude et sa force et lançait son salut aux spectateurs. Il apparaît, pour un instant, tel un palmier dont la cime monte de la poitrine par le cou et par la tête.

Valentin PARNAC

Annexe 4 : « New Mixture – L'Incorruptible », par Polina Akhmetzyanova

Remarque : Le texte a été mis en couleurs par P. Akhmetzyanova. Nous reproduisons ci-dessous la présentation typographique du livret.

(accent)

We are not ready to pass to the socialism directly, even though the political premises are there.

Only a year ago, the country was on the edge of falling apart. The hunger, post-revolutionary and post first world war chaos created discontent with the soviet regime. To ease the situation, New Economic Politic was introduced, private property was brought back and the violent expropriation of bread from the peasants was interrupted and replaced by the tax on food production.

During this demanding period his health deteriorates, first signs of a strange sickness manifest themselves. Insomnia, headaches, legs and arms going numb.

One must consider that he didn't have much money most of his life, and undertook most of his activities in half-starved state. Perhaps thus the bizzare and angular movements that defined him and his dancing.

He created his first dances to be performed in the rooms of Poets in Paris that he opened himself with few other Russian dissidents. The small entrance fee that they asked was their main source of income.

He never studied dance, apart from maybe few ballet and pantomime classes he took. But he came back to Russia as a mature dancer, every morning for instance, he trained accordingly. Not a classical dancer, not the pas de deux type, but one of the particular sort, later I didn't see anything like that. His state deteriorates and by the 1923 his right arm and leg are completely paralyzed. His look no longer piercing, became dull and stupefied. The doctors invited from abroad were lost and failed to diagnose him. With the care of his wife at times he feels better. She retought him words and at some point he was able to use 350 of them-

At the photo taken in Gorki in the company of his sister, we see a very thin man with crazy eyes. It's him six month before death. During this time he has nightmares day and night, he is constantly agitated and yells threats to his doctors. He loses almost entirely the capacity of speech, instead he produces some inarticulate noises.

(mummy)

In the autumn of 1922 in the Institute of the Theatre in Moscow, took place a lecture-concert of strange music, that no one have heard of before. The music was called jazz and the orchestra that interpeted it jazz band.

It was quite an unusual spectacle, the host of the evening didn't play music but instead showed the instruments and explained how to use them (their usage). He was telling that abroad jazz music play afro-americans, that the sound of it is very exotic and if soviet citizens want to be part of the world culture they must play jazz and make it spread. After that, the lecturer performed something very strange.

(on paper)

В связи с угрожающим ухудшением его здоровья, состоялось совещание шести членов партии Сталина Троцкого Каменева Рыкова Бухарина и Калинина. Сталин и Калинин соглашались на том, что похороны должны быть величественными. Сталин также ссылается на неких друзей из Провинции, которые предлагают бальзамировать тело надолго, чтобы дать сознанию привыкнуть к мысли о том, что его уже нет.

Новая классификация амплуа в театре того времени давала много главных ролей клоунам, дуракам, эксцентрикам, шутам, фиглярам и идиотам, которые играли так, чтобы помешать действию и разбить существующую сценическую форму. Клоунада обуславливала выбор сценографии и аксессуаров. Первое становилось коллекцией аппаратов пригодных для акробатики (двойное дно, столы и тд). В тот же год Ховард Картер нашел гробницу Тутанхамона.

Самый классический и распространенный метод муммификации восходит к 18й Династии. Сперва вынимались внутренние органы и жидкость, чтобы избежать дальнейшего разложения тела. Бальзамировщики вытаскивали мозг посредством эксцеребрации, вставляя острый предмет в ноздрю, проламывая ее в мозг и размягчая его. Мозг они выбрасывали, так как считалось, что думало сердце.

В то время как египтяне считали только знать и царей достойными муммификации, народ Чинчорро предоставлял каждому в своем обществе независимо от статуса и возраста, этот священный обряд, писал Бернардо Арриаца, эксперт по мумиям, найденным в пустыне Атакама в 1917 году.

Троцкий резко парировал, что хотел бы знать, кто эти «друзья из провинции», которые хотят сделать мощи из останков Ленина, заменив ими мощи Сергея Радонежского. Все это не имеет ничего общего с марксизмом. Бухарин был соглашался, и был против муммии.

(accent)

To which Trozky sharply responds that he would like to know who are those friends, that want to make relics from his rests thus replacing those of Sergei Radonejskij. All of that has nothing to do with marksism. Boukharin agrees and positions himself against of mummification.

(Haché, jambes écartées)

Besides his concert activities, at that time he produced many articles for various journals and magasins. He was practically the first to clarify to the soviet reader the essence of jazz music, he wrote, that it had absorbed many cultures in it and united traditions from Africa, Europe and Asia in one international unit, that this music carries a very ancient function of an eccentric art. He connected cubism, eccentric, jazz, ancient and contemporary in art. Stalin suggested though that since he was Russian he had to be buried in Russian tradition, the cremation would be disrespectful.

(taking off shoes)

*Yet soon the euphoria was. He complains to Lunacharsky, that his poetry is not taken by the editors, that his translations of Gerard de Nerval is being refused, that the tyranic politics of proletarian writers and open hatred of paysant poet condemn him to **silence in Moscow.***

Video + dance of the mummy + open up the spot light (?)

It's – 30 degrees of cold and the ground next to the wall of Kremlin has to be exploded with dynamit.

In the formed 3 meters cavity they installed the coffin protected by a glass cover.

He was resembling to an old parrot

Both ears have shrinked and dried, and slightly curled to the inside. The lips are dried, darkened, and wrinkled.

Stalin, Zinovjev, Kamenev, Molotov, Boukharinn, Roudzoutak and Tomskij

The small entrance fee that they asked was their main source of income.

The cities, factories, hospitals, boats and kolkhoses are named after him.

The statues get erected. Monotony, greyness and attempts to look proletarian.

All along teeth can be seen.

He was keeping the door of the canteen closed from the cold for the plate of a cabbage soup.

He was lucky to get the job.

Sports, acrobatics and physical culture triumphed in the education.

Youngsters were eager to join schools of theatre and dance.

After the parade and the speeches from the representatives of the people they took the coffin from the wooden structure.

On the streets of Moscow we can always see young girls hurrying up for Klassika and Plastika.

On the torso numerous brown spots, areas of the pelvic floor and hips are noticeably softened.

...

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

Légende :

- Sont affectés d'une couleur neutre les commentaires relatifs au découpage anatomique et spatio-temporel du mouvement.
- Sont placées entre barres obliques (///) les hypothèses d'interprétation des « mouvements » par rapport aux signes de la partition.
- Sont placés entre parenthèses les commentaires relatifs aux qualités de mouvement évoquées pour l'observateur de la captation.
- Sont placés entre doubles crochets ([[]]) les commentaires relatifs à l'expérience esthétique du spectateur.

À ces trois derniers niveaux, le choix est fait d'assumer la subjectivité du « je », contrairement au reste du « texte ».

- À noter : les « mouvements » numérotés 1), 2), 3) etc. sont ici de petites cellules chorégraphiques (chorèmes) repérables par le spectateur. Un caractère peut équivaloir à un ou plusieurs « mouvements ».

Première expérience

II^e portée - Ligne 1 (0.00mn - 1.28 mn)

Le premier signe au début de la II^e « portée » correspond à un seul mouvement (1). Sitôt elle commence la danse, sitôt Lotus se fend d'un -X majuscule exécuté avec une énergie prompte et souple, la jambe gauche croisée sur la jambe droite, le pied droit posé sur la tranche, le bras gauche croisé sur le droit, tête et regard baissés. Le -X fluctue une seconde ou deux sur place dans l'espace, le sens du mouvement est plutôt de l'extérieur vers l'intérieur. (Il ressemble pour moi à un chromosome aux branches élastiques.) Ensuite, le -X se défait en petits mouvements mous, par le bras droit qui effectue dans l'air comme un petit rond (un lacet qui se défait) (2). Le regard monte un instant vers le ciel, puis descend vers le sol, elle regarde à cette occasion la feuille, les doigts de la main gauche dressée en l'air s'écartent, les doigts de la main droite esquissent sur son aisselle une myriade de petits gestes, son index ainsi que son majeur gauches, la main gauche toujours en l'air, s'écartent l'un de l'autre. Pendant ce temps, les pieds sont toujours dans la position initiale du -X. Puis ce -X bouge doucement sur place (comme un arbre qui vacillerait dans le vent), avant que le geste ne soit interrompu. Elle donne un coup sec du pied droit toujours croisé derrière le gauche, au sol, avec un sursaut simultané de la main gauche qui se dresse en l'air : pendant ce temps, le regard suit les caractères, le bras droit est déplié à l'horizontale, la main souple, le bras gauche fléchi en l'air (3). Elle frappe du pied droit par terre derrière elle avec un sursaut brusque du bras gauche qui se soulève simultanément, le poids du corps est déporté sur la gauche, /// ce qui pourrait correspondre à la suite de la ligne ///. Puis elle enchaîne une succession de brefs mouvements disjoints, souples, légers et volages, avec les pieds et les jambes, qui commence par un pas de bourrée vers la gauche. (Il y a une nonchalance, un côté belle danse dans certains de ces petits gestes négligents.) Elle se libère alors de la feuille, elle ne la regarde plus, et « file » son inspiration (je pourrais dire autrement qu'elle brode à partir de la matrice des signes). (Les petits gestes-satellites qu'elle fait me semblent être des gestes du processus d'écriture lui-même : je pense au brouillon, à un crayonnage et à sa dimension d'inachèvement). ///

Visiblement, cette structure chorégraphique correspond à un ensemble unique de caractères, le « tas » de petits signes chez V. Parnakh, soit le deuxième signe de la ligne. La chorégraphie de Lotus, à la lumière de la planche de signes alors examinée à nouveau, m'amène à apercevoir ensuite une étoile, sorte de signe diacritique ajouté au troisième caractère. **(4)** Puis, de profil par rapport à moi, elle réalise une fente de la jambe gauche, à gauche dans l'espace /// qui ne correspond apparemment à rien sur le dessin /// **(5)**. Les jambes forment un angle, le bras droit en opposition à la jambe qui a fendu l'air, décrit une courbe vers le haut. Le regard est jeté derrière l'épaule droite pour lire les signes. Elle saute deux fois en l'air vers la partie située à l'avant-droite de la scène : pour le premier saut, la jambe droite se tend derrière elle avec une certaine souplesse, la jambe gauche est fléchie, les bras sont réunis, la main droite croisée sur la gauche. On observe une tension entre l'angle et la courbe puisque les jambes forment un angle, tandis que le bras gauche dressé en l'air, trace une courbe. Le deuxième saut est rapproché temporellement du deuxième, et est suivi d'un mouvement d'esquive vers l'arrière. /// Cela ne correspond à rien, selon moi, sur la planche de signes : elle écrit ce qui se présente à elle comme devant être écrit. /// **(6)** Quand elle arrive du saut, son corps se suspend dans une diagonale vers le coin supérieur droit de la scène, le pied gauche à terre, le droit levé. Elle accentue le déséquilibre occasionné par la tension de la diagonale, jusqu'à arriver les deux pieds par terre. /// Alors qu'on note deux « bras » du caractère sur le dernier signe de la ligne (quelque chose que, du moins, j'interprète comme tel), Lotus ne tend qu'un bras en l'air. /// **(7)**

II^e portée - Ligne 2 (1.29mn - 2.11 mn)

Avec la deuxième ligne, Lotus commence au sol, ce qui lui permet de voir la feuille. La main gauche et les deux pieds en appui, jambes fléchies, elle conserve quelque chose de la structure du -X au niveau de la forme qu'elle crée. Les dernières phalanges des mains sont repliées (comme des sortes de griffes). Simultanément, penchée au-dessus du sol, la tête en avant, elle exécute des tortillons avec son bras droit, en l'air, d'abord avec le poignet, puis, plus fortement avec le coude **(8)**. Elle écarte les jambes, tibias parallèles au sol. Puis elle assemble les jambes en sautant pour arriver en position accroupie, jambes serrées, coudes fléchis écartés vers l'extérieur, paumes des mains tournées vers le haut, poignets vers l'intérieur du corps **(9)**. Elle saute une deuxième fois en avant pour revenir sur les deux pieds fléchis, le regard au sol, de manière à pouvoir suivre les signes sur la partition, les avant-bras parallèles devant elle en un seul geste. Elle saute une troisième fois en arrière en écartant les jambes, les bras écartés, parallèles au sol /// j'y vois une analogie avec le troisième signe /// **(10)**. Puis elle fait la grue sur le pied droit, avec une torsion du buste vers sa gauche à elle, le bras droit, lui, cache le regard levé en l'air **(11)**. Elle repose le pied à terre puis bouge à nouveau dans un style « tortillonnant », regard en l'air vers la gauche, puis au sol, son mouvement est à la fois soutenu, brusque et léger, avant qu'elle laisse aller la posture et détourne le regard vers le sol **(12)**. Elle marque des allées et venues de la gauche à la droite, le corps tour à tour tourné côté cour et côté jardin, le départ est lancé par le pied arrière. À cette occasion, pour le premier départ, elle marque une sorte de trait du bras sur la droite. Elle marche alors comme si elle s'était trompée de direction. /// Ce sont les flèches de la planche de signes. /// **(13)** Elle se penche vivement et brusquement comme pour un salut. Elle tient les pieds en première position et fait un V avec ses bras ; les doigts suppléent à ce qui n'est pas marqué, puisqu'elle a le pouce, l'index

et l'annulaire en l'air. Son corps forme avec ses jambes un angle aigu. Elle maintient la pose assez longtemps. (14)

III^e portée¹ - Ligne 1 (3mn04 -3mn22)

[[J]'observe dans le corps de Lotus le décollement de l'empreinte des caractères de V. Parnakh. Je ne sais pas d'où viennent ces signes, ils portent comme l'empreinte du secret.]] (On dirait un tracé de comètes.) Puis on note un changement de style : elle tourne sur elle-même et réalise comme le geste d'esquisser, d'écrire, de griffonner dans l'air, mais abstrait, comme si elle cherchait à tomber. Elle exécute une succession de tours dans le sens des aiguilles d'une montre, avec pour départ le bras droit et la jambe droite (15). /// Les tours traduisent les serpentins du début de la ligne. /// Elle donne l'impression de chercher à traduire l'intention de perdre l'équilibre. Pour ce premier mouvement, les pieds sont souvent flex- (et les mains comme des griffes pour un mouvement de capture. Elle est légère.) Elle semble voler. Puis elle fait un entrechat (16), la jambe gauche est la seconde en l'air, /// cela correspond au 2^e signe ///. [[C'est étonnant. Elle anime les postures, elle réintègre une succession entre elles, elle leur donne un volume et une continuité intime, en soi c'est émouvant, elle les porte à la lumière de son propre corps, elle desserre l'étau qui les retient, elle les sort d'une bourse où ils n'étaient que des pièces de monnaie sans valeur pour leur les réintroduire dans le circuit de la transaction.]] Puis, elle exécute un mouvement en deux temps : un demi-plié suivi d'un large mouvement des bras en avant venant de l'arrière (17). Elle ramène le coude droit plié et en l'air devant elle avec un pas en avant (18). Enfin, elle réalise un saut en l'air les bras écartés, sur la partie gauche de la scène, qui précède immédiatement le signe conventionnel indiquant la fin de la ligne (19).

III^e portée - Ligne 2 (3mn23 -4mn01)

Elle commence de profil par un mouvement vif exécuté sur la gauche de la scène par le bras droit qui réalise une courbe vers le haut puis l'arrière pour envelopper la tête, tandis que cette dernière bascule vers l'arrière, le regard suivant la main en haut. Pendant tout ce temps, elle est en appui sur la jambe d'avant, la droite, qui se fléchit pour accompagner le mouvement du bras, la gauche est fléchie derrière elle. Elle revient en position neutre (20). Il y a un geste nerveux des bras écartés, seuls, comme d'agacement (un « laissez-moi tranquille ») (21). Un mouvement des bras de l'extérieur vers l'intérieur partant des deux index pour se retrouver vers la gauche de son corps (22). Les mains se lèvent tour à tour, déclenchant la bascule de la tête vers le haut (23). Le pied droit croisé derrière le gauche, elle fait un pas vers la gauche, coude et bras gauche levés, bras droit lâché au-dessus du sol, le regard est tourné vers sa droite au sol (24). En quatrième légèrement fléchie, jambe gauche placée devant, elle effectue un mouvement en courbe de l'extérieur vers l'intérieur du bras droit, le buste penché en avant, légèrement de biais par rapport au spectateur, regard au sol vers l'intérieur (25). Un micro-geste du bras droit sur sa gauche, puis elle se penche en avant comme en salut, dos plat, coudes et paumes des mains vers l'extérieur, bras tendus, poignets flex, pieds en première position, jusqu'à arrondir légèrement les pouces. Elle revient

1- Une pause a lieu au cours de l'improvisation pour laisser le temps de faire sécher les feuilles et de se procurer du papier supplémentaire.

en position. (26) Elle tourne lentement vers la gauche jusqu'à se mettre de profil, les bras faisant de petits signes comme si elle conversait, le regard est en l'air, la jambe droite constitue l'appui (27). Toujours de profil par rapport au public, le dos un peu affaissé, elle oscille d'avant en arrière, en descendant un peu plus loin chaque fois qu'elle va en arrière, la tête rentrée dans les épaules, la main gauche se lève doucement vers le haut (c'est comme si elle allait passer son bras sur le front pour l'éponger mais finalement elle le place plus haut, en l'air, flottant), tandis qu'elle tient le bras droit le long du corps (28).

Deuxième expérience¹ :

Ligne 1 de la danse :

(1) Petits moulinets du bras en l'air, dans le sens des aiguilles d'une montre, le pied droit en appui, tandis qu'elle saute sur cette jambe.

(2) Plusieurs sauts sur la jambe droite, le pied gauche est fléchi derrière, bras contre le buste, elle lève le bras droit devant elle, en diagonale, tout en tenant la position, ramène un peu la jambe en avant presque pour une attitude, en laissant osciller son buste.

(3) Elle saute sur l'autre pied, de côté, puis saute à nouveau pour revenir sur le pied droit, les bras accompagnent le mouvement.

(4) Elle assemble ses pieds en première, tête vers le sol, les bras se ramassent en courbe de l'arrière vers l'avant. Elle réalise un petit saut, toujours en première, vers l'avant. Elle refait le même mouvement, mais en marchant, avec les mains qui consécutivement se placent vers l'avant du corps, paumes ouvertes.

Ligne 2 de la danse :

(5) en appui sur la jambe droite, penchée en avant, elle lève en arrière la jambe gauche, pied flex, le bras gauche croisé sur le ventre. Elle se redresse petit à petit, le bras droit se lève, la jambe se place en position plus fléchie, le regard est au sol ou sur le côté. Au départ de ce mouvement, la jambe gauche et le bras droit sont donc en opposition.

(6) en appui sur la jambe droite, elle marche vers la gauche en déséquilibre en ayant le pied gauche flex ; la tête regarde vers le haut, les bras tracent plusieurs fois des courbes en l'air.

(7) elle sautille en arrière une fois sur les talons, les bras gesticulent encore, regard tourné à terre

(8) pas tout à fait en première position, le bras droit soulevé, elle regarde à droite de son bras, buste dans cette direction, puis fait deux pas vers la direction où elle regarde.

(9) Un moulinet brusque avec le bras droit vers l'arrière de la scène, pendant lequel elle regarde vers l'arrière-gauche de la scène (sa droite à elle).

Ligne 3 de la danse :

(10) Bras ouverts, avec un élan, tout à la fois, elle croise les bras pour que le gauche soit levée vers le ciel, main gauche

1- Dans la deuxième opération, elle interprète seulement quatre lignes, mais ne marque pas le trait final de la quatrième ligne. Elle commence vraisemblablement au II, 1. (Voir en annexe la vidéo 9 de 2'18 mn à 4'45mn.)

repliée mais pas serrée, bascule la tête en arrière et lève les yeux, vient placer le pied droit croisé derrière le gauche, posé sur la tranche.

(11) *Déséquilibre sur le pied gauche.*

(12) *Bascule vers l'avant du corps, le bras droit croisé vient envelopper la tête au sol, le pied droit est croisé derrière le gauche, comme au début. Elle saute une fois dans cette position puis ramène le bras gauche croisé dans son dos.*

(13) *Elle ramène la jambe gauche par devant, pied flex, la jambe est plus rapide que les bras, qui tortillonnent. Puis elle change de pied (le droit est en appui), toujours penchée en avant, en déséquilibre, la main droite est placée à l'avant-gauche de son corps, le bras gauche tendu dans son dos. Succession de mouvements très rapides avec changements de pieds, passant l'un devant l'autre. Notamment, elle jette brusquement la jambe droite fléchie sur le côté en la faisant passer devant l'autre.*

(14) *À un moment, la jambe gauche est en appui, son buste et sa tête sont basculés en arrière, avant-bras gauche replié en avant avec le poing fermé, bras droit dans le dos, elle saute d'avant en arrière en tenant la position, la main avant se pliant quand elle saute en avant et se repliant quand elle saute en arrière.*

Ligne 4 de la danse :

(15) *Départ dos au public, en première mais avec un plié, bras parallèles au sol, coudes en arrière, mains repliées, paumes vers l'extérieur, la tête est rentrée. Elle se relève et revient en position, avec un léger soubresaut, cinq fois en tout. Les bras reviennent le long du corps quand elle se relève.*

(16) *Toujours de dos, elle bascule la tête et le haut du dos en arrière, en même temps, les avant-bras se dressent. Elle le refait une deuxième fois mais cette fois ce sont les bras qui se dressent, le mouvement est plus vif et accentué la deuxième fois, avec les jambes marquant un fléchissement.*

(17) *Demi-tour de la gauche vers la droite pour revenir se placer face public, emmené par le bras gauche, lancé avec du poids, avec un élan, de sorte qu'elle se place légèrement de profil, pieds parallèles.*

(18) *Elle vient taper devant elle, le pied droit en appui sur le gauche, avec un soubresaut, bras écartés du corps, le regard au sol.*

Ligne 5 de la danse :

(19) *Elle jette la jambe droite en arrière en l'air en la secouant, puis la pose.*

(20) *En appui sur la jambe gauche, elle lève la jambe droite en arrière, penchée en avant, le regard au sol, le bras gauche en l'air avec le poing fermé, l'avant-bras droit fermé à 45° vers elle avec le poing fermé. Un état de tension est maintenu. De même, elle maintient un angle de 45° entre son pied gauche flex et la jambe, pied parallèle au sol et à la cuisse. À chaque fois, elle bouge un peu pour entraîner des micro-déséquilibres qui l'amènent à se replacer, pour éviter l'immobilité complète.*

(21) *Elle bouge et change de sens, toujours en appui dans la même position, elle tourne sur son pied dans le sens des aiguilles d'une montre, le bras droit va vers l'arrière tendu mais souple, puis elle se replace à l'avant. Par rapport à la*

caméra, elle est placée de biais, avec une légère diagonale.

(22) *Elle saute sur place dans la position, le bras gauche tendu le long du corps, poing fermé vers le bas, elle ramène le bras droit plié à l'avant sur la gauche de son corps, avec une opposition du bras et de la tête. Elle repose la jambe au sol. (L'enchaînement des mouvements se fait très rapidement.)*

(23) *En appui sur la jambe gauche, elle balance la jambe droite d'abord tendue en arrière, celle-ci se plie, pendant ce temps elle tourne sur elle-même dans le sens des aiguilles d'une montre, en appui sur une seule jambe, elle saute pour arriver en position sur deux pieds en seconde, légèrement fléchie, face au public.*

(24) *Les jambes sont en sixième, le regard tourné vers le bas, avec de légers changements de posture avec le dos et les bras, elle amorce un dernier mouvement pour prendre le texte dans ses mains et le lire. Elle se ravise et sort de scène.*

Annexe 6 : Traductions de poèmes de William Carlos Williams :

Autoportrait 2¹

Il pleut
Tombez !
Vous rabat-joie atrabilaires
Tombez !
Vous putes aux ventres opulents
Tombez du ciel !
Tombez sur les feuilles tranchantes
Laissez les baïonnettes des herbes
Vous recevoir –
Vous déposer au sol :
Là pour finir soyez écorchés
– et votre vie s'achèvera !

Quant à moi ?
Coup sur ma tête
Et sur mes épaules
Vous me faites peur juste un peu.
Laissez vos yeux même saillir de leurs orbites
Sur la plume que j'arbore
Et danse au bas du bord
De mon sombrero – !
Je maintiendrai mon cap quoi qu'il arrive.

Seules les fleurs
Leur sont aimables
Lèvres béant par le haut

Pour l'ombre de Po Chü I²

La tâche est pénible . Je vois
des branches nues empesées de neige .
J'essaie de me consoler
en pensant à ton grand âge .
Une fille passe, au béret rouge,
le manteau cache ses chevilles promptes
neige étalée par course et chute –
À quoi dois-je penser à présent
sinon à la mort de la vive danseuse ?

1- « Self-Portrait II (It is raining) », *The Collected Poems of William Carlos Williams*, volume 1 : 1909-1939, Christopher John MacGowan, A. Walton Litz (éd.), New York, New Directions, 1991, p.47.

2- « To the Shade of Po-Chü » [1920], *Ibid*, p.134.

Les ritualistes³

En mai, m'approchant de la ville, j'ai
vu des hommes pêcher dans le ressac
entre les cales, où en ce temps
ne flottait aucun bateau. Mais je suis quand même

resté à contempler assez longtemps, je n'ai vu
l'un d'eux attraper rien
de plus que le calme, jusqu'aux rythmes
classiques de lancée – cette danse lente.

Elle qui tourne la tête²

Elle tourne la tête
pour inspirer l'air matinal
vif avril sur son
visage pâle
et cheveux paille

Hé regarde ! Ils se détournent
de leur chahut
Regarde ! Remémorant la
nuit
frappant le jour

Comme l'on revient
de la danse
à moitié nu sous les rampes
elle plume
ses habits autour d'elle
et se bat pour paraître
indifférente à la
maîtrise écrasante
de ce
rêve criard

Poème du fleuve II

Brille miraculeux
fleuve pommelé
flammes dansantes
noir rapiécé avec
mort. Nous ne devons
jamais voir ce que notre
amour présage
jamais sa fleur

3- « The Ritualists » [1940], *The Collected Poems of William Carlos Williams*, volume 2 : 1939-1962, Christopher John MacGowan, London, Paladin Grafton Books, 1991, p.10.

2- « She Who Turns her Head » [1937], *The Collected Poems of William Carlos Williams*, volume 1, *op.cit.*, p.451.

éclose.

Rumba ! Rumba !¹

Non, pas la chute
de l'Occident
mais le désir de sa
 chute
dans un esprit d'idiot –
Danse, Trésor, danse !
De là jaillit le conflit
qui peut s'écraser
 désormais ;
ne pas se soumettre et disparaître dans
un éclat de rire –
Cha cha, chacha, cha !

pour cacher la tare –
de la difficulté brandie
le faix, à parfaire !
Fondu dans un désir de mourir
Danse, Trésor, danse
la Rumba Cubaine !

Baratin gaillard²

Vienne Volk èè très gaillarde
elle ne dit jamais pardon !
 Elle aime la danse et le chant !

Vienne est une ville brave, les filles
ont des jambes robustes. Allez !
 Elle aime la danse et le chant !

La Mort a conquis Vienne mais ses hommes
ont dû être supprimés parce qu'à
la moindre explosion elle les avait
conduit tout droit à vomir le vacarme
car il n'y a pas une seule âme à Vienne
 qui n'aime la danse et le chant !

– lâchent leurs armes, virent le chef
agrippent une fille et gagnent le sommeil ceux
 qui aiment la danse et le chant !

Vienne Volk èè très gaillarde
elle ne dit jamais pardon

1- « Rumba ! Rumba » [1944], *The Collected Poems of William Carlos Williams*, volume 2, *op.cit.*, p.75.

2- « Lust Spiel » [1947], *The Collected Poems of William Carlos Williams*, *Ibid*, p.111.

Elle aime la danse et le chant !

Avril est le plus triste des mois¹

Là étaient
plantés
chien et chienne
dédoublant le compas

Là quand
avec son « ouaf »
ils se séparèrent
oh que d'entrain

elle grandit sous ses yeux
joueuse
dansante et
que de chagrin

il se replia
chien battu
elle suivant
par le massif

Un unisson²

L'herbe est vraiment verte, l'ami,
et hirsute, comme la tête de –
ton petit-fils, hein ? Et la montagne,
la montagne que nous grimpâmes
vingt ans ont passé depuis la dernière
fois (j'écris ces lignes en pensant
à toi) est une scie à cornes telle alors
sur la bordure du ciel – une vieille grange
culmine là aussi, fatalement,
contre le ciel. Et c'est là
et nous ne pouvons le déplacer ou le
changer ou le décomposer ou le modifier
d'aucune façon. *Écoute ! Ne les entends-tu
pas ? Leur chant ? C'est là et*
nous ferions mieux de l'admettre et
de le coucher par écrit de la sorte, pas autrement.
Ne pas tordre les mots pour signifier
ce que nous aurions dû dire mais signifier
– ce qui ne peut être fui : la
montagne chevauchant l'après-midi comme
elle le fait, l'herbe d'un vert mat,

1- « April is the Saddest Month » [1948], *Ibid*, p.117.

2- « A Unisson » [1948], *Ibid*, p.157.

Quand j'arrivai
les gens étaient sous terre
blottis en groupe et terrifiés
par les récents événements :

un combat prodigieux, apparemment –
entre la bête et
un homme, son dompteur, gisant
lui aussi, là-bas à présent
blessé affreusement – peut-être mort
ou épuisé
– une trêve suspendant la joute,
après s'être bien battu
– et en sang.

Personne ne savait ou plutôt ne savait précisément
comment on était
arrivé à la situation présente.

Inconsidérément ou du moins
sans considérations, mon instinct
me conduisit vers l'homme. Je marchai
dans l'obscurité
vers la scène du combat.

Quelque peu à droite
apparemment incapable de se soulever
et en suspension sur
le mur de pierres, j'avais l'air
de discerner la bête et pouvais
l'entendre haleter, lourdement

Au même instant,
à gauche, sur le sol sous
le mur, je vis, ou
plutôt entendis, l'homme – ou
ce que je crus être un homme. Il
miaulait doucement, un soupir
aigu saccadé – sans doute
inconscient.

Comme je m'éloignai à-demi
des gens blottis derrière moi
pour rejoindre la scène du conflit
le souffle de la bête cessa
comme s'il valait mieux
pour elle écouter et je pouvais la
sentir me regarder.

Je marquai un temps d'arrêt.

Je ne pouvais

rien discerner clairement et puis
je fis ce qui était logique : désarmé
je vis que j'étais sans défense et alors
fis demi-tour puis retournai vers les autres.

Personne n'a donc prévenu la police ?
dis-je.

Ce fut la fin du rêve.

La cour
par la fenêtre de la salle de bains
est une autre affaire :

Ici tout
est clair. On entend
le vent, je peux discerner

le jaune des fleurs –
Pendant une demi-heure
Je ne bouge pas.

On est le dimanche de Pâques

L'herbe rase à l'éclat de lame
(mon fils est sorti pendant la nuit
et n'a pas reparu – plus tard
je me suis aperçu qu'il était rentré et s'était
endormi sur le canapé en bas –
son lit était vide)
– semé (tracé) des carrés
et des rectangles des plate-bandes
(des plate-bandes ! Des plate-bandes pour les fleurs)
les cannes des roses qui plus tard feront apparaître
des corolles éclatantes se détachent
en rangs, irrégulières

Un nuage
atypique, un nuage blanc sans nom fait de
petites touffes de fleurs blanches
souples comme des vœux
(plus tard laisser la place à des baies rouges
appelées baies d'amélanhier)
– un nuage par lequel le soleil d'est
luit, anonyme
(un arbre balisé
par le sens pratique de mes compatriotes
le buisson à aloses . pour dire
les poissons dans le fleuve)

flottant

Ici il n'y a pas de filles
pas au-dessus
virtuels préliminaires

– petites fleurs blanches
luisant
à foison ensemble

Milliers de fines fleurs scintillantes
qu'aucune cloche ne convoque à la messe
– mais une messe se tiendra bientôt
sur les branches alourdies

– leurs sourires se fanent
à l'âge de quatre ans. Puis elles
sanglotent et entourent ma taille de leurs
bras, des bébés que j'ai moi-même sortis du ventre
de leurs mères à l'agonie. Elles
sanglotent et me collent, leurs seins gorgés
de lait, empoignant ma veste et refusant
de lâcher prise que leurs sanglots
ne s'apaisent. Puis elles (me) sourient parmi
leurs larmes. Mais ce ne dure
qu'un instant – elles redeviennent vite
des femmes .

Le vent hurlait encore à la
fenêtre de ma chambre mais ici, surplombant le
jardin, je n'entends plus ses hurlements
ni ne le voit bouger .

Mes pensées
sont comme le souris distant d'un enfant
qui ne deviendra (jamais) une belle femme

comme
le souris distant d'une femme qui
dira :
– juste pour te garder encore
un instant. Oh je sais je crains –

mais
juste pour te garder, c'est juste
pour te garder . quelques instants

Laisse-moi prendre une cigarette.

Les petites fleurs
ont des noms que nous sommes susceptibles d'accorder
aux médicaments contre les maux de tête et l'obésité.
C'est aujourd'hui l'époque des pervenches.

Tu penches la tête en avant
 et agites la main,
 avec un sourire,
 papillotant des doigts
 je me dis
 voici du printemps les heures
 Elena se meurt

Quelles neiges, quelle neige
 l'ont enchaînée --
 elle la tropicale
 a fondu

La mangue, la goyave
 remplacées depuis longtemps par
 la pomme et la cerise
 dis au revoir de la main
 voici du printemps les heures
 Elena se meurt
 Au revoir

Tu penses qu'elle va mourir ?
 Dit le vieux garçon.
 Elle ne va pas mourir – pas maintenant.
 Dans deux jours elle sera
 à nouveau d'aplomb. Quand elle mourra
 elle sera .

Si seulement elle ne
 s'épuisait pas, interrompit
 la robuste femme, son épouse. Elle
 se bat ainsi. Tu ne peux l'apaiser.

Quand elle mourra elle s'éteindra
 comme une lueur. Elle vient de le faire
 Deux ou trois fois quand
 celle de l'épouse avait une longueur d'avance sur elle, absolument
 absente. Mais jusqu'à présent elle s'en est toujours
 tirée.

Pourquoi il y a juste une heure
 s'est-elle assise toute raide sur ce lit, aussi
 raide que je ne la vis jamais
 ces dix dernières années, raide
 comme un bélier. Tu ne le croirais
 pas, si ? Elle ne va pas
 mourir . elle
 élèvera Caïn, en cherchant sa bouffe
 comme de coutume les deux

1- « Elena » [1949], *Ibid*, p.207-211.

ou trois prochains jours, attends et avise

Écoute, ai-je dit, j'ai croisé un homme
la nuit dernière il m'a dit ce qu'il avait ramené
chez lui du marché :

2 perdrix
2 canards colverts
un crabe dormeur
24 heures hors
du Pacifique
et 2 truites
congelées vivantes
du Danemark

Qu'en dites-vous ?

Elena se meurt (je me demande)
saules et poiriers
dont les branches parées
s'épanouissent tout un amas
escorte ses pas –

un jarden
(un jardin)
et des cris d'enfants
indéterminés
Sacré, sacré, sacré

(pas de rituel
mais le fait . en fait)

jusqu'à
la fin des temps (qui a lieu là)

Comment pouvez-vous pleurer sur son sort ? Je
ne le peux, moi son fils – bien que
je puisse pleurer sur son sort sans
mettre en péril le contrat

Elle se débrouillera seule.

– ou petite tape aux temps : va pleurée
par une statuette d'argile
(s'il y a des miracles)
caboche brisée d'une petite
Sainte Anne qui a sangloté au baiser
d'un enfant :

Elle était si seule

Et le Magasine #1 intente un procès au Magasine
#2, pas moins coupable – pour diffamation

ou infraction ou abandon
ou détention .

Elena se meurt (mais peut-être
pas tout à fait)

Des *pis-en-lit* l'escortent (je m'aperçois
que les enfants sont passés ici)

Jowles, des abysses de
la mer Ionienne dit : Que pensez-vous
de ce miracle, Doc ? – cette
petite fille baisant
la tête de cette statue et suscitant
ses pleurs ?

Je ne l'ai pas
vue.

C'est dans les journaux,
les larmes sont sorties des yeux.
J'espère que ça ne s'avère
pas être quelque chose de drôle.

Allons voir : Sainte Anne
est la grand-mère de Jésus. Cela fait
donc de Sainte-Anne la mère
de la Vierge Marie

M est une grande lettre, je le confesse.

Qu'est-ce que c'est ? Donc maintenant on approche
de Pâques – on ne sait jamais.

Jamais. Non, jamais.

Le fleuve, libérant des étincelles
dans un monde froid

S'agit-il d'un combat secret
ou prouiches y aller ?

C'est un combat secret.

Elena se meurt.
À travers son délire elle dit
une chose terrible :

Qui êtes-vous ? LÀ !
Je, je, je bégayai-je. Je
suis ton fils.

Ne pars pas. Je suis malheureuse.

De quoi ? dis-je

De quoi est quoi.

La femme (qui observait)
ajouta :
Elle pense que je suis son père.

Avale ça à présent : elle veut
le faire elle-même.

Laisse-la cracher.

Enfin ! Elle dit deux jours plus tard
revenant à elle et m'apercevant :

– mais j'ai été ici
chaque jour, Mère.

Bien pourquoi ne t'ont-
ils pas mis à un endroit où je puisse te voir
alors ?

Elle pleurait ce matin,
dit la femme, c'est bien que vous soyez venu.

Permettez que je nettoie vos
lunettes.

Ils me les ont mises sur le nez !
Ils essaient de faire sortir un singe
de moi.

Pensais-tu
à La Fontaine ?

Pouvez-vous me donner
quelque chose pour que je disparaisse
complètement, dit-elle en sanglots – oui
complètement !

Non je ne peux pas faire ça
mon cœur (Maudite idiote
infantilisante, me dis-je)

Il y a un peu de vin d'Espagne,
pajarete

p-a-j-a-r-e-t-e
Mais de l'Espagnol pur ! Je présume
qu'ils n'en ont plus.

(La femme commença à la déplacer)

Mais je dois voir mon fils

Permettez que je vous redresse
Je ne veux pas de main (ma main)
là (sur son front)
– enfonçant l'ongle de
son pouce gauche fort dans ma chair,
le dos de mon pouce
retenant sa main

« Si j'avais un chien qui mangeait de la viande
le Vendredi Saint je le tuerais, »
dit quelqu'un sur la gauche

Puis trois jours plus tard :
c'est bon de vous voir et d'être à l'ouvrage
me dit-elle joviale.

je vous avais bien dit qu'elle n'allait pas
mourir, elle était juste en rémission,
je crois que c'est ce nom que vous lui donnez, dit
la barbe de trois jours portant un maillot
sale

j'ai bien peur de ne pas pouvoir beaucoup
t'aider, Mère, articulai-je d'une voix faible.
Je t'ai apporté une bouteille de vin
– un peu tard pour Pâques

Vraiment ? Quelle sorte de vin ?
Un vin léger ?

Du sherry.

Quoi ?

Du *xérès*. Tu sais, du *xérès*. Ici
(le lui tendant)

Si grand ! Ça va être mon bébé
là !

(elle le serre dans ses bras)
Ave Maria Purissime ! Il est lourd !
Je me demande si je ne pourrais pas en avoir
un petit verre là ?

A-
-t-elle déjà mangé quelque chose ?

A-
-t-elle déjà mangé quelque chose !

Six huîtres – dit-elle
elle voulait du poisson et c'est
tout ce qu'on avait. Une rondelle
de pain et de beurre et une
banane .

Mon Dieu !

– deux tasses de thé et un peu de
glace.

Mais là elle veut le vin.

Ce sera nocif pour elle ?

Non, je crois
que rien ne lui sera nocif.

Elle est
l'une des merveilles du monde
à mes yeux, dit sa femme.

(Faire que le langage
l'imprime, facette après facette
non accablé d'ennui –
à l'aide d'une foreuse.

– traduire aussi l'aspect hirsute,
les grondements d'un
passé désastreux, un échec
délicat – simulations frappantes du
mystère .)

Nous avons pris des poireaux au dîner, dit-je
Quoi ?

Des poireaux ! Hulda
me les a donnés, ils allaient
germer, les lapins avaient
mangé tout le reste. Je n'en ai jamais
goûté de meilleurs – ils viennent du vieux jardin
de Pa' .

Quel vieux truc de Pa' ?

Je dois lui laver les oreilles.

Donc mon année est finie. Demain
ce sera avril, la gloire disparue
la lumière effilée enfuie. N'était

-ce pour le défilé en moi,
l'intensité du froid soleil, je
ne pourrais endurer les heures
qui se traînent face à ce poids,
la profusion à venir, cela
vient trop tard. J'ai déjà
nagé parmi les barres, les contours
angulaires, j'ai déjà survécu
un an

Elena se meurt

Le canari, ai-je dit, vient et s'assoit
à notre table le matin
pour le petit-déjeuner, je veux dire, parcourt le tour
de la table quand nous y sommes
et picore la nappe

Ce doit
être un petit oiseau intelligent

Au revoir !

La fille¹

Le mur, sous mes yeux, à hauteur de nuque
lui arrivait marchant avec peine
face à la mer sur le sable et les pierres. Elle

a fait l'effort, l'a escaladé tandis que
j'avais la tête tournée, je l'ai tout juste
vue au sommet terminer en roulant

par-dessus. Elle s'est redressée a épousseté sa jupe
puis arrivée là a soulevé les pieds
sans entrave pour sautiller prenant le large en dansant

La leçon

L'hortensia
aux joues roses hoche la tête
un cerveau de papier
sans un crâne

un cerveau noué d'intestins
jusqu'à la racine invisible
où
près de la rose et du gland

1- « The Girl (The wall, as I watched) » [1950], *Ibid*, p.222.

la pensée gît commune
avec
le ver ruminant
Exact mais l'air

demeure
l'exubérant le dansant
qui
la tenant l'enveloppe

une fleur
à l'écart
Flagrante comme un drapeau
secoue sa tête lourde

ou
la casse sèchement
de la tige ancrée
et la fait rouler

Le moineau¹

(À mon père)

Ce moineau
 qui vient s'asseoir à ma fenêtre
 est une vérité poétique
plus qu'une vérité naturelle.
 Sa voix,
 ses mouvements,
ses habitudes –
 comme il aime à
 faire voler ses ailes
dans la poussière –
 tout en atteste ;
 tout bien pesé, il le fait
pour se débarrasser des poux
 mais le soulagement qu'il tire
 le pousse à
crier puissamment –
 ce qui est un trait
 plus lié à la musique
qu'au reste.
 Où qu'il se trouve
 au début du printemps,
dans des rues reculées
 ou à côté de palais,
 il poursuit
sans affectation

1- « The Sparrow » [1955], *Ibid*, p.291.

ses amours.
 Cela naît dans l'œuf,
 son sexe détermine son genre :
 Qu'est-ce qui est plus prétentieusement
 inutile
 ou dont
 nous nous enorgueillissons le plus ?
 Cela conduit une fois sur deux
 à notre perte.
 Le coquelet, le corbeau
 et leurs voix de défi
 ne peuvent surpasser
 l'insistance
 de son pialement !
 Une fois
 à El Paso
 vers le soir,
 j'ai vu - et entendu - !
 dix mille moineaux
 qui s'étaient acheminés depuis
 le désert
 pour se percher. Ils occupèrent les arbres
 d'un petit parc. Les hommes s'enfuirent
 (les oreilles leur sonnaient !)
 à cause de leurs fientes,
 en en laissant les prémisses
 aux alligators
 qui habitent
 la fontaine. Son image
 est familière
 comme celle de la licorne
 aristocratique, quel dommage
 on ne mange plus d'avoine
 de nos jours
 pour lui
 faciliter la vie.
 En outre,
 sa petite taille,
 ses yeux doux,
 son bec fonctionnel
 et son agressivité globale
 lui assurent la survie –
 pour ne rien dire
 de sa couvée
 innombrable.
 Même les Japonais
 le connaissent
 et l'ont peint
 avec empathie
 avec une pénétration profonde
 dans ses moindres
 caractéristiques.

Rien même à distance
 de subtil
 sur ses ébats amoureux.
 Il se tapit
 devant la femelle,
 traîne les ailes,
 en valsant,
 rejette la tête en arrière
 et simplement –
 crie ! Le vacarme
 est formidable.
 La façon dont il insère son bec
 à travers une planche
 pour le nettoyer,
 est décisive.
 Il en fait ainsi
 de tout. Ses sourcils
 cuivrés
 lui donnent l'air
 d'être toujours
 un gagnant – et pourtant
 j'ai vu un jour,
 une femelle de son espèce
 s'accrochant avec détermination
 au bord
 d'une conduite d'eau,
 prends-le
 par les plumes du sommet du crâne
 pour le garder
 silencieux,
 feutré,
 errant au-dessus des rues de la ville
 jusqu'à ce qu'
 elle en ait eu assez de lui.
 Quelle était l'utilité
 de cela ?
 Elle a traîné là
 elle-même,
 perplexe devant son succès.
 J'ai ri de bon cœur.
 Pratique jusqu'à la fin,
 c'est le poème
 de son existence
 qui a triomphé
 enfin ;
 une touffe de plumes
 aplatie sur le trottoir,
 les ailes étendues symétriquement
 comme pour voler,
 la tête absente,
 le noir écusson de la poitrine
 indéchiffrable,

une effigie de moineau,
une gaufrette sèche seulement,
reste à dire
et cela le dit
sans offense,
magnifiquement ;
C'était moi,
un moineau,
j'ai fait de mon mieux,
adieu.

Hommage aux peintres¹

Des satyres dansent !
Toutes les difformités s'envolent
des centaures
menant à la déroute des vocables
dans les écrits
de Gertrude
Stein – mais
vous ne pouvez être
un artiste
par pure inaptitude
Le rêve
est dans la recherche !
Les formes soignées de
Paul Klee
remplissent la toile
mais ce
n'est pas la production
d'un enfant
Le remède vint, peut-être,
avec les abstractions
de l'art arabe
Dürer
et sa *Mélancolie*
en était le produit –
la maçonnerie fracassée. Leonardo
s'en aperçut,
de l'obsession,
et la ridiculisa
dans *La Joconde*.
Bosch
ses entassements d'âmes torturées et de démons
priant pour elles
poissons
avalant
leurs propres entrailles
Freud

1- « Tribute to the Painters » [1955], *Ibid*, p.296-298.

Picasso

Juan Gris.

La lettre d'un ami

disant :

Les trois

dernières nuits

j'ai dormi comme un bébé

sans

digestif ou came d'aucune sorte !

Nous savons

qu'une stase

dans la chrysalide

a déployé ses ailes –

comme un taureau

ou le Minotaure

ou Beethoven

dans le scherzo

de sa Cinquième Symphonie

piétinait

les pieds lourds

j'ai vu l'amour

monté nu sur un cheval

sur un cygne

le dos d'un poisson

le congre assoiffé de sang

et j'ai ri

me souvenant du Juif

dans le puits

parmi les siens

quand le type indifférent

avec la mitrailleuse

pulvérisait dans le tas.

Il

n'avait pas encore été touché

mais souriait

en consolant ses compagnons.

Les rêves m'assiègent

et la danse

de mes pensées

contenant des animaux

les bêtes innocentes

et là m'apparaît

juste à l'instant

la conscience de

la tyrannie de l'image

et comment

les hommes

dans leurs motifs

ont appris

à la fracasser

quel qu'il soit,

que le mal
soit apaisé,
mis au lit
dans leurs esprits
de nouveau.

Cézanne¹

Pas de simulacre pas plus que les
peintres français des
premières années du XIX^e siècle

Lésiner sur la vérité
de la lumière elle-même comme
elle était réfléchie émanant d'un

mollet de ballerine cela Ginsberg
du Kaddish se désagrège
violemment en un éclat de rire ou en

imprécations déchirées d'une
tête d'homme rien ne peut
en arrêter la vérité l'art est tout nous

pouvons formuler à l'envers
la chaîne d'événements et fabriquer une accumulation
de passion pour égaler les étoiles

Pas de choix mais entre
une certaine variation
dur à percevoir dans une ombre de bleu

Trala Trala Trala La-Le-La²

Quand le temps est venu
de ton anniversaire
que je célèbre non par la danse
mais un pas mesuré

nous devons joindre les mains
que pouvons-nous faire d'autre ?
créer une mesure ignorant
ce que nous avions à faire

quand nous étions jeunes à
une fête – allons
manger notre gâteau et prenons

1- « Cézanne » [1960], *Ibid*, p.376-377.

2- « Trala Trala Trala La-Le-La », [1961], *Ibid*, p.379.

-le par un excès de danse

comme nous pouvons balançant
nos pieds en l'air et au-dehors
jusqu'à la fin des temps trala
trala trala la-le-la

Annexe 7 : Entretien avec Dominique Fourcade du 12 juillet 2016

Méthode : Cet entretien, qui a été l'occasion de rencontrer pour la première fois l'écrivain, s'est tenu à Paris le mardi 12 juillet 2016 de 14h30 à 17h30 dans le bar de l'Hôtel Regina situé dans le premier arrondissement, à partir d'un questionnaire que j'avais élaboré et que je lui avais transmis par courrier électronique une semaine plus tôt. Selon son choix, Dominique Fourcade (D. F.) a répondu à mes questions dans l'ordre.

Afin de ne pas instaurer entre l'interviewer et l'interviewé une distance par l'utilisation d'un magnétophone, ce qui aurait pu fausser la spontanéité de l'échange, il a été choisi de consigner l'entretien en direct sous forme de prise de notes manuscrite servant de matériau à la restitution compréhensive donnée ci-dessous. Celle-ci est conçue comme une trame, un scénario renseignant le lecteur sur le déroulement global de l'entretien et sur tel ou tel point spécifique évoqué lors de cet échange.

Du fait du mode de consignation de l'entretien et de la subjectivité inhérente à sa retranscription, des marqueurs de discours indirect et de discours narrativisé ont été insérés dans le texte ci-dessous pour mettre en évidence la part de reconstruction inhérente à la traduction écrite différée d'un propos oral. Il convient de noter une exception à cette règle : lorsque Dominique Fourcade a formulé une phrase jugée révélatrice de sa poétique, elle est citée entre guillemets. Les notes et les passages entre crochets sont de mon fait et ont été ajoutés *a posteriori* tandis que les parenthèses encadrent des incidences dans la conversation. De cette manière, si la lettre de ses paroles n'a pas été exactement retranscrite, il a été fait en sorte que l'esprit de son propos soit respecté.

Préambule :

D. F. précise, pour commencer, qu'il a toujours été fasciné par le moderne dans les arts plastiques, particulièrement en peinture et en danse, et qu'il l'a toujours recherché. Il dit que c'est le moderne qu'il tente de mettre en œuvre par son écriture. Il précise que le moderne n'est pas le contemporain et illustre l'idée en prenant l'exemple des passants d'aujourd'hui, qui peuvent marcher de façon très moderne ou bien à l'inverse comme au temps de Louis XV. Il ajoute avoir voué un « intérêt passionnel pour le moderne en danse ». En effet, vers l'âge de 30 ans¹, il se trouvait aux États-Unis et « c'est là que le moderne de la danse se passait » à cette période. C'était l'époque où l'on pouvait voir des pièces inédites de G. Balanchine, M. Cunningham, M. Graham, qui étaient alors les chorégraphes majeurs². Il était même possible d'assister aux cours dispensés par Balanchine au New York City Ballet. Ce sont ces éléments chorégraphiques qui l'ont nourri.

D. F. ajoute ensuite que chez Cézanne ou Matisse les constituants majeurs du moderne sont la disparition du récit, la fin de la narration, la cessation de la trame chronologique. À l'appui de ce dernier élément, il prend l'exemple de la phrase « je vous aime » qui, qu'on la lise silencieusement ou à voix haute, possède un déroulement linéaire. Le moderne en art a abouti au simultané, caractéristique que l'on retrouve dans l'art chorégraphique avec le positionnement des danseurs dans le temps-espace. Le simultané va de pair avec la disparition du centre : désormais les mouvements des danseurs sont envisagés les uns par rapport aux autres, à la différence de la danse classique [je développe la pensée de D.F. : où le placement des danseurs était régi par les lois de la perspective par rapport à un centre, où les mouvements étaient orientés face au public et où les danseurs exécutaient des pas différents selon qu'ils étaient solistes ou appartenaient au corps de ballet]. Balanchine atteint ce « moderne transcendant ». D. F. montre ensuite que la danse et la peinture sont liées en comparant *Orphée et Eurydice* où les danseurs sont placés les uns par rapport aux autres comme des forces agissantes, des principes actifs, à la peinture de Matisse où les couleurs sont disposées sur la toile les unes par rapport aux autres dans le temps-espace.

De la même manière que les chorégraphes ou les peintres modernes, D. F. aspire à réaliser le simultané en écriture. Cependant, « l'avantage des chorégraphes sur les écrivains est qu'ils n'ont pas à se soucier des mots ». Pour ces derniers en effet, « les mots ne peuvent pas être dépouillés de leur sens » et ils

1- Aux alentours de 1968, donc.

2- G. Balanchine était depuis 1948 à la tête du New York City Ballet. Il avait monté *Jewels* en 1967 pour le New York City Ballet. *La Source* (1968), *Who cares* et *Tschaikovsky suite n°3* (1970) appartenaient aussi à cette période. Martha Graham (1894-1991) avait créé en 1967 *Cortège of Eagles*, en 1968 *A Time of Snow*, *Plain of Prayer* et *The Lady of the House of Sleep* et en 1969 *The Archaic Hours*. C'est avec *Cortège of Eagles*, à l'âge de soixante-seize ans, selon son autobiographie qu'elle danse sur scène pour la dernière fois (« La dernière fois que j'ai dansé, c'était *Cortège of Eagles*. J'avais soixante-seize ans. J'étais hantée depuis longtemps par l'image d'Hécube, la vieille reine de Troie qui regarde, impuissante, mourir ceux qu'elle aime, l'un après l'autre, sous ses yeux. Je n'avais pas prévu de cesser ce soir-là. C'était une décision pénible que je savais devoir prendre. » Martha Graham, *Mémoire de la danse*, traduit de l'anglais par Christine Lebœuf, Arles, Actes Sud, 2003, p.261.) Quant à Merce Cunningham, il chorégraphie *Rainforest* et *Walkaround Time* en 1968 et *Second Hand* et *Objects* en 1970. Ce sont ces chorégraphies que Dominique Fourcade a pu voir lors de ses séjours américains.

n'aboutissent pas au désordre, quand bien même les poètes voudraient y parvenir, car l'écriture impose le respect d'une certaine logique, quelque torsion qu'on lui imprime.

Puis D. F. explique que son écriture est un travail sur les sons, sur les intonations. « J'écris avant tout de la musique. » Il n'a pas subi en cela l'influence de la musique ou de musiciens. C'est grâce à l'observation de la chorégraphie qu'il est arrivé à en composer. Pour lui la musique est « l'art suprême » : « j'écoute [de la musique] et je n'existe plus ». Mais écrivains et musiciens ne sont pas à « armes égales ». Ainsi il donne l'exemple de sa propre réaction face à la musique : « Je fonds d'admiration devant la musique. » Du fait de l'inégalité entre l'écriture et la musique, le fossé entre ces deux formes d'expression constitue comme « un défi lancé à l'écriture », une invite à repousser les limites puisqu'en art tout semble permis. (De même, ajoute D. F., la conversation est une invite à repousser ses limites.)

1- Vous citez souvent Proust dans vos ouvrages. Dans *Rose-Décllic*, se pourrait-il que le passage suivant : « cheek to cheek dans la roseraie elles dansent un slow mortel » (LXII, p.165) soit une réécriture de la « danse contre seins » d'Andrée et d'Albertine dans *Sodome et Gomorrhe* ?

Non, cela n'a aucun rapport avec la « danse contre seins » de *Sodome et Gomorrhe*, consciemment non. Néanmoins, pour lui, il n'y a « pas d'écrivain plus important que Proust. ». L'allusion au slow « cheek to cheek dans la roseraie » est une référence à un élément très simple du quotidien. Dans sa jeunesse, il était courant de danser enlacés ainsi.

2- Le motif de la rose dans *Rose-Décllic*, indéfectiblement lié au moderne en écriture (on pense au vers « Rose is a rose is a rose is a rose » de Stein, devenu emblématique du littéralisme) était-il aussi associé dans votre esprit à l'écriture chorégraphique d'Anne-Teresa de Keersmaeker ? Dans *Rose-Décllic*, la pièce *Rosas danst Rosas* (créée en 1983) n'est pas citée, mais on perçoit comme une influence de celle-ci sur votre écriture. À l'époque où vous composiez *Rose-Décllic*, connaissiez-vous le travail chorégraphique d'Anne-Teresa de Keersmaeker, ou bien l'avez-vous découvert plus tard ?

Le motif de la rose n'est pas seulement pour lui lié au moderne. Il a jadis projeté d'écrire une anthologie de la rose dans la littérature occidentale mais il a renoncé car cela aurait pris une ampleur trop considérable. La rose comme symbole poétique est « pivotale et neutralisante par son universalisme ». Pour lui, ce n'est pas une référence à Stein, qui ne l'a d'ailleurs pas influencé, bien qu'il la considère comme une très grande poète. (Il se dit davantage formé par Emily Dickinson.) Par ailleurs, l'influence d'Anne-Teresa de Keersmaeker sur son écriture est apparue plus tard et ce n'est pas *Rosas danst Rosas* qui l'a nourri mais les pièces cardinales que sont *Fase*¹ et *Tippeke*². Balanchine et Cunningham l'ont influencé conjointement au moment de *Rose-décllic*, mais Keersmaeker, non. Elle ne l'a pas influencé ni n'a été associée dans son esprit à ces deux chorégraphes.

À ce stade de l'entretien, D. F. me confie une anecdote : il a un jour envoyé une lettre à Anne-Teresa de Keersmaeker où il lui proposait de collaborer avec lui autour d'un projet chorégraphique ayant pour départ un texte de D. F. Elle ne lui a jamais répondu. Plus tard, il a appris par une amie commune à tous deux qu'elle avait avoué ne pas comprendre ce que D. F. voulait. Par la suite, il a été « horrifié » par l'usage « expressionniste et figuratif de la littérature » dont elle faisait preuve dans les créations montées avec sa sœur metteur en scène³ en collaborant avec des écrivains.

Il convient pour lui de revenir sur la musique, très importante dans le travail de Balanchine. « Ses

1- Pièce créée en 1982.

2- Film créé en 1996 par Thierry de Mey pour la musique (en collaboration avec François Deppe, Serge Lemouton, l'IRCAM et le Centre Georges Pompidou) et la réalisation, et Anne-Teresa de Keersmaeker pour la chorégraphie.

3- Jolente de Keersmaeker, 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 Keersmaeker, la danseuse Cynthia Loemij, et son collaborateur Frank Verduyssen.

danseurs, il les mettait dans le son. » D. F. cite le film sur Violette Verdy¹, danseuse pour Balanchine, où on la voit enseigner des mouvements tirés de chorégraphies de Balanchine à de jeunes danseurs de l'Opéra, leur montrant comment « être dans le son ». À cette époque, elle-même ne dansait plus sur scène, elle était devenue pédagogue. Les efforts des danseurs s'avèrent vains, elle seule arrive à exécuter les pas correctement. Pour D. F., il en va de même dans l'écriture qui est non pas un travail « avec des sons », mais un travail des sons, dans les sons.

Dans *Rose-Déclat*, D. F. a travaillé sur les symboles les plus classiques de la littérature occidentale. Il les a étirés au maximum jusqu'au bord, jusqu'au claquement de corde du son et de la rose. Il a étiré de plus en plus loin la corde du point de départ tout en faisant en sorte que la rose demeure. Le point de départ, incandescent, « est une clef de contact, l'ignition d'un moteur ». D. F. cite la phrase de Whitman : « I'm dying to be in contact with it. ».

3- Il me semble que, dès *Rose-Déclat*, votre écriture est influencée par les deux tendances chorégraphiques majeures des œuvres suivantes : l'abstraction de Merce Cunningham (une sorte de défiguration, que l'on voit dans l'art du montage du texte XIVb) et une profusion expressionniste d'images à la Pina Bausch (ce que l'on pourrait appeler une sur-figuration ; par exemple, le motif du strip-tease peut évoquer *Kontakthof* [p.47, p.97 du même ouvrage]), ce même si ces deux chorégraphes ne sont pas cités. Est-ce le cas ?

Oui. Il y a les deux tendances, l'abstraction et la surfiguration c'est vrai. Mais 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. « Franchement, j'ai été bouleversé par Pina Bausch. » Les chaises dans *Café Muller*², « il n'y a pas un jour où elles ne sont pas présentes en moi ». Qui plus est, Pina Bausch exprimait une tension existentielle de l'après-guerre et de l'Europe. Il me fait remarquer qu'Anne-Teresa de Keersmaecker a tout pris à Pina Bausch, à commencer par les chaises³.

Pour D.F., le film de Chantal Akerman sur Pina Bausch⁴, film que la chorégraphe n'appréciait pas, est « le plus beau film de danse » qui soit. On y voit un danseur [Dominique Mercy] y interpréter la chanson « The man I love » en langage des signes. « Est-ce un danseur ? Un écrivain ? Un musicien ? En tout cas c'est sublime. » C'est vrai, on est tous construits par « The man I love ». Le danseur avait pris un congé d'un an pour apprendre le langage des signes. Pina Bausch l'a intégré dans la chorégraphie et Chantal Akerman l'a filmé. Tous les moyens de poésie sont réunis et c'est très beau. Pour D.F., l'idéal inaccessible est de les élever, avec comme seule ressource l'écriture : « je n'y crois pas mais j'ai ça dans le cœur. ». Le désir est central dans cette entreprise d'écriture, D. F. se situe au centre du désir. Pour réaliser le simultané, il applique des points uniformément sur toute la surface car c'est le propre du moderne, Cunningham ne fait pas autre chose. Il n'y a pas un point plus central qu'un autre dans son [celui de D. F.] idéal du moderne. Mallarmé est l'héritier d'une lignée qui plaçait le poème au centre de la page, sauf dans *Le Coup de dés*, texte trop volumineux. (D. F. dit qu'il tire toujours sur Mallarmé quand il est de dos.) Tout arrive simultanément chez Cunningham et Pina Bausch, tout se joue simultanément en tous points. Ainsi la distinction entre figuratif et non-figuratif est secondaire. Il ne faut jamais exclure le figuratif face au non-figuratif. Surtout, « chacun a une responsabilité de beauté. Un poème est porteur

1- Danseuse née en 1933 et morte en 2016, Violette Verdy avait commencé sa carrière aux Ballets des Champs-Élysées après la guerre avant de travailler pour Roland Petit aux ballets de Paris en 1953. Elle danse au New York City Ballet de 1958 à 1976, avant de devenir directrice de la Danse au ballet de l'Opéra de Paris de 1977 à 1980 puis co-directrice du Boston Ballet. Elle a aussi été pédagogue, contribuant à diffuser les enseignements de Balanchine dans le monde entier. Balanchine a créé pour elle *Tschaikowsky pas de deux* (1960), les « Émeraudes » dans *Jewels* (1967), *La Source* (1968), *Sonatine* (1975). Violette Verdy a également participé à plusieurs films sur l'héritage de Balanchine. Dominique Fourcade fait ici allusion au film *Balanchine in Paris* de Dominique Lelouche (Doriane Films, 2011, 110').

2- Pièce créée en 1978 où les danseurs doivent se frayer un espace dans un décor envahi par les chaises et en se cognant aux murs.

3- Dans *Rosas danst Rosas*, pièce en quatre mouvements créée en 1983 pour quatre danseuses. Onze chaises de bois sont utilisées, d'abord alignées sur quatre rangs dans une diagonale de la scène puis sur un rang en fond de scène dans les deuxième et troisième mouvements de la pièce, les danseuses tantôt réalisant leurs mouvements ensemble, tantôt successivement accompagnées par une musique de percussions.

4- Chantal Akerman, *Un jour Pina a demandé...*, 1983, 60'.

de sa responsabilité de beauté. ». C'est une responsabilité partagée du lecteur, hautement responsable.

4- Diriez-vous – c'est du moins ce que laisse entendre *eux deux fées* – que votre écriture serait la synthèse (la traduction ?) du style chorégraphique de Merce Cunningham et de Pina Bausch ? Convient-il d'ajouter Balanchine à votre panthéon chorégraphique ? J'ai l'impression, mais peut-être est-ce une erreur que de dire cela, que Balanchine vous a permis de développer une rythmique, une vitesse, une densification de la langue, une musicalité, peut-être aussi une musculature, en somme une technique poétique, mais que son importance est peut-être moindre pour vous par rapport à celle de Merce Cunningham et de Pina Bausch. Ou peut-être que Balanchine a été important au début et qu'il a cessé de l'être ensuite parce que votre cheminement poétique va du moderne au contemporain. (C'est ce que vous dites dans *Outrance utterance* [p.10] : « De la non-identité du contemporain au moderne est née mon impulsion et, éventuellement, ma présence poétique. »). Peut-être que Balanchine a marqué *Le Ciel pas d'angle* et *Rose-Déclit* et qu'avec les œuvres ultérieures vous vous tournez vers une écriture (chorégraphique) du contemporain. Qu'en pensez-vous ?

Non. Il espère que son œuvre n'en est pas seulement la synthèse, ce qui serait trop réducteur. Elle s'en est nourrie mais ce n'est ni une synthèse ni une traduction. Il est vrai que M. Cunningham et P. Bausch sont présents dans *eux deux fées* mais ils venaient de mourir, le texte leur rendait hommage. Pour Balanchine, oui, il faut l'ajouter à son panthéon chorégraphique. Mais D. F. a dû aussi s'arracher à tout cela. L'écriture lui est « un mode cognitif pour découvrir le monde ». Il se définit surtout comme un « ingénieur du son ». « Tout peut être une influence, tout peut être un centre dans le poème mais ce doit être uniformément accentué. » Il mentionne à l'appui la conversation des barmen de l'hôtel qui parlent fort derrière nous pendant l'entretien : il consigne ce fragment de réel en lui en même temps que tout ce qui arrive et il se peut que ce fragment refasse surface dans le poème. « L'écriture ménage un espace pour que ça rentre et une surface pour que ça s'établisse. »

Ici, je lui demande comment s'opère pour lui le passage de la danse au texte

Cela passe par l'œil qui est devant et au-dedans la scène. L'écriture n'est pas un moyen, « c'est l'univers, c'est comme être aimé, c'est l'océan, c'est une expérience amoureuse risquée ». À un moment, « il y a la possibilité pour que de l'inconnu arrive en masse ». La transcription doit donner le sentiment du simultané et non du successif car tous les événements sur la page sont simultanés. Chez Balanchine, la musicalité est présente en permanence. En art et en écriture, tout arrive tout le temps, il faut faire le tri, ce qui est comme les « exercices à la barre pour un danseur ». « 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. Il faut qu'il y ait une combustion.

Balanchine ne lui a pas permis de développer le rythme, la densité de la langue, non plus. Il ne saurait dire. On ne peut pas placer les choses dans des compartiments, tout est poreux. Il n'a pas une importance moindre pour lui que celle de Pina Bausch et Merce Cunningham. Et ce n'est pas « un cheminement du moderne au contemporain, c'est un cheminement du moderne au moderne ». Mes contemporains ne sont pas tous modernes, notamment en danse, en France, toute une partie de la danse française contemporaine a ignoré Merce Cunningham, Pina Bausch et Balanchine et n'a pas été profondément changée par cela. Une syllabe arrive et puis une autre, qui déclenche, décale, domine la page, cela arrive successivement. Mais chez Balanchine, Cunningham, Pina Bausch, tout est mêlé, en même temps.

Cela dépend des circonstances dans lesquelles il a vu la danse. Une chose vue à un moment donné peut être vue trop tôt, il y a un âge pour tout.

Après *Rose-déclit* il avait le désir d'avancer dans son travail mais la mécanique du livre continuait en lui. À ce moment-là, *Son blanc du un* représentait un abri contre la répétition du moteur *Rose-déclit*.

Il y a du moderne dans le contemporain. D'ailleurs, D. F. est le contemporain de Balanchine¹, au strict

1- G. Balanchine est né en 1904 et est mort en 1983.

plan temporel. Ce qui est merveilleux avec Balanchine, c'est qu'il ne faisait qu'un avec la musique. D. F. évoque à titre d'illustration une répétition où Stravinsky est arrivé avec deux heures de retard, Balanchine ayant dû prendre la direction de l'orchestre au pied levé : Stravinsky a trouvé la direction exceptionnelle sans savoir que Balanchine officiait à sa place, qui avait compris sa musique mieux que lui. D. F. prolonge cette réflexion sur le moderne et le contemporain : « constamment je suis obligé de me resituer dans un monde très peu moderne » en en faisant quelque chose de moderne. « Ce serait triste si cela ne donnait pas le sentiment du contemporain. » et d'ailleurs « je n'ai jamais cessé d'être dans une écriture du contemporain. » Dans l'écriture « une expressivité ou plutôt une impressivité sonore est en jeu » et il y a une « réalisation sonore de l'ensemble », un « tissu sonore », une « vie sonore (avec humilité) ».

5- Avez-vous été influencé par les futuristes russes e ce qui concerne votre travail sur les sons ?

Non il n'a pas été influencé par les futuristes russes.

6- D'un côté, vous vous présentez comme un « ingénieur du son » (*Rose-Déclat*, p.25) qui travaille sur la matière verbale des mots, d'un autre côté, vous semblez chercher à épurer le son, avec une musique qui ne se résout pas à la musicalité des sons ou à la mélodie. Comment envisagez-vous votre rapport au son et à la musique dans l'écriture ?

Ce qui compte c'est autant de salir le son que de le blanchir. D. F. n'aime pas beaucoup les mots de « pureté » et d' « épure ». Mallarmé, obsédé par la pureté, a dévoyé une partie de la poésie française du XX^e siècle avec le mot de « pureté ». Le réel est réel ou non, il n'est pas pur ou impur. Il s'agit de savoir si l'on est dans la vérité du réel. D. F. cite l'exemple du pot de chambre dont on doit dire la réalité. Mais pour faire de l'art, le « tel quel » fonctionne rarement. Une stylisation est en jeu par laquelle on enlève, on ajoute, on peut aboutir à un fragment comme au double de volume, les deux pouvant être plus réels que la chose entière à l'origine de l'écriture. C'est que pour D. F., la pureté à maille à partir avec l'épuration de l'après-guerre, moment tragique de l'Histoire qu'il a vécu quand, à sept ans, il a assisté à la tonte des femmes. Pour cette raison, « épuration » est pour lui un mot ignoble.

Il convient d'ajouter à l'influence de la danse et de la peinture ses études classiques pendant lesquelles il a appris le latin et le grec. La rythmique, il la tient de la poésie et de la langue grecque, tandis que la mélodie, il l'a apprise des Américains, de Franck Sinatra notamment. Il a également été éduqué dans deux langues, le français et l'américain et il y a eu un moment où il a dû couper les ponts avec la rivière de l'anglais pour écrire en français. Ensuite, il a laissé revenir à la surface les mots anglais, par l'expérience de la traduction notamment. Du grec et du latin, il a retenu le rythme comme « nécessité pneumonique, déambulatoire ». *Je lui demande quels étaient ses auteurs de prédilection*, il me répond Sophocle et Euripide pour le théâtre, Pindare et Homère, Virgile et Ovide pour la poésie. Il ajoute que Bossuet et La Fontaine ont eu une influence déterminante sur lui : « j'ai appris à danser dans La Fontaine », auteur qui a un sens inné du phrasé et des syllabes, « très très moderne » selon D. F. qui ajoute que Mallarmé à côté est de peu de poids.

Cependant il est vrai que dans *Son blanc du un*, D. F. a été tenté par l'annulation de la dimension sonore. *J'ajoute que l'on observe un phénomène analogue dans Xbo, ouvrage non paginé qui peut se lire dans tous les sens possibles.* D.F. rectifie en précisant qu'une dislocation de la dimension sonore n'est pas une annulation. (Il note qu'il lui a fallu beaucoup de courage pour écrire ce texte.) Certes, *Xbo* peut « se prendre à n'importe quel moment de lui-même ».

D. F. réagit ensuite à ma phrase : « En fin de compte, même lorsque vous évoquez la musique, c'est l'espace qui vous intéresse. ». Concernant l'espace et la musique, non. C'est l'espace-temps qui l'intéresse, on ne peut éluder le facteur-temps. Il suffit de prononcer le mot « Xbo », du temps s'écoule quand on le prononce et on ne peut le négliger.

7- Vous souhaitez, si je vous ai bien suivi, aplanir l'espace en un all-over où tous les éléments du tissu textuel soient équivalents, pour faire respirer le poème, à la manière de Matisse ou de Simon Hantaï. Vous êtes en quête d'une blancheur, blancheur picturale aussi bien que sonore, mais votre horizon d'attente c'est l'espace. Il me semble donc qu'il y a un dépassement dialectique de la musique. Est-ce juste ?

Il rectifie mon propos : dire « à la manière de Matisse ou de Simon Hantaï » est trop simpliste. Hantaï ne lui a rien appris, c'est plutôt lui-même qui a appris quelque chose à Hantaï. Il faut aussi prendre garde à ce qu'Hantaï ne se situe pas sur le même plan que Matisse. Il serait prétentieux de dire que D. F. est sur le même plan que Matisse, il serait plus juste d'affirmer que Matisse est sur le même plan que Balanchine. Il faudrait plutôt dire : « une respiration dont Matisse donnait le prototype ». « Non je n'aspire pas à la blancheur. Mais je suis en quête d'une égalité d'accents. »

8- On retrouve les deux tendances précédentes lorsque vous parlez de la danse : d'un côté il est question d'une danse qui cherche à s'émanciper de la musique, de l'autre d'une danse qui ne se conçoit pas sans musique. Par exemple, Balanchine, que vous citez souvent, disait que l'on doit pouvoir « voir la musique et écouter la danse » et que « La seule raison du mouvement est la musique – La danse doit sembler de la musique ». La musique est donc un horizon indépassable pour la danse. Or Cunningham et Cage, quand ils travaillaient ensemble, cherchaient à disjoindre la danse de la musique. Pour aller dans la même direction : vous écrivez que la danse n'a pas besoin de musique, que les gestes sont plus forts sans elle. (*Est-ce que j'peux placer un mot*, p.88) Mais il y a aussi les danses sociales très présentes dans vos textes, faites pour être accompagnées par de la musique, et au premier chef le jazz, qui était au départ une musique conçue pour être dansée. Alors comment tout cela se combine-t-il ?

D. F. est d'accord avec ce passage du questionnaire. Il me demande si c'est bien vrai que le jazz était à l'origine une musique pour être dansée. Il me dit qu'en tout cas, il ne l'a pas perçu comme tel. Concernant la musicalité de la danse, elle intervient quand la danse tient lieu de musique.

On ne voit que ce qu'on perçoit dans les choses. Par exemple, D. F. a fait fi de John Cage, il a isolé Cunningham de Cage dans la compréhension qu'il a eue de lui. Or les critiques pourraient être tentés de penser que Cage a eu une influence sur lui, ce qui n'est pas le cas. Selon D. F., Cage n'est pas un génie de l'envergure de Cunningham, qui a le premier séparé la danse de la musique.

Puis D. F. ajoute : « tout se combat de toutes les façons possibles, tout est vrai et faux. »

9- Comment, et dans quelles circonstances, en êtes-vous venu à vous intéresser à la danse en 1965-1970 (d'après *Citizen Do*, p.20), vous qui étiez alors critique d'art spécialiste de peinture ? Quelle place occupe (ou a occupé) la danse dans votre vie, par rapport à la peinture ? Est-ce que la peinture a pu, d'une manière ou d'une autre, vous mener à la danse ?

Il récuse le terme de « critique d'art » employé dans le questionnaire. Écrire sur l'art n'est pas pour autant être critique d'art, ce n'est pas avoir un point de vue de spécialiste, cela c'est pour les autres et il n'y a pas de mal à l'être. Il a abordé l'art en autodidacte quand une fois par semaine à l'âge de douze-quatorze ans il s'est rendu au Louvre pour observer les tableaux de Poussin, (il n'osait pas le dire à son meilleur ami parce que cela aurait été comme un « enfant prématuré ») le Louvre recelant pour lui la plus belle collection au monde de tableaux de Poussin. Il y est allé « comme celui qui se baigne chaque jour dans l'océan connaît les courants sans en être spécialiste ». Il oppose cela au tourisme de masse aujourd'hui : on a besoin de solitude pour lire les œuvres or on ne peut plus être seul, des foules de touristes se pressent pour regarder *La Joconde* et ne voient rien. « Si vous n'êtes pas seul vous ne ferez rien dans votre vie. » La vie c'est « une base, une pyramide, un sommet, un chemin de solitude jalonné de rapports aux autres ». L'écriture aussi se déploie dans la solitude. Il oppose cela à la mode actuelle d'être entouré, materné, protégé, de bénéficier d'un encadrement psychologique, ce qui n'enlève pas l'angoisse mais seulement la conscience de l'angoisse. Ce débordement de l'illimité, ce hors-cadre, on en

fait l'expérience dans les pièces de danse mais aussi en musique ou dans le poème où l'on déborde sans cesse du cadre.

« Quelles circonstances » est une question inopérante puisque tout est mêlé : en fait cela donne l'impression que c'est là depuis toujours. Hantai disait d'ailleurs que les décisions sont déjà prises quand on pense les prendre.

10- Dans votre œuvre, on assiste à une hybridation généralisée des arts. Tout se mêle, sans hiérarchie. Pourtant, j'ai l'impression qu'en cherchant bien on pourrait préciser la logique de ce système. Il me semble que la peinture et la danse sont chez vous des formes d'arts majeures, si l'on peut dire, dans le sens où elles nourrissent de manière constante votre écriture. Pour la peinture, c'est explicite. Pour la danse c'est une évidence aussi, même si sa présence est peut-être moins frappante à première vue. En comparaison avec la peinture et la danse, la musique, le cinéma, la photographie seraient des formes d'art moins essentielles, même si, bien sûr, vous vous êtes laissé imprégner par elles. Est-ce se tromper que de dire cela ?

« Hybridation » n'est pas tout à fait le terme adéquat. « Hybridation des univers », à la rigueur. « Je ne suis pas un chorégraphe ».

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 son écriture. Godard, à la différence de Merce Cunningham ou de Cézanne, est strictement contemporain. D. F. est beaucoup allé au cinéma. Les sons dans les dialogues amoureux entre Humphrey Bogart et Lauren Bacall, notamment, l'ont frappé.

La philosophie l'a influencé aussi. Tout l'influence. « Une partie du travail d'écriture consiste à s'ouvrir avant et pendant. C'est un système à rouvrir à chaque fois » Hölderlin, Proust et Char l'ont influencé à des niveaux différents, même si Char à ses yeux ne se situe pas au même niveau que Hölderlin, supérieur entre tous. C'est que la poésie française n'atteint pas le même niveau d'impersonnalité que celle d'Hölderlin, qui apparaît comme « le maître à égaliser en qualité et en ampleur ». (D. F. mentionne le poème « Le Rhin »¹.) Il se dit aussi l'héritier de Baudelaire et de Rimbaud.

Les influences sont une fenêtre pour entrer dans une œuvre. « Quelqu'un nous prend par la main et nous fait découvrir et lui-même et autre chose que lui-même. »

Pour clore l'entretien, D.F. m'avertit de l'erreur qu'il y aurait à réduire son œuvre à la danse sans tenir compte des autres aspects, artistiques ou tirés du réel présents dans son écriture, qui sont tout aussi importants à ses yeux puisque son but consiste à disposer dans le tissu du poème les moindres éléments sur un même plan. Il faut tenir compte de tout si l'on souhaite étudier son œuvre et prendre garde que l'analyse ne réduise pas ce qui est lié.

1- « Le Rhin » (« Der Rhein »), écrit en 1803.

Annexe 8 : Auto-explicitations menées à partir de textes du corpus

Remarque : Le texte a été mis en couleurs par le sujet-lecteur dans l'auto-explicitation n°2. Nous en reproduisons la présentation.

Auto-explicitation de « l'autre lecteur » n° 1

L'expérience a eu lieu le 3 septembre 2018 en début d'après-midi.

Temps estimé pour l'auto-explicitation : une heure.

Poème : « La Danse couchée », V. Parnakh.

Nombre de lectures : au moins une dizaine de fois.

À la lecture de ce poème se présentent d'abord à moi des réflexions sur la forme. Je tente de lire le texte en russe, mais je n'arrive pas déchiffrer le premier mot : Свой. Je me décourage et je saute à la version française. Quelques images de Parnakh apparaissent, je sais qu'il s'agit d'un danseur-chorégraphe, musicien jazz. Il n'est pas (encore) vraiment un poète pour moi. Si la danse est instinctivement liée pour moi à la musique, son lien à la poésie ou à un texte n'est pas intuitive. Je lis le texte et je suis touché par son allusion à la musique que je recherche donc. Je découvre avec plaisir un mouvement d'enfermement aussitôt libéré par l'expression explosive de la liberté. Trois rimes répétitives me rendent curieux, est-ce un poème classique ? Mais non, il s'agit d'une concentration que je ne retrouve pas par la suite. Et puis je regrette un peu de ne pas savoir comment le texte se déroule musicalement en russe en lien avec sa signification intrinsèque à cette langue slave. Cela restera un mystère. Je relis. La danse, oui, la danse surgit sans détours alors que sommeillent encore quelques allusions à un monde intérieur (du danseur ?), *son esprit, sa fureur, ses os, les lois*. Je ne comprends pas "sistre", j'ai imaginé un sinistre au cours de la première lecture. Plaisir à la connexion intrinsèque entre musique et mouvement : "Et sors En brisant les accords du la." L'immobilité le rejoint et la gravité qui l'accompagne : lourdeur d'un bras de pierre. Mais il n'est pas une statue, il est vivant et c'est là l'expression d'une immense gratitude, quasi sacrée. Si le poème commence en gravitant autour de l'esprit, il finit par une métaphore de l'amour autour du cœur. Je relis encore et encore. Les lois toujours non résolues des formes me font penser à une recherche personnelle de Parnakh, sans doute autour des métamorphoses et des liens entre les formes dansées, sonores ou écrites. Je n'aime pas l'écrit, je trouve cela rêche et en plus cela s'égratigne que de constater que ce texte cherche à rejoindre la chair, le mouvement qui pour moi ne peut s'étaler sur le papier comme de l'encre. Cette encre que Parnakh étale sur les planches de papier avec fureur, comme une contradiction avant de prendre son envol. Le poème écrit, comme un mal nécessaire ? Relecture. En fait ce poème m'invite à une lecture non linéaire. Début et fin de poème sont liés et se replient de façon concentriques. Expriment d'abord l'esprit dans la dimension la plus haute, liée au divin :

L'esprit bien haut, dans mon ardeur

Plus forte encor que les prières.

Puis la dimension figée de l'écrit, du poème auquel naturellement je tente de donner vie comme lecteur. Ce coin de poésie qui ne palpète que grâce à mon cœur. Joie de lire, joie de vivre ?

Je vais m'abattre sur les planches

Un coin bat dans mon cœur. O joie

Statue de sel, sculpture, un habit qui claqué sur ma peau comme le fouet des mots sur mon corps éteint.

Pourquoi l'immobilité, la lourdeur, seraient-ils plénitude ?

Mes manches claquent sur mes hanches

O plénitude ! Oh bras de pierre !

L'encre enferme le poète, le solidifie jusqu'à une sorte d'expulsion de son corps, un tel rejet de l'écriture ne m'est jamais apparu, mais je le ressens très fortement à présent. Fuir, fuir le poème, l'écrit, le texte, la page, le livre. Rejoindre cette colère sourde pour s'en extraire, mais s'extraire de quoi, de soi ?
Puis – concentré de ma fureur –
Décharge. Expulsion de soi

Impossible, sauf à mourir. Non au suicide, au spasme final. Vibration du la, échappée dans la musique.
C'est stop ! Spasme soudain sensible.
En brisant les accords du la.

Je cherche la signification de *sistre* : “Le sistre (du latin *sistrum*, lui-même issu du grec *σεῖστρον* / *seistrōn*) est un instrument de musique de la famille des percussions constitué d'un cadre dans lequel sont enfilées des coques de fruits, des coquilles ou des rondelles métalliques qui s'entrechoquent.”
À ne pouvoir vivre dans la forme et la matière de son corps, Parnakh cherche à exister, à s'extraire de ce corps par la vibration.
Tapi. Sur le dos, de guingois
Lancé. Mi-corps. Et sistre. Et sors

Je sens que je me fais capturer par le poème et je le regrette.
Comme si la seule possibilité d'échapper à la mort du texte était la musique. Une musique qui serait l'existence même, la charpente de la vie qui donne naissance au mouvement et surtout à l'espoir de trouver le chemin de la liberté.
Orchestre et os indéfectibles,
Révèle de tout nouveaux pas.

Éloge du mystère, la danse est question de formes qui portent en elles le mouvement. L'absence de forme du poème “la danse couchée”, ne pointe-t-elle pas vers l'élévation que procure uniquement le mouvement. Je découvre le titre du poème.
J'émerge. Et je pointe les lois
Toujours non résolues des formes,

Consignes d'auto-explicitation données en amont :

Compter approximativement le temps passé sur l'auto-explicitation, le nombre de lectures. Préciser si l'on lit le texte de manière linéaire ou non linéaire.
S'exprimer au présent de l'indicatif.
Prendre une unité de temps donnée pour réaliser l'activité.
Ne pas nécessairement chercher à faire du « beau style », à produire un poème ou un texte littéraire. Essayer de ne pas penser à l'effet qui sera produit par l'auto-explicitation, à la façon dont elle sera analysée.
Le but est d'explicitier les modes de perception du poème, ce qui se passe pour soi dans événementialité de la lecture d'un texte. Viser la précision quant à l'organisation interne de cette perception, et quant à l'expression verbale de cette perception. Moins se concentrer sur le texte (ce n'est pas une explication de texte) que sur l'interaction entre soi et le texte, sur l'état intérieur qu'on éprouve au moment de la lecture et de l'auto-explicitation.
Explicitier les mots employés, les sensations, clarifier leur sens et leur emploi. Quand je dis « musique », quand je dis « danse », je veux dire telle chose, je pense à telle danse, j'ai telle image dans ma tête, j'ai tel ou tel mode de perception...

Auto-explicitation de « l'autre lecteur » n°2

L'expérience a eu lieu le 8 septembre 2018 en début d'après-midi.

Temps estimé pour l'auto explicitation : 1h20.

Nombre de lectures : au moins une dizaine de fois.

Poème : « War, the Destroyer », W. C. Williams.

Je lis le poème une fois linéairement. Je cite et commente la fin :

And if dance be
the answer, dance!

body and mind—
substance, balance, elegance!
with that, blood red

displayed flagrantly
in its place
beside the face.

J'imagine que le poète Williams est face à une photographie ou une peinture d'une femme blessée ou morte avec une tache de sang à côté de sa tête.

Je réalise que 1942, c'est en pleine Deuxième Guerre Mondiale.

appurtenance: an accessory or other item associated with a particular activity or style of living.

Pour calmer les esprits, le poète associe la danse à la guerre. Façon de lier le plaisir et l'art à la pire des choses qui pourrait m'arriver, vivre la guerre. Pour moi, la danse n'est pas destructrice. Sauf à danser entre les balles pour éviter la mort. Plutôt morbide.

The deadly serious
who would have us suppress
all exuberance
because of it
are mad. When terror blooms—

Oui, en fait, la danse est associée à la guerre pour montrer combien la danse est niée par la guerre. J'ai pris 10mn pour éditer le poème, le mettre en bleu, c'est plus facile pour moi visuellement. Mes lectures sont plutôt linéaires, mais je reprends le poème bouts par bouts, pas toujours linéairement. Si la danse est aussi exubérance, la guerre la supprime.

When terror blooms—

Choquant, pour moi c'est une fleur qui peut s'épanouir, pas la terreur.

leap and twist
whirl and prance—

that's the show

of this the circumstance.

La guerre prend la forme d'une danseuse horrible, la terreur, qui tourne sur elle-même en rond, qui bondit. Une danseuse inhumaine, qui en fait capture les mouvements et leur vie tout en détruisant le corps. Vraiment dramatique, j'imagine surtout des couleurs blanches, des volutes de fumée encadrées par des ruines, un élan qui n'en finit pas, mort-né. Un bonnet phrygien, l'Ariane, la poésie au service de la liberté, le poète qui est un traître. Le poète qui était médecin a peut être écrit ce poème à la suite d'une naissance désastreuse.

We cannot change it
not by writing, music

neither prayer.

Le silence, que ce soit le musicien ou l'écrivain, il n'y a pas de mots ou de notes pour changer cette force destructrice. Je ne suis pas d'accord avec cette vision de l'art qui se soumet et ne transcende pas l'horreur. Je suis juif, ce poète est non seulement loin des combats aux USA, mais en plus il épaissit le trait, comme pour enterrer l'Europe. Il règle ses comptes avec le vieux monde, incluant les Juifs auxquels il enlève la prière à l'approche d'Auschwitz.

Then fasten it
on the dress, in the hair

to incite and impel.
And if dance be
the answer, dance!

Comme si les canons s'accrochaient à ses haillons, le corps est mis à nu peu à peu dans l'horreur de la guerre. Mais je décide qu'il ne peut en aller ainsi et je réécrits, je mets en musique le poème à ma façon.

Je traverse les mers et je rejoins un havre de paix,
des amis ont coulé pendant la traversée, rejoignant les ondes dansantes, fin de l'horreur, suicide ?

Je chasse ces idées macabres et je rejoins la terre promise,
les amandiers roses en fleur du kibbutz,
mes camarades qui m'accueillent.

Je danse sur la plage, le sable chaud fond sous mes pieds
pour forger le verre
des bouteilles
d'un vin délicat,
mon dos apaisé, prenant appui sur les collines du Carmel.

body and mind—
substance, balance, elegance!

with that, blood red

NO RED BLOOD

Just Carmel wine.

Je pleure.

Mes larmes sont aquarelle et

Je mets des couleurs

Sur la danse

Loin de la guerre

Auto-explicitation n°3

L'expérience a eu lieu le 3 octobre 2018 en fin d'après-midi.

Temps passé pour l'auto-explicitation : 37 minutes.

Nombre de lectures : au moins une dizaine de fois.

Poème LXII de *Rose-déclit*, Paris, P.O.L., 1984.

Consigne d'auto-explicitation donnée en amont :

Prêter plus d'attention à la proprioception en lien avec la perception du texte (sensation de l'état général de corps, du tonus musculaire, envie de bouger / de rester immobile, sensation d'engourdissement, de douleur..., état des différentes parties de corps... Est-ce que la localisation de la lecture se passe au niveau des muscles, de la peau, de l'estomac, du sang ? Comment les images, les sensations évoquées par le poème font-elles l'objet d'une appropriation physique et psychique ? Détailler les mécanismes associatifs qui se mettent en place, à partir des mots du texte jusqu'aux impressions personnelles.

LXII (16:37)

Elles savent---

Sous une pierre---

Le dispositif de lecture du livre attire immédiatement mon attention sur le poids du livre et la salive dans ma bouche.

La matière de l'être---

Le poids sur ma chaise et l'air frais venant du balcon capturent mon attention.

Peuvent-ils être---

Je porte mon attention sur ma respiration, calme, pleine. Sur ma colonne qui me soutient, juste entre les omoplates.

Elles se font faire---

Je rigole, c'est drôle. L'alternance des langues -français-anglais-espagnol- donne du corps au texte, une immédiateté, une réalité. D'un monde interlope ?

Revenez---

Oui, le poète semble parler aux femmes comme si elles étaient des roses.

Allo---

Un effet d'écho dans mon corps, une vibration, un son.

Jaune, hautes, des grues de chantier, un lourd fardeau.

O roses frein à main---

La femme véhicule. Celle qui dit toujours non. D'un parfum onctueux, chair pleine et ronde.

Je vous en prie---

C'est drôle, une vibration monte à travers mon corps, un rire. C'est plein d'humour.

Les grues lèvent--

Un cri en moi, impossibilité, drame.

En porte-jarretelles---

Non linéarité, détente, ouverture.

La brise n'est--

Des fesses qui se balancent, impression de liberté et de chair jouissante.

Dans les abysses---

Sensation de profondeur, volume entre nez et poitrine.

Ce sont des possédées---

Légereté, idée de trans chronologie, temps infini.

Être le père d'une rose---

Je n'ai pas eu de fille, je ne sais pas. J'aimerais être bercé, rassuré par mon enfant.

C'est être bleu dans les bras du rose...

Fendue en deux---

Je présente le drame, mais j'accepte la séparation, je sens la fin du chapitre LXII arriver.

Les gris dans son corps---

Je ressens la légèreté, la finesse, la dimension quasi aérienne des idées proposées par ce texte qui laisse des traces invisibles mais bien là dans mon corps, qui vibre au passage de la joie de lire Dominique Fourcade. Des fourmis dans le pied droit.

Je dérape sur la fin du texte. (17h14)

Il se dégage de ce texte de Dominique Fourcade des impressions et des idées qui ne semblent pas directement liées au sens des mots que je lis. Cela apparaît, prend naissance plus profondément en moi et surgit avec un effet de surprise qui parfois me fait sourire ou rire. C'est ludique.

Annexe 9 : Affiches de manifestations culturelles et scientifiques organisées à Moscou, en partenariat avec diverses institutions

Un Coup de dés de Mallarmé et le monde intérieur du lecteur en jeu

**Малларме «Броском игральных костей
никогда не упразднить случая» :
Игра которая вас изменит?**

**Exposition artistique en
recherche-création à la
Francothèque de Moscou**

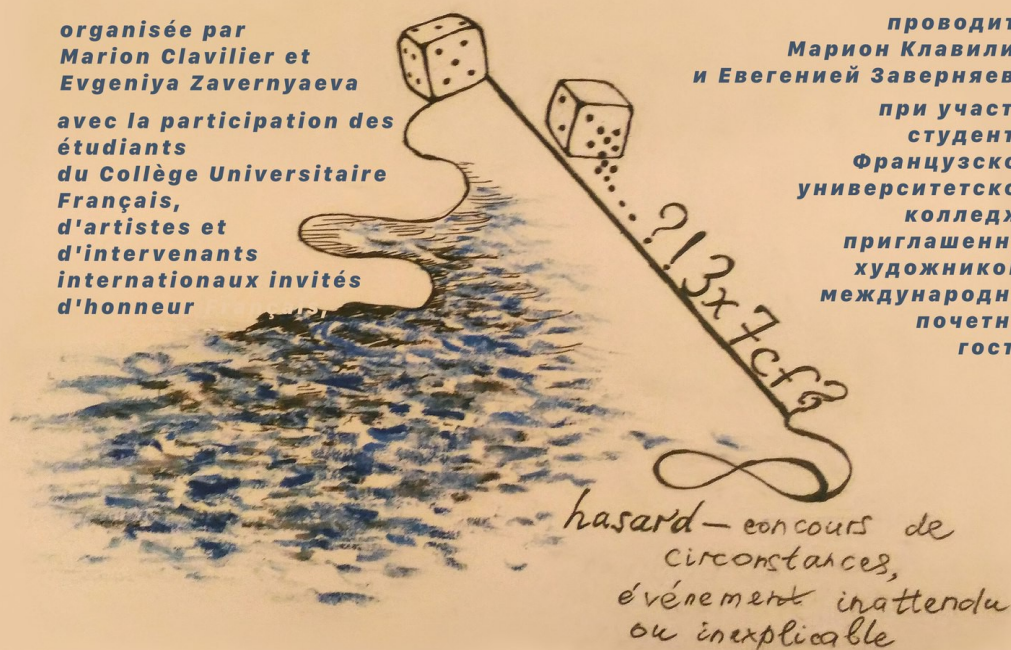
**Художественная выставка
творческого поиска в
Московской Франкотеке**

**organisée par
Marion Clavilier et
Evgeniya Zavernyaeva**

**avec la participation des
étudiants
du Collège Universitaire
Français,
d'artistes et
d'intervenants
internationaux invités
d'honneur**

**проводится
Марион Клавилье
и Евгенией Заверняевой**

**при участии
студентов
Французского
университетского
колледжа,
приглашенных
художников и
международных
почетных
гостей**



**Vernissage : le 6 avril 2018 à 18h00 à la Francothèque
Ateliers de sensibilisation au public, rencontres et performances
en avril-mai**

**Выставка: 6 апреля 2018 в 18:00 во Франкотеке
Открытые дискуссии, творческие встречи и перфомансы:
апрель-май**



Un Coup de dés de Mallarmé et le monde intérieur du lecteur en jeu

Малларме «Броском игральных костей никогда не упразднить случая» : Игра которая вас изменит?

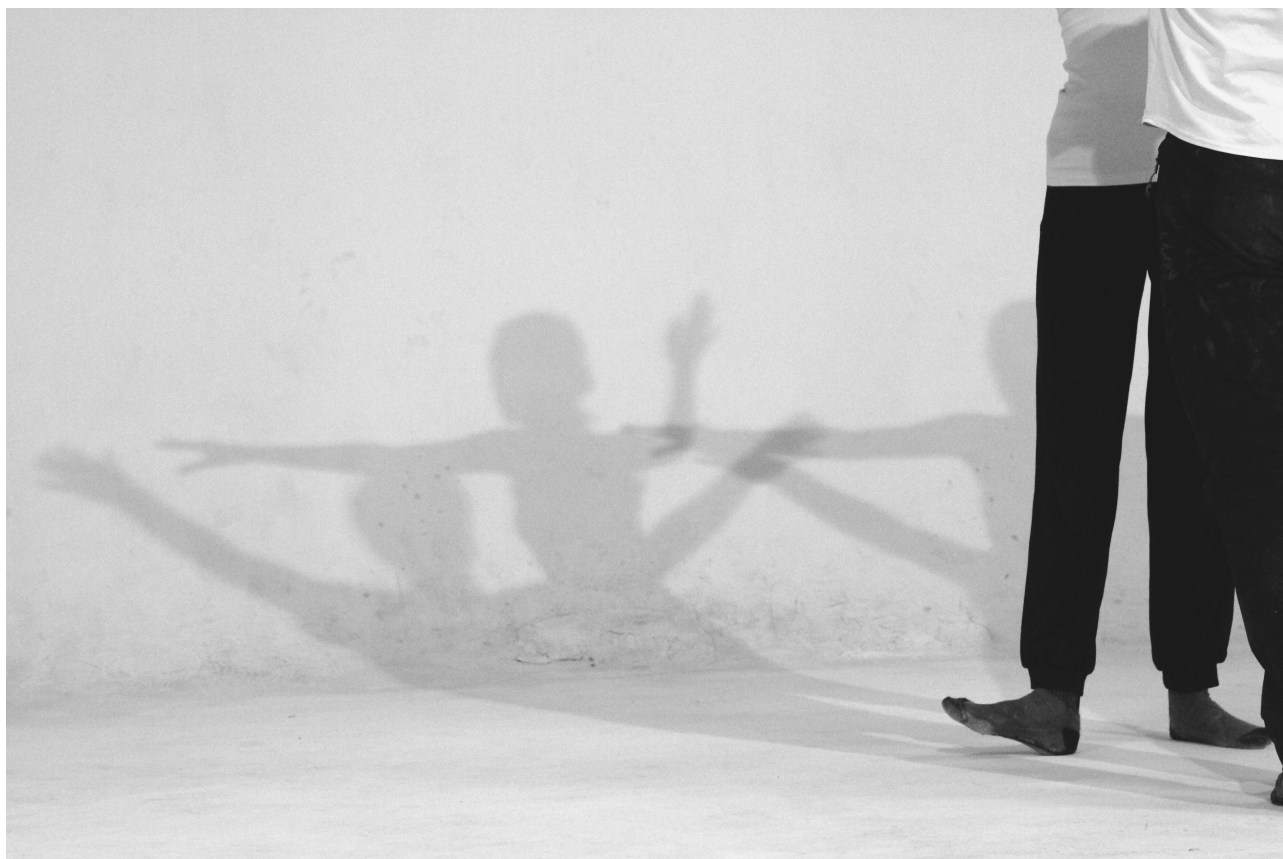
Quelles sont les caractéristiques du monde intérieur du lecteur? Quels outils d'expression créatrice et d'analyse littéraire permettent d'y accéder? Avec cette exposition, c'est le lecteur, ce fabricant de sens infinis, qui est privilégié par rapport aux pôles de l'auteur et du texte. Quelles images, sensations et émotions polymorphes traversent le récepteur du Coup de dés jamais n'abolira le hasard (1897) de Stéphane Mallarmé, l'une des œuvres majeures de la modernité poétique? Une exposition accueillie par la Francothèque et conçue comme un laboratoire de recherche-crédation ouvert à tous.

Каков он, внутренний мир читателя? Какими творческими методами, каким литературным анализом можно его постичь? На этой выставке, читатель становится творцом бесконечных смыслов. Это он, читатель, преобладает над автором и текстом. Какое многообразие образов, ощущений и эмоций проходит сквозь призму восприятия человека, захваченного поэмой Малларме «Броском игральных костей никогда не упразднить случая» (1897) одной из главных работ поэтической современности? Выставка, организованная Франкотекой и созданная, как лаборатория творческого исследования, ждёт вас.



Flyer de l'exposition « *Un Coup de dés* et le monde intérieur du lecteur », design : Maria Solovieva.

Annexe 10 : Image de la session de recherche en studio à Boom Structur' à Clermont-Ferrand, Marion Clavier, Lotus Eddé-Khoury, Rody Klein, Marie Lafont. Photographie : Marie Lafont.



BIBLIOGRAPHIE

Corpus primaire :

FOURCADE, Dominique,

- *Le ciel pas d'angle*, Paris, P.O.L., 1983.
- *Rose-Déclat*, Paris, P.O.L., 1984.
- *Son blanc du un*, Paris, P.O.L., 1986.
- *Xbo*, Paris, P.O.L., 1988.
- *Outrance utterance et autres élégies*, Paris, P.O.L., 1990.
- *IL*, Paris, P.O.L., 1994.
- *Le sujet monotype*, Paris, P.O.L., 1997.
- *Est-ce que j'peux placer un mot ?*, Paris, P.O.L., 2001.
- *en laisse*, Paris, P.O.L., 2005.
- *éponges modèle 2003*, Paris, P.O.L., 2005.
- *Sans lasso et sans flash*, Paris, P.O.L., 2005.
- *Citizen Do*, Paris, P.O.L., 2008.
- *manque*, Paris, P.O.L., 2012.
- *deuil*, Paris, P.O.L., 2018.

- FOURCADE, Dominique, MONNIER, Mathilde et WATERNAUX Isabelle, *MW*, Paris, P.O.L., 2001.

PARNAKH, Valentin,

- *Le Quai* (avec deux dessins de Mikhaïl Larionov), Parij, 1919, source : Philadelphia Museum of Art, intégralement reproduit, <<http://www.philamuseum.org/collections/permanent/46889.html#>>, en ligne, consulté le 12 décembre 2018.
- *Samum* (avec trois dessins de N. S. Gontcharova), Parij, 1919, in *Valentin Parnakh : Tri knjigi*, sostavlenie, vstupitel'nyj očerk, postraničnye primečanija Vadima Perel'mutera, Moskva, Sam&Sam, 2012.
- *Slovodvig (Mot dynamo)*, (avec huit dessins de N. S. Gontcharova, la couverture et sept dessins de M. Larionov, Paris, La Cible, 1920, in *Valentin Parnakh : Tri knjigi*, sostavlenie, vstupitel'nyj očerk, postraničnye primečanija Vadima Perel'mutera, Moskva, Sam&Sam, 2012.
- *Karabkaetsja akrobat* (avec un portrait de l'auteur par P. Picasso et un dessin de L. Goudiachvili), Parij, « Franko-russkaja pečat' », 1922, in *Valentin Parnakh : Tri knjigi*, sostavlenie, vstupitel'nyj očerk, postraničnye primečanija Vadima Perel'mutera, Moskva, Sam&Sam, 2012.
- *Vstuplenie k tancam*, poèmes choisis, (avec un portrait de l'auteur par P. Picasso), Moskva, Rževskaja tipografija UIKa, 1925.

WILLIAMS, William Carlos,

- *The Collected Poems of William Carlos Williams*, vol.I, 1909-1939, Christopher John MacGowan, A. Walton Litz (éd.), New York, New Directions, 1991.
- *The Collected Poems of William Carlos Williams*, Christopher John MacGowan (éd.), vol.II, 1939-1962, London, Paladin Graften Books, 1991.

Corpus secondaire :

Entretiens de D. Fourcade :

FOURCADE, Dominique,

- Entretien réalisé par Marion Clavier, Paris, le 12 juillet 2016.

- *Improvisations et arrangements*, édition établie par Hadrien France-Lanord et Caroline Andriot-Saillant, Paris, P.O.L. 2018.

Autres ouvrages de V. Parnakh :

en français :

PARNAKH, Valentin,

- *Gontcharova Larionov : l'art décoratif théâtral moderne*, Paris, La Cible, 1919.

- *Histoire de la danse*, Paris, Rieder, 1932.

en russe :

- *Ispanskije i portugal'skie poëty, žertvy inkvizicii*, stihotvorenija, sceny iz komedij, hroniki, opisanija autodafë, protokoly, obvinitel'nye akty, prigovory, Sobral, perevel, snabdil stat'jami, biografijami i primečanijami V. Parnah [1934], Sankt-Peterburg, Giperion, 2012.

- *Pansion Mober*, Vospominanija, Diaspora : Novye materialy, tom VII, Sankt-Peterburg, Feniks – Athenaeum, 2005.

Articles de V. Parnakh :

en français :

- « La poésie russe contemporaine », *Europe*, Paris, avril 1926, tome 10, n°40.

- « Habima et le théâtre hébraïque », *Europe*, Paris, octobre 1926, tome 12, n°46.

en russe :

- « Džaz-band », Berlin, *Ves'*, Meždunarodnoe obozrenie covremennogo isskustva, aprel' 1922, N°1-2.

- « Novye tancy », Berlin, *Ves'*, Meždunarodnoe obozrenie covremennogo isskustva, aprel' 1922, N°1-2.

- « Čarl' Čaplèn », Moskva, *Rupor*, avgust 1922, N°3.

- « Ispanija v naši dni », Moskva, *Zreliša*, sentjabr' 1922, N°1.

- « Novoe èkscentričeskoe isskustvo », Moskva, *Zreliša*, sentjabr' 1922, N°1.

- « Čaplin », Moskva, *Zreliša*, sentjabr' 1922, N°2.

- « Džaz-band – "ne šumovoj orkestr" », Moskva, *Zreliša*, 1922, N°15.

- « Drevnost' i covremennost' v slove i dviženii », Moskva, *Teatr i muzyka*, dekabr' 1922, N°10.

- « Èmigracija v Pariže i Berline », Moskva, *Izvestija*, 29 dekabrja 1922.

- « Sovremennyj Pariž », Moskva, *Rossija*, mart 1923, N°7.

- « Opyty novogo tanca », Leningrad, *Žizn' isskustva*, janvar' 1925, N°4.

Fonds d'archives :

- PARNAH, Valentin, Jakovlevič, fonds 2251, 1912-1956, 56 pages, Moscou, RGALI, Rossijskij Gosudarstvennyj Arhiv Literatury i Isskustva.

Autres ouvrages de W. C. Williams :

WILLIAMS, William Carlos,

- « "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.

- *Kora in Hell: Improvisations*, Boston, The Four Seas Company, 1920.

- *In the American Grain*, New York, New York, New Directions, 1925.

- *A Voyage to Paganry* [1928], with an Introduction by Harry Levin, New York, New Directions, 1970.

- *The Autobiography of William Carlos Williams*, New York, Random House, 1948.

- *Paterson: Revised edition* [1958], Christopher MacGowan (éd.), New York, New Directions, 1992.

- *Selected Letters of William Carlos Williams*, John T. Thirlwall (éd.), New York, New Directions, 1969.

- WITEMEYER, Hugh, *William Carlos Williams and James Laughlin, Selected Letters*, New York, W. W. Norton & Company, 1989.

Œuvres de W. C. Williams en traduction française :

- *Les Humeurs* [1913], traduction par Philippe Blanchon, Toulon, Éditions de la Nerthe, 2015.

- *Al Que Quiere !* [1917], traduction par Thierry Gillyboeuf, introduction par Philippe Blanchon, Toulon, Éditions de la Nerthe, 2007.

- *Koré aux Enfers* [1920], traduction et introduction par Jean-Paul Auxéméry, avant-propos par Yves di Manno, Besançon, Virgile, 2003.

- *Raisins Surs* [1921], traduction et introduction par Thierry Gillyboeuf, Paris, La Feugraie, 2004.

- *Le Printemps et le reste* [1923], traduction et présentation par Valérie Rouzeau, Nice, Unes, 2000.

- *Un jeune martyr* [1935], suivi de *Adam & Eve & La Ville* [1936], traduction et introduction par Thierry Gillyboeuf, Toulon, Éditions de la Nerthe, 2009.

- *Asphodèle* [1955], suivi de *Tableaux d'après Brueghel* [1962], traduction et présentation par Alain Pailler, Paris, Points, 2007.

- *Je voulais écrire un poème* [1958], traduction par Valérie Rouzeau, Nice, Unes, 2000.

- *Paterson* [1958], traduction de 1981 parue chez Flammarion, revue et corrigée par Yves di Manno, Paris, José Corti, 2005.

- *Poèmes*, traduction, introduction et notes par Jacqueline Saunier-Ollier, Paris, Aubier-Montaigne, 1981.

- *Poèmes*, traduction par William King, Paris, Seghers, 1963.

sur Dominique Fourcade :

Numéros de revues :

- « Dominique Fourcade au propre et au défiguré » (dossier), in *Java*, N°17, été-automne 1998, p. 13-72.

- « Dossier 2 : Dominique Fourcade », sous la direction d'Emmanuel Laugier, in *Prétexste*, n°20, hiver 1999, p.59-99.

- « Dossier Dominique Fourcade », in *CCP : Cahier critique de poésie*, N°11, 1/2006, p. 5-80.

Articles et extraits des ouvrages individuels et collectifs :

- ALEXANDRE, Didier, « Le blanc, le brut, le transparent : sur Dominique Fourcade, Emmanuel Hocquard, James Sacré », in *Écritures blanches*, Dominique Rabaté et Dominique Viart (dir.), Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2009, p. 255-267.

- ANDRIOT-SAILLANT, Caroline, « "Un destin chorégraphique ça" syntaxe de la danse et du poème », in Béatrice Bonhomme, Alice Godfroy, Régis Lefort, Joëlle Vellet (dir.), *Articuler danse et poème : enjeux contemporains*, Paris, L'Harmattan, 2018, p.133-147.

- DESSY, Clément, « (Re)construire la danse à distance : Mathilde Monnier, Isabelle Wateriaux, Dominique Fourcade », in Magali Nachtergaele (dir.) et Lucille Toth (dir.), *Danse contemporaine et littérature : entre fictions et performances écrites*, Paris, CND, 2015, p. 163-169.

- DESTREMAU, Lionel, « Dominique Fourcade : acheminement dans la parole. En guise d'ouverture à l'œuvre de Dominique Fourcade », <http://pretexte.perso.neuf.fr/ExSiteInternetPr%C3%A9texte/revue/critique/articles_fr/articles/fourcade_acheminement-dans-la-parole.htm>, en ligne, consulté le 15 décembre 2018.

FÉDIER François ,

- « Le ciel pas d'angle », in *Interprétations*, Paris, Presses universitaires de France, 1985, p. 99-141.

- « Note sur deux vers de Dominique Fourcade », in *Poésie*, n°30, 1984, p. 124-125.

FOURCAUT, Laurent,

- « *Est-ce que j'peux placer un mot ?* de Dominique Fourcade : la voix de l'infans chapitré au chapitre », in *Cuadernos de Filología Francesa* (Caceres), n°19, 2008, p. 101-121.

- « La poésie de Dominique Fourcade comme forme informe : le cas exemplaire de *Xbo* », in *Formules*, n°13 (*Forme et Informe dans la création moderne et contemporaine*), octobre 2009, p. 195-209.

- « Pour lire *Le Sujet monotype* de Dominique Fourcade : bonjour les Degas ! », in *La Revue des lettres modernes, Écritures contemporaines 4, L'un et l'autre, figures du poème dans la poésie contemporaine française*, Paris - Caen, Minard, 2001, p. 189-206.

- « Sur la lancée de Char, Fourcade : une insolente jouvence des formes », in *René Char en son siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2009, p. 357-368.

- GAME, Jérôme, « Dominique Fourcade, ou une poétique rhizome », in *La Revue des lettres modernes, Écritures contemporaines 7, Effractions de la poésie*, Paris - Caen, Minard, 2003, p. 75-97.

- GLEIZE, Jean-Marie, « Opacité critique », in Bénédicte Gorrillot, Alain Lescart (éd.), *L'illisibilité en question*, Lille, Presses universitaires du Septentrion, 2014.

- LANG, Abigail, « What Syllables Will Flood Utterance: On Susan Howe and Dominique Fourcade », in *Modernism and unreadability*, in Isabelle Alfandary & Axel Nesme (éd.), Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2011, p. 113-132.

- LEUWERS, Daniel, « Dominique Fourcade : une question de cordes vocales », in *Sens et présence du sujet poétique. La poésie de la France et du monde francophone depuis 1980*, in Michael Brophy et Mary Gallagher (dir.), Amsterdam, Rodopi, 2006.

MALAPRADE, Anne,

- « D. Fourcade. De la voix au silence en passant par le murmure : qui parle, d'où ça parle ? » in Claude Le Bigot (dir.), *Les Polyphonies poétiques : formes et territoires de la poésie contemporaine en langues romanes*,

Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2003, p.321-329.

- MICHAUD, Yves, « La poésie de Dominique Fourcade », in *Critique*, n°442, mars 1984, p. 224-228.

PINSON, Jean-Claude,

- « *Citizen Do* de Dominique Fourcade », <<http://www.sitaudis.fr/Parutions/citizen-do-de-dominique-fourcade.php>>, en ligne, consulté le 15 décembre 2018.

- « Le bruit de planeur que fait Dominique Fourcade en écrivant », in Jean-Claude Pinson (dir.), *Sentimentale et naïve : nouveaux essais sur la poésie contemporaine*, Seyssel, Champ Vallon, 2002, p. 237-256.

- RINCÉ, Dominique, « Trois livres simultanés : de Dominique Fourcade pour une exceptionnelle triangulation poétique », in *French Forum*, volume 34, n°1, hiver 2009, p. 85-96.

- RIVA, Silvia, « Mimésis de l'abstraction et place de l'humain en danse et en poésie », in *Gestualités / Textualités en danse contemporaine*, Stefano Genetti, Chantal Lapeyre, Frédéric Pouillaude (dir.), actes du colloque de Cerisy du 22 au 29 juillet 2016, Paris, Hermann, 2018, p.97-110.

- VALABRÈGUE, Frédéric, « Dominique Fourcade : La page langue monde », in *Critique* 2008/89 (n°735-736), p. 710-718.

- VASSEUR, Fabien, « Vitesse et position de Dominique Fourcade », in *Poétiques et poésies contemporaines*, Daniel Guillaume (dir.), Centre Jacques-Petit (Université de Franche-Comté) EA 3187 et Centre d'Études Poétiques (ENS LSH Lyon), Bazas, Le temps qu'il fait, 2002.

Thèses de doctorat :

- ANELOK, Irina, *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.

Monographies :

- RIVA, Silvia, *Dominique Fourcade : chorégraphies poétiques*, Milan, Mimesis Edizioni, 2016.

Sur V. Parnakh :

- ABRAMOV, A., « Mašinnye tancy », *Teatr i muzyka*, N°13, 26 dekabr', p.363-364.

- AKIMOVA, Marina, « Eše raz ob illjustracijah : ieroglify tancev V. Parnaha », doklada 4 ijunja 2007 g. v ramkah proekta « Russkij avangard : istoki, sušestvovanie, značenie ».

- ARENZON Evgenij Pumimovič, « Izobretatel' strof i tancev... », V. Parnah, *Žirafovidnyj istukan : 50 stihotvorenij ; Perevody ; Očerki, stat'i, zametki*, Moskva, Pjataja Strana, Gileja, 2000.

- BASOV, Mihail, « Valentin Parnah : ne zdec' i ne teper' », Taganrog, 2011, 45'30.

- BATAŠEV, Aleksei Nikolaevič, *Sovetskij džaz. Problemy. Sobytija. Mastera.*, Moskva, Sov. Kompozitor, 1987.

- BEYSSAC, Michèle, *La vie culturelle de l'émigration russe en France. Chronique (1920—1930)*, établie par

M. Beyssac, Travaux du Centre de Recherche sur les relations entre le monde slave et l'Occident, Paris, Presses universitaires de France, 1971.

CLAVILIER, Marion,

- « La mise en danse des hiéroglyphes de V. Parnakh aujourd'hui », communication lors du séminaire bilingue franco-russe « V. Parnakh et les avant-gardes » au CEFR de Moscou, le 16 mai 2018, organisé par Marion Clavier.

- « Pulsion et impulsion chorégraphiques : La "danse soudaine" de V. Parnakh », communication 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.

- DECORET-AHIHA, Anne, « L'exotique, l'ethnique et l'authentique », *Civilisations*, 53, 2005, <<http://civilisations.revues.org/600>>, en ligne, mis en ligne le 24 janvier 2009, consulté le 15 décembre 2018.

- GABRILOVIČ, Evgenij Iosifovič, *O tom, čto proizošlo*, Moskva, Isskustvo, 1967.

GALTSOVA, Elena,

- « Du spleen à la danse: Paris dans *La Pension Maubert*, mémoires inédits de Valentin Parnak », in *Paris-Berlin-Moscou : Regards croisés (1918-1939)*, Wolfgang Asholt et Claude Leroy (dir.), Paris, Université Paris X, 2006, p. 67-84.

- « "Ieroglify" i "kriptogrammy" v teatral'nyh predstavlenijah Valentina Parnaha, André Bretona, Rože Vitarka i Antonena Arto », communication lors du séminaire bilingue franco-russe « V. Parnakh et les avant-gardes » au CEFR de Moscou le 16 mai 2018, organisé par Marion Clavier.

- GILMAN, Christopher, « The Fox-Trot and the New Economic Policy: A Case-Study in "Thingification" and Cultural Imports », *Experiment/Эксперимент. A Journal of Russian Culture*, vol. 2, 1996, p. 443-476.

- GORDON, Mel, « Valentin Parnakh, apostle of eccentric dance », *Experiment*, vol. 2, 1996, p.423-441.

KUPCOVA, Ol'ga,

- « "Moi tancy – èkcentričeskogo haraktera..." Tri tanca Valentina Parnaha v spektakljah Mejerhol'da : "Žirafovidnyj istukan", "Ètaži ieroglifov" i "Èpopeja", Mnemozina, *Dokumenty i fakty iz istorii otèèstvènnogo teatra XXogo veka*, V. V. Ivanov (redaktor), 6, Moskva, Indrik, 2014.

- « Valentin Parnah v teatre Mejerhol'da : k istorii teatral'nyh kontaktov Sovetskoj Rossij i Zapada 1920-h godov », 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.34-44.

- LIVAK, Léonid, « 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.

- MENELGADO, Hélène, « La jeune génération des avant-gardistes russes à Paris (1921-1930) », *Slavica Occitania*, n°11, Toulouse, 2000.

MISLER, Nicoletta,

- « Le corps Tayloriste, biomécanique et jazz à Moscou dans les années 1920 », in *Être ensemble. Figures de la communauté en danse depuis le XX^e siècle*, Pantin, Centre national de danse, 2003, p. 103-122.

- « L'idole-girafe, Moscow 1920 », *Experiment*, N° 10, 2004, in M. Konecny (ed.), *Performing Arts of the*

Avant-garde, p. 97-103.

MORARD, Annick,

- « Une violence réappropriée : le cas de Valentin Parnakh », *De l'émigré au déraciné. La « jeune génération » d'écrivains russes à Paris, entre identité et esthétique (1920-1940)*, thèse de doctorat, dirigée par Jean-Philippe Jaccard et soutenue à l'Université de Genève en juin 2009.

- « Valentin Parnah, Mark Talov i Sergej Šaršun, – "parižskie starožily" meždu Franciej i Rossiej (1920-1923 gg.) », *Ot Bunina do Pasternaka: ruskaja literatura v žarubežnom vosprijatii*, Moskva, Russkij put', 2011, p. 159-174.

- NOELL, Matthias, « *Accrochage* in Architecture: Photographic Representations of Theo van Doesburg's Studios and Paintings », originalveröffentlichung in Rachel Esner, Sandra Kisters, Ann-Sophie Lehmann (dir.), *Hiding Making – Showing Creation : the Studio from Turner to Tacita Dean*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2013, p. 157-175.

- PAVLENKO, I. P., « Valentin Parnah – karabkajušijsja akrobat », « K 120 — letiju so dnja roždenija ».

- PEREL'MUTER, Vadim, « Čelovek ritma », in *Valentin Parnah : Tri knigi*, sostavlenie, vstupil'nyj očerk, postraničnye primečanija Vadima Perel'mutera, Moskva, Sam&Sam, 2012, p.5-14.

- PROCENKO, N., « Vozvrašenie džaza », *Èkspert Jug*, 2011, №50, C. 16.

- ŠAPOČKA, E., « Sud'ba v ritme djaza », *Novyj taganrožskij kur'er*, 2016, 30 ijulja, C. 7.

- ŠEREMET'EVSKAJA, N. E., *Tanec na èstradé*, Moskva, Isskustvo, 1985, p. 66-67.

SIROTKINA, Irina,

- « Fox-trot i moda v Sovetskoj Rossij », *Teorija Mody*, n°29.

- « "Gaek eralaš": biomehanika Mejerhol'da, èkcentričeskij tanec Parnaha i "tancy mašin" Foreggera – preemstvennost' i različija », conférence lors du séminaire bilingue franco-russe « V. Parnakh et les avant-gardes » au CEFR de Moscou le 16 mai 2018, organisé par Marion Clavilier.

- «Majakovskij tancuet foks-trot : social'nye tancy 20h godov », Vysšaja Škola Èkonomiki, 13ogo febralja 2014, Gosudarstvennyj central'nyj teatral'nyj muzej imeni A. A. Bahrušina, Moskva, <<https://www.youtube.com/watch?v=SCzzP5aOBe4>>, en ligne, consulté le 1er mars 2019.

- STRUVE, Gleb, *Ruskaja literatura v izgnanii, Opyt istoričeskogo obzora žarubežnoj literatury*, Moskva, Russkij Put', 1956.

- VOLOŠIN, V., « Evrejskaja slava Taganroga : Ob osnovatele rossijskogo džaza Valentine Parnohe (Parnah) i ego maloj rodine », *Sekret*, 2014, 15-21 ijunja, C. 30-31.

Sur W. C. Williams :

Communications :

- COHEN, Jonathan, « Staking Out New Earth: The Spanish Epigraph of *Al Que Quiere* », William Paterson University, 2017.

Ouvrages :

- AJI, Hélène, *William Carlos Williams : un plan d'action*, Paris, Belin, 2004.
- AJI Hélène, NICHOLIS, Peter, Ezra Pound et William Carlos Williams : pour une poétique américaine, Paris, L'Harmattan, 2001.
- BRESLIN, James E., *William Carlos Williams : an American Artist*, New York, Oxford University Press, 1970.
- DESBLACHES, Claudia, *Dire le réel en poésie : Edward Estlin Cummings et William Carlos Williams*, Paris, Houdiard, 2010.
- DIJKSTRA, Bram,
 - *A Recognizable Image: William Carlos Williams on Art and Artists*, New York, New Directions, 1978.
 - *The Hieroglyphics of a New Speech: Cubism, Stieglitz, and the Early Poetry of William Carlos Williams*, Princeton, Princeton University Press, 1969.
- DOYLE, Charles (ed.), *William Carlos Williams : the critical heritage*, London, Routledge and K. Paul, 1980.
- LEIBOWITZ, Herbert. *“Something Urgent I Have to Say to You”: The Life and Works of William Carlos Williams*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2011.
- MARIANI, Paul, *William Carlos Williams : A New World Naked*, New York, London, McGraw-Hill 1981.
- MESTER, Terri A., *Movement and modernism : Yeats, Eliot, Lawrence, Williams and early twentieth-century dance*, Fayetteville, the University of Arkansas Press, 1997.
- OLLIER, Jacqueline, *William Carlos Williams : voyage vers l'amour*, Paris, Aden, 2008.
- RIDDEL, *The Inverted Bell : Modernism and the Counterpoetics of William Carlos Williams*, Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1974.
- SAYRE, Henri, *The Visual Text of William Carlos Williams*, University of Illinois Press, 1983.
- VÉZA, Laurette, *William Carlos Williams*, Paris, Seghers, 1974.
- WEAVER, Mike, *William Carlos Williams*, Cambridge, Cambridge University Press, 1977.

Articles et ressources en lignes :

- COSTELLO, Bonnie, « William Carlos Williams in a World of Painters », <<http://bostonreview.net/archives/BR04.6/costello.html>>, en ligne, consulté le 4 novembre 2018.
- Poetry Foundation, <<https://www.poetryfoundation.org/poets/william-carlos-williams>>, en ligne, consulté le 4 novembre 2018.
- Poets.org, <<https://www.poets.org/poetsorg/text/steve-reich-william-carlos-williams-findingform>>, en ligne, consulté le 4 novembre 2018.

- SPONG, Stephanie, « "This is all beyond you" : Transgression and Creative Force in the Early Love Poems of William Carlos Williams », *William Carlos Williams Review*, Penn State University Press, Volume 33, 1-2, 2016, p. 237-257.

Danse et textualité :

- ADSEAD-LANDSDALE, Janet, *Dancing Texts. Intertextuality and Interpretation*, London, Dance Books, 2009.

- Atelier des doctorants du CND, Pratiques de thèse en danse – outils à l'œuvre (CND), « La Danse et ses mots. Théories et pratiques pour dire la création chorégraphique », 11 février 2016, compte rendu de l'atelier : <http://www.chercheurs-en-danse.com/default/files/Voir%20le%20programme_8.pdf>, en ligne, consulté le 12 décembre 2018.

- AHMETZJANOVA, Polina, « New Mixture L'Incorruptible », texte utilisé pour la performance « L'Incorruptible », communiqué par l'auteure.

- BARBOUR, Karen Nicole, *Dancing across the Page : Narrative and Embodied Ways of Knowing*, Bristol, Intellect Books, 2011.

- BARKO, Carol, "The Dancer and the Becoming of Language.", *Yale French Studies*, n°54, 1977, p.173-187.

- BERNARD, Michel, « Danse et texte », *De la création chorégraphique*, Pantin, Centre National de la danse, 2001, p.125-135.

BOLENS, Guillemette,

- *Le style des gestes. Corporéité et kinésie dans le récit littéraire*, Lausanne, Éditions BHMS, 2008.

- « Les Simulations perceptives et l'analyse kinésique dans le dessin et dans l'image poétique », *Textimage*. Revue d'étude du dialogue texte-image, *Varia* 4, printemps 2014, p.1-15.

- BONHOMME, Béatrice, GODFROY, Alice, LEFORT, Régis, VELLETT, Joëlle, *Articuler danse et poème : enjeux contemporains*, Paris, L'Harmattan, 2018, actes du colloque « Articuler danse et poème : enjeux contemporains », organisé par le CTEL, Université Nice Sophia-Antipolis, 12-13-14 octobre 2017.

- BRANDSTETTER, Gabriele, « 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.

- CARON, Pascal, *Faunes. Poésie, corps, danse, de Mallarmé à Nijinsky*, Paris, Honoré Champion, 2006.

- *Carnets de chorégraphes, comment naît une œuvre chorégraphique*, Paris, micadanses, n°8.

- *Carnets de chorégraphes, comment naît une œuvre chorégraphique*, Paris, micadanses, n°9.

- CIFUENTES-LOUAULT, Juanita, « La poésie chorégraphique de Susana Thénon », ILCEA [en ligne], 24 | 2015, <<http://ilcea.revues.org/3577>>, mis en ligne le 21 octobre 2015, consulté le 15 décembre 2018.

CLAVILIER, Marion,

- « D'une Douve à l'autre : géopoétique du paysage entre poésie et danse », dans le numéro hors-série

de la revue *Pensées vives* spécial Chine, numéro coordonnée par Marion Clavilier et édité par Eric Lysøe, mai 2016, p.317-350.

- « Penser la différence intermédiaire à partir de l'œuvre collaborative : la poésie à l'écart de la danse et de la photographie dans *MW* (2001) », communication lors de la journée interdisciplinaire de l'École Doctorale de Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand du 16 novembre 2015, « Façons de penser la différence ».

- « Risquer pour que "tout arrive" » : la fragilité du geste, occasion poétique chez William Carlos Williams et Dominique Fourcade », communication à l'occasion du colloque « Le Puy de la recherche » sur « Le Risque » à l'École de droit de Clermont-Ferrand, juin 2016.

- COLOMBO, Laura, GENETTI, Stefano, *Pas de mots : de la littérature à la danse*, Paris, Hermann, 2010.

- COMPAGNON, Antoine, « La "danse contre seins" », Marcel Proust : écrire sans fin, Paris, CNRS Édition, 1996.

- DARIANE, Cynthia, *Salomé danse-t-elle ? Enquête sur les représentations littéraires et chorégraphiques d'un mythe féminin aux XIX^e et XX^e siècles*, thèse en langue et littérature françaises, sous la direction d'Hélène Laplace-Claverie, Université de Pau et des pays de l'Adour, 2013.

- DE LUCA, Valeria, « Danse et sémiotique : après le structuralisme », Association des Jeunes Chercheurs en Sémiotique, *estudos semióticos*, novembre 2017, numéro spécial, p.30-38.

DUCREY, Guy,

- *Corps et graphies. Poétiques de la danse et de la danseuse à la fin du XIX^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 1996.

- « Littérature et danse », in *La Recherche en Littérature générale et comparée en France en 2007*, Anne Tomiche et Karl Zieger (ed.), Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes, 2007, p.109-118.

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

- FISHER, Barbara M., « "The mind dances with itself" : Choreographic Idiom in Williams and Stevens », *William Carlos Williams Review*, 18.2, 1992, p.13-23.

FOSTER, Susan Leigh,

- *Reading Dancing: Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*, Berkeley / Los Angeles / Londres, University of California, 1982.

- *Choreographing Empathy : Kinesthesia in Performance*, Londres, Routledge, 2010.

- GENETTI, Stefano, LAPEYRE-DESMAYSON, Chantal, POUILLAUDE, Frédéric, *Gestualités / Textualités en danse contemporaine*, actes du colloque de Cerisy du 22 au 29 juillet 2016, Paris, Hermann, 2018.

GODFROY, Alice,

- *Danse et poésie : le pli du mouvement dans l'écriture. Michaux, Celan, du Bouchet, Noël*, Paris, Honoré Champion, 2015.

- *Écrire, danser : prendre corps et langue. Étude pour une « dansité » de l'écriture poétique*, thèse de doctorat en littératures et civilisations comparées, sous la direction de Michèle Finck, Université de Strasbourg, 2013.

- GOELLNER, Ellen W., SHEA MURPHY, Jacqueline, *Bodies of the Text : Dance as Theory, Literature as*

Dance, Ellen W. Goellner et Jacqueline Shea Murphy (éd.), New Brunswick, New Jersey, Rutgers University Press, 1995.

- GRAMIGNA, Valéria, *Dans l'encre de la danse : roman et danse entre XX^e et XXI^e siècles*, Bari, B.A Graphis, 2007.

- GUÉDON, Cécile, « Dance as a Figural Pattern for Modernist Poetics », *The International Journal of Humanities*, vol. 5, N°1, 2007.

- HOYDIS, Julia, « "Only the dance is sure" Dance and Construction of Gender in Modernist Poetry », *(Con)sequences, Gender, Dance and Ethnicity, Gender Forum*, 2011, n°36.

- HUGO, Victor, *Les Orientales*, Paris, Charles Gosselin, 1829.

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

- KARAMPAGIA, Valentina, *L'Écriture à l'épreuve de la danse contemporaine : Gherasim Luca, Dimitris Dimitriadis et l'approche du performatif*, version remaniée de la thèse de doctorat en littérature comparée, sous la direction de Jean Bessière, soutenue à Paris III en 2013, Paris, Honoré Champion, 2016.

- KAUFMAN, Martha Jane, *Light Foot in the Margins : the Dancing Body in the Modernist Poetic imagination*, thesis submitted to the faculty of Wesleyan University in partial fulfillment of the requirements for the Degree of Bachelor of Arts with Departmental Honors in Dance and American Studies, Middletown Connecticut, 2008.

- KERMODE, Frank. "Poet and Dancer before Diaghilev.", *Salmagundi*, N° 33-34, « Dance », Spring-Summer 1976, p. 23-47.

- KNAPP, Bettina L., *L'Écrivain et la danse : modèles d'un archétype*, Paris, L'Harmattan, 2002.

- LAPLACE-CLAVERIE, Hélène, *Écrire pour la danse : les livrets de ballet de Théophile Gautier à Jean Cocteau (1870-1914)*, Paris, Honoré Champion, 2001.

- LAPEYRE-DESMAYSON, Chantal, *Pascal Quignard : la voix de la danse*, Lille, Presses universitaires du Septentrion, 2013.

- *L'Écriture de la danse*, catalogue de l'exposition « Danses tracées, l'écriture de la danse », 19 février-20 juin 1993, Bibliothèque-musée de l'Opéra, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1993.

- LEIGH FOSTER, Susan, « Dancing and Theorizing and Theorizing Dancing », in Gabriele Brandstetter, Gabriele Klein (dir.), *Dance [and] Theory*, Bielefeld, Transcript, « Critical Dance Studies », 2013, p. 22.

LOUPPE, Laurence,

- (dir.), *Danses tracées : dessins et notations des chorégraphes*, Paris, Dis Voir, 1991.

- « Écriture littéraire, écriture chorégraphique au XX^e siècle : une double révolution », in *La Littérature et la danse, Littérature*, n°112, Paris, Larousse, 1998.

- MAGILL, Michèle M., « Pas de deux pour Proust : l'absence de la danse dans *À la recherche du temps perdu* », *Dalhousie French Studies*, vol. 53, Winter 2000, p.49-55.

- MAULPOIX, Jean-Michel, « Le danseur de corde : portrait du poète en funambule », Texte paru dans

le numéro 46 du "Nouveau recueil", mars 1998. Dossier « Figures du poète » repris dans *Adieux au poème*, Paris, José Corti, 2004.

MICHAUX, Henri,

- *Danse, Œuvres complètes*, t.1, Paris, Gallimard, 1998, p. 698.
- *Dessiner l'écoulement du temps, Œuvres complètes*, t.2, Paris, Gallimard, 2001, p. 372.
- *Émergences-Résurgences*, Genève, Skira, 1972.
- *Mouvements* [1952], soixante-quatre dessins, un poème, une postface, Paris, Gallimard, 1982.
- « Observations », dans *Passages, Œuvres complètes*, t.2, Paris, Gallimard, 2001, p. 345.
- *Passages, Œuvres complètes*, t.2, Paris, Gallimard, 2001, p. 302.

- MONTANDON, Alain (dir.), *Écrire la danse*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 1999.

MUNNIER, Jean-François (dir.),

- *concordan(s)e, rencontre inédite entre un chorégraphe et un écrivain*, Paris, éditions l'œil d'Or, 2010.
- *concordan(s)e 2, rencontre inédite entre un chorégraphe et un écrivain*, Paris, éditions l'œil d'Or, 2012.
- *concordan(s)e 3, rencontre inédite entre un chorégraphe et un écrivain*, Paris, éditions l'œil d'Or, Dijon, 2014.
- *concordan(s)e 4, rencontre inédite entre un chorégraphe et un écrivain*, Paris, éditions l'œil d'Or, Dijon, 2016.
- *concordan(s)e 5, rencontre inédite entre un chorégraphe et un écrivain*, Paris, éditions l'œil d'Or, Dijon, 2018.

- NACHTERGAEL, Magali, TOTH, Lucille, *Danse contemporaine et littérature, entre fictions et performances écrites*, Pantin, Centre National de Danse, 2010.

- NODIER, Charles, *Histoire du Roi de Bohême*, Paris, Delange frères, 1830.

- NYE, Edward (dir.), *Sur quel pied danser ? Danse et littérature*, actes du colloque de 2003 à Oxford, Amsterdam-New York, Rodopi, 2005.

- PARISH, Nina, « Le corps et le mouvement dans les livres composés de signes d'Henri Michaux », *Textyles*, en ligne, 29, 2006, mis en ligne le 19 juillet 2012, consulté le 06 mai 2018.

- POUILLAUDE, Frédéric, *Le désœuvrement chorégraphique, étude sur la notion d'œuvre en danse*, Paris, Vrin, 2009.

RENAUX, Margot-Zoé,

- « Penser le mouvement en danse : Rudolf Laban, entre théorie et poésie du geste », *Fabula / Les colloques, Penser le mouvement*, <<http://www.fabula.org/colloques/document2591.php>>, en ligne, consulté le 13 novembre 2018.
- *Le Récit d'un dialogue intime en cours de ses manifestations dans la danse : la portée kinesthésique du Manuel en mouvement de Simone Forti*, sous la direction de Julie Perrin, mémoire de Master 2 Arts, mention musique, spécialité danse, Université Paris VIII Saint-Denis, 2014.

- RODGERS, Audrey T., « Dance Imagery in the Poetry of T.S. Eliot », *Criticism*, Vol. 16, N° 1 (Winter 1974), p. 23-38.

- ROSENTHAL, Olivia, et RUFFEL, Lionel (dir.), *Littérature, n°160 : La Littérature exposée. Les écritures contemporaines hors du livre*, 2010.

SARRAT, Yoann

- « Les rythmes du corps, les rythmes de l'œuvre : le triptyque *Progénitures* de Tal Beit Halachmi, réaction-crétion à l'œuvre de Pierre Guyotat », communication lors de la journée d'étude des

doctorants du CELIS, Doctoriales IV : Rythme(s) : le corps et l'œuvre dans la littérature et la danse, septembre 2015, <<https://celis.univ-bpclermont.fr/spip.php?article1422>>, en ligne, consulté le 15 décembre 2018.

- *Transgression et littérarité : l'œuvre de Pierre Guyotat et son influence sur les milieux artistiques et littéraires*, thèse en littérature française sous la direction de Philippe Mesnard, Université Clermont Auvergne, 2017.

- SOUDY, Laura, *Littérature et danse contemporaine : modalités et enjeux d'un dialogue renoué*, thèse de doctorat, Université de Pau et des Pays de l'Addour, septembre 2015.

- TORRENT, Céline, *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 « nouveau lyrique »*, thèse de doctorat en littérature française, sous la direction de Michel Collot, Paris III, 2015.

VILLARD, Marie-Aline,

- « Commentaire de la postface de *Mouvements* d'Henri Michaux : déplacement, (dés)apprentissage, écart », *Fabula / Les colloques, Penser le mouvement*, <<http://www.fabula.org/colloques/document2593.php>>, en ligne, page consultée le 06 mai 2018.

- *Poétique du geste chez Henri Michaux : mouvement, regard, participation, danse*, thèse de doctorat en Lettres et Arts, sous la direction de Claude Fintz, Littératures. Université de Grenoble, 2012.

- VERNOZY, Delphine, *Le Livre de ballet, un objet littéraire ? : écrivains et chorégraphes en France des années 1910 aux années 1960*, thèse de doctorat en littérature française sous la direction de Didier Alexandre, Paris IV, 2015.

- VILLANI, Arnaud, « Le nuage danse poésie », in Béatrice Bonhomme, Alice Godfroy, Régis Lefort, Joëlle Vellet, *Articuler danse et poème*, Paris, L'Harmattan, 2018, p.23-38.

Sur la danse :

AGAMBEN. Giorgio,

- *Image et mémoire, Écrits sur l'image, la danse et le cinéma*, Paris, Desclée et Brouwer, 2004.

- « Le geste et sa danse », *Revue d'esthétique & la danse*, n°22, Paris, Ed. Jean-Michel Place, 1992, p. 4-15.

- AMAGATSU, Ushio, *Dialogue avec la gravité*, traduit du japonais par Patrick de Vos, Arles, Actes Sud, 2000.

- ARCHER, Kenneth, HODSON, Millicent, « Ballets Lost and Found. Restoring the Twentieth Repertoire », in Janet Adsheat-Landsdale et Joan Lawson (éd.), *Dance history. An introduction*, London, Routledge, 1994.

- ARTAUD, Antonin, *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964.

- BADIOU, Alain, « La danse comme métaphore de la pensée », in Ciro Giordano Bruni (éd.), *Danse et pensée*, Paris, GERMS, 1993, repris dans *Petit manuel d'inesthétique*, Paris, Seuil, 1998.

- BAKER, Joséphine, *Les Mémoires de Joséphine Baker* [1949], recueillis par Marcel Sauvage, Paris, Dilecta, 2006, p.62.

- BANES, Sally, *Terpsichore en baskets. Post-modern dance*, Paris, Chiron, 2002.

- BAUER, Bojana, « La sensation de l'intelligible : l'image du corps dans *Olympia* de Vera Mantero

(1993) », *Repères, Cahiers de danse*, janvier 2006, n°17, p.26-27.

- BERNARD, Michel, « Une évidence ambiguë – Esquisse d'une problématique des rapports de la danse et de la musicalité », disponible sur <<http://www.philagoras.net/philo/danse-mus1.php>>, consulté le 16 décembre 2018.

- BOISSEAU, Rosita, *Panorama de la danse contemporaine, 100 chorégraphes*, Paris, Textuel, 2008.

- BOISSIÈRE, Anne, KINTZLER, Catherine, *Approche philosophique du geste dansé, de l'improvisation à la performance*, Lille, Presses universitaires du Septentrion, 2006.

- BROWN, Carolyn, *Chance and circumstance twenty years with Cage and Cunningham*, New York, Alfred A. Knopf, 2007.

- « Chauve Souris Anew on the Century Roof : Baliev's Versatile Russian Artists Give Merry Vaudeville Bill in Fairyland Theatre », *The New York Times*, June, 6, 1922.

- CHETTEAU, Susy, DELCROIX, Claire, LEIBREICH, Laurence, RIANDEY, Juliette, « Reflets de la danse dans les années 1914-1918 », Médiathèque du Centre national de la danse, Présentation de documents des collections, octobre–décembre 2014.

- CUNNINGHAM, Merce, *Changes : Notes on Choreography*, New York, Something Else Press, 1968.

- DACHY, Marc, « Dada danse : à l'origine de la performance », in Catalogue de l'exposition *Danser sa vie : art et danse de 1900 à nos jours*, p. 197-204, Paris, éditions du Centre Pompidou, 2011.

- DE MILLE, Agnes, *The Life and Work of Martha Graham*, New York, Random House, 1956.

- DIDI-HUBERMANN, Georges, *Le danseur des solitudes*, Paris, Éditions de Minuit, 2006.

- FABBRI, Véronique, *Danse et philosophie. Une pensée en construction*, Paris, L'Harmattan, 2007.

- FEUILLET, Raoul-Auger, *Chorégraphie ou l'art de décrire la danse par caractères, figures, et signes démonstratifs*, Paris, Brunet, 1700, réédition, Hildesheim, New York, G. Olms, 1979.

FRANKO, Mark,

- *Dance as a Text. Ideologies of the Baroque Body*, Cambridge University Press, 1993, traduction française, *La danse comme texte. Idéologies du corps baroque*, Paris, Kargo & L'éclat, 2005.

- *Dancing Modernism Performing Politics*, Bloomington, Indiana University Press, 1995.

- *Martha Graham in Love and War: The Life in the Work*, Oxford, Oxford University Press, 2012.

- FRIMAT, François, *Qu'est-ce que la danse contemporaine ? Politiques de l'hybride*, Paris, Presses universitaires de France, 2010.

- GOLDBERG, Roselee, *La Performance du futurisme à nos jours*, traduction de Christian-Martin Diebold et Lydie Echasseriaud, nouvelle édition revue et augmentée, Thames and Hudson, 2012.

- GRAU, Andrée, WIERRE-GORRE, Georgiana (éd.), *Anthropologie de la danse. Genèse et construction d'une discipline*, Pantin, CND, 2005.

- GUÉDON, Cécile, « A Choreographical Approach to Modernism », Stony Brook University, Cognitive Science in the Arts and Humanities Speaker Series, 27 February 2015.

GUISGAND, Philippe,

- *Accords intimes : danse et musique chez Anne-Teresa de Keersmaeker*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2017.

- « À propos d'interprétation en danse », *Déméter*, décembre 2002, <<http://demeter.revue.univ-lille3.fr/interpretation/guisgand.pdf>>, en ligne consulté le 17 juillet 2018.

- « De Keersmaeker : quand l'image révèle le style. "Vocabularium", Aliocha Van den Avoort, 2002, et "Tippeke", Thierry de Mey, 1996 », *Vertigo* 2005/2 (hors-série, octobre), p.53-56.

- *Les Fils d'un entrelacs sans fin : la danse dans l'œuvre d'Anne Teresa de Keersmaeker*, Lille, Presses du Septentrion, 2008.

- « Réception du spectacle chorégraphique : d'une description fonctionnelle à l'analyse esthétique », *Staps*, avril 2006, n°74, p.117-130.

- « Vers un modèle d'analyse fonctionnelle en danse : *Rosas danst Rosas* d'Anne-Teresa de Keersmaeker », *Déméter*, décembre 2002, Université de Lille III, <www.univ-lille3.fr/revues/demeter/analyse/guisgand.pdf>, en ligne, consulté le 15 décembre 2018.

GUISGAND, Philippe, PLOUVIER, Jean-Luc, « Corps d'écriture », *Repères*, cahier de danse, février 2007, n°20, p.17-21.

- HECQUET, Simon et PROKHORIS, Sabine, *Fabriques de la danse*, Paris, P.U.F., 2007.

- HUTCHINSON-GUEST, Anne, « Dance Notation », *Encyclopedia Britannica*, <<https://www.britannica.com/art/dancenotation#ref252588>>, en ligne, consulté le 15 juillet 2018.

- JACOTOT, Sophie, *Danser à Paris dans l'entre-deux guerres, Lieux, pratiques et imaginaires des danses de société des Amériques (1919-1939)*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2013.

- LARIONOV, Mikhaïl, *Diaghilev et les Ballets russes*, Paris, La bibliothèque des arts, 1970.

- LEFAIT, Philippe, MONNIER, Mathilde, « Mathilde Monnier au travail », *Ina*, 18 avril 2001, 26mn 9 secs.

- GINOT, Isabelle, MARCELLE, Michèle, *La danse au XX^e siècle*, Paris, Bordas, 2008.

- GORKI, Maksim, « Na muzyke tol'styh », *Pravda*, 18 avril 1928.

- GRAHAM, Martha, *Blood Memory*, New York, New York, Doubleday, 1991.

HUESCA, Roland,

- « Danser nu : usage du corps et rhétorique post-moderne », <<http://www.artsrn.ualberta.ca/symposium/items/show/134>>, en ligne, consulté le 15 décembre 2018.

- « Nudité : la danse des orifices », <http://www.liberation.fr/tribune/2001/05/09/nudite-la-danse-des-orifices_363787>, 9 mai 2001, en ligne, consulté le 1^{er} septembre 2018.

- *Triumphes et scandales. La belle-époque des Ballets russes*, Paris, Hermann, 2001.

- HUMPHREY, Doris, *The Art of Making Dances*, New York, Holt, Rinehart, and Winston, 1950.

- HUTCHINSON-GUEST, Anne, *Labanotation*, Norfolk, New Directions, 1961.

- KOZNIITSEV, Grigoriï, KRYZHITSKII, Georgii, TRAUBERG, Leonid, YOUTKEVITCH, Sergueï, *The Eccentric Manifesto*, Eccentropolis (formerly Petrograd) [1922], traduit en anglais par Leonid Trauberg en 1977, London, Aldgate Press, White Chapel, 1992.

- KNUST, Albrecht, *Dictionary of Kinetography Laban*, Plymouth, MacDonald & Evans, 1979.

LABAN, Rudolf,

- *Mastery of Movement on the Stage*, London, MacDonald & Evans, 1950, traduit de l'anglais par : Jacqueline Challet-Haas, Marion Bastien, *La maîtrise du mouvement*, Arles, Actes Sud, 1994.

- *Principles of Dance and Movement Notation*, London, MacDonald & Evans, 1956.

- LAVIGNE, Emma, MACEL, Christine, *Danser sa vie : art et danse de 1900 à nos jours*, Paris, éditions du Centre Pompidou, 2011.

- LAUNAY, Isabelle, *À la recherche d'une danse moderne, Rudolf Laban et Mary Wigman*, Paris, Chiron, 1997.

- LEMNY, Doïna, *Lizjca Codréano: une danseuse roumaine dans l'avant-garde parisienne*, Lyon, Fage, 2011.

- LE MOAL, Philippe, *Dictionnaire de la danse*, Paris, Larousse, 1999.

- LESSCHAEVE, Jacqueline, *Merce Cunningham, Le danseur et la danse*, Paris, Belfond, 1988.

- LISTA, Giovanni, *Loïe Fuller, danseuse de la Belle Époque*, Paris, Editions Somogy, 1995.

- LOUPPE, Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contredanse, 2004.

- MERWIN, Ted. "Loie Fuller's Influence of F. T. Marinetti's Futurist Dance." *Dance Chronicle*, 21.1 (1998), p.73-92.

MONNIER. Mathilde, NANCY. Jean-Luc,

- *Allitérations, Conversations sur la danse*, Paris, Galilée, 2005.

- *Dehors la danse*, Lyon, Droz, 2001.

- MOREL, Jean-Paul, « Valentine, Eve future, Lilith ressuscitée », in Valentine de Saint-Point, *Manifeste de la femme futuriste* [1912], Paris, Fayard, 2013.

- MORGAN, Barbara, GRAHAM, Martha, *Sixteen Dances in Photographs*, Dobbs Fairy, New York, Morgan & Morgan, 1941.

- NANCY, Jean-Luc, *Corpus*, Paris, Métailié, 2000.

- NOISETTE, Philippe, PHILIPPE, Laurent, *Danse contemporaine : le guide*, Paris, Flammarion, 2015.

- NOVERRE, J.-G., *Lettres sur la danse et sur les arts imitateurs*, Stuttgart, Lyon, Delaroche, 1760, réédition, Paris, Lieutier, 1952.

- POUDRU, Florence, *Dans le sillage des Ballets Russes : 1929-1959*, Pantin, CND, 2009.

- *Rosas / Anne Teresa de Keersmaecker, si et seulement si étonnement*, ouvrage collectif, Tournai, La Renaissance du Livre, 2002.

- ROUEFF, Olivier, « Politiques d'une "culture nègre" : La Revue Nègre (1925) comme événement public », *Anthropologie et Sociétés*, vol. 30, n° 2, 2006, p. 65-85.

- ROUSIER, Claire (éd.), *La Danse en solo. Une figure singulière de la modernité*, Pantin, CND, 2002.

- SAINT-LÉON, Arthur, *La Sténochorégraphie*, Paris, L'auteur, 1851.

- SAINT-POINT, Valentine, *Manifeste de la femme futuriste* [1912], Paris, Fayard, 2013.
- SERVOS, Norbert, *Pina Bausch ou l'art de dresser un poisson rouge*, traduit de l'allemand par Dominique Le Parc, Paris, L'Arche, 2001.
- SIBONY, Daniel, *Le Corps et sa danse*, Paris, Seuil, 1997.

SIROTKINA, Irina,

- «Biomehanika», *Tehnologii i telesnost'*, otv. red. S. V. Sokolovskij, Moskva, IÈA-RAN, 2018, C.139-166.
- «Brik-Dance: Fokstrot», *Brikovskij sbornik 2*, Moskovskij Gosudarstvennij Universitet imeni Ivana Fedorova, C.387-392.
- «Čelovečeskoe dviženie : semiotičeskij i fenomenologičeskij podhody», *Pratiki i Interpretacii*, tom 1 (4), 2016, C. 197-212.
- « "Naše telo – ubežiše ot propagandy" » : Kak naučit'sja ponimat' sovremmenuju horeografiju », <<https://ad.theoryandpractice.ru/vdnh/dance>>, en ligne, consulté le 5 septembre 2018.
- «Pljaska po instrukcii : sozdanie "Sovetskogo Massovogo Tanca" v 1920-e gody», *Vestnik Permskogo Universiteta*, vypusk 1 (44), 2019, C.153-164.
- *Svobodnoe dviženie i plastičeskij tanec v Rossii*, Moskva, Novoe literaturnoe obozrénie, 2014.
- «Šestoe čuvstvo avangarda», *Novoe literaturnoe obozrénie*, n°125, 1'2014.
- «The Revolutionary Body, or Was There Modern Dance in Russia ?», *Arti dello Spettacolo / Performing Arts*, Elisa Anzellotti, Donatella Gavrilovich and Elena Randi (ed.), *Body (R)evolution Dance Between the End of the Nineteenth Century and the Contemporary Era*, n°4, 2018, p.31-41.
- SIROTKINA, I., FEŠENKO, V., «Pošemu slovo živoje ?», V. Fešenko, *Živoje slovo : logos – golos – dviženie – žest*, Moskva, Novoe literaturnoe obozrenie, 2015, C. 5-19.

- SOURITZ, Elizabeth, « Soviet Choreographers in the 1920's : Kasian Yaroslavitch Goleizovsky », *Dance Research Journal*, vol. 20, N°2, Russian Issue, Winter 1988, p.9-22.

- SULLIVAN, Lawrence, « Nikita Baliev's Le Théâtre de la Chauve-Souris: An Avant-garde Theater », *Dance Research Journal*, Vol. 18, N°2, *Russian Folklore Abroad* (Winter 1986-1987), p.17-29.

- SUQUET, Annie, « 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.

- STÉPANOV, Vladimir Ivanovič, *L'Alphabet des mouvements du corps humain*, Paris, Zonckermann, 1892.

- UDJANSKAJA, Tatjana Fiodorovna, *Tanec kak predmet izobražénia v literature russkovo modernizma*, dissertacii po gumanitarnym naukam, Moskva, 2006.

VALÉRY, Paul,

- *Degas. Danse. Dessin.*, Ambroise Vollard, 1936, repris dans Paul Valéry, *Œuvres*, t.II, Paris, Gallimard, 1960.
- *L'âme et la danse*, Numéro spécial de la *Revue musicale* du 1^{er} décembre 1921 : *Le Ballet au XIX^e siècle*, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue Française, repris dans Paul Valéry, *Œuvres*, t.II, Paris, Gallimard, 1960.
- *Philosophie de la danse*, conférence prononcée à l'Université des Annales le 5 mars 1935, publiée dans *Conferencia*, 1^{er} novembre 1936, reprise dans Paul Valéry, *Œuvres*, t.I, Paris, Gallimard, 1957.

- VOLYNSKY, Akim, *Ballet's Magic Kingdom. Selected Writings on Dance in Russia, 1911-1925*, trad. J. Rabinowitz, New Haven / Londres, Yale University Press, 2008.

- TROY, Nancy J., « Figures of Dance in De Stijl », *The Art Bulletin*, vol. 66, N° 4, December 1984, p. 645-656.
- WIGMAN, Mary, *Die Sprache des Tanzes*, München, Ernst Battenberg Verlag, 1963, *Le Langage de la danse*, trad. J. Robinson, Paris, Chiron, 1990.

Art, littérature, sciences humaines :

- ALBRIGHT, Daniel, *Panaesthetics : on the Unity and Diversity of Arts*, Yale University Press, 2014.
 - ANCET, Jacques, « L'amnésie du présent », in Bérénice Bonevill-Humann et Yves Hermann (dir.), *L'Inquiétude de l'esprit ou pourquoi le poème en tant de crise ?*, Nantes, éditions Cécile Defaut, 2014, p.267-275.
 - AUSTIN, John Langshaw, *Quand dire, c'est faire*, Paris, Seuil, 1970.
 - BAILLY, Jean-Christophe, *L'Ineffacé : brouillons, fragments, éclats*, Abbaye d'Ardenne, Institut mémoire de l'édition contemporaine, 2016.
 - BADIR, Sémir, « Les intersémiotiques », *estudos semióticos*, vol. 9, n°1, julho de 2013, p.1-12.
 - BARTHES, Roland, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 2002, t. IV.
 - BEAUVOIR (de), Simone, *L'Invitée*, Paris, Gallimard, 1943, p.157-164.
 - BELLITT, Ben, *Wilderness Stair*, New York, Grove Press, 1955.
 - BENJAMIN, Walter, « L'Œuvre d'art à l'heure de sa reproductibilité technique » (dernière version 1939), traduction française par Maurice de Gandillac, revue par R. Rochlitz, in *Œuvres, III*, Paris, Gallimard, 2000.
- BENVENISTE, Émile,
- « La Notion De "Rythme" », *Problèmes de Linguistique Générale*, vol. 1., Paris, Gallimard, 1966.
 - « Sémiologie de la langue » [1969], *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, 1974, tome II.
- BIÉLY, Andreï, *Glossolalia : poème o zvuke*, Berlin, Èpoxa, 1922.
 - CHANTRAINE, Pierre, Définition des termes « Khora » et « Khoros », *Dictionnaire étymologique de la langue grecque : histoire des mots*, t.1, Paris, Klincksieck, p.1281-1282 et p.1269.
 - *Circulations entre les arts. Interroger l'intersémiotité, Fabula / Les colloques*, <<http://www.fabula.org/colloques/sommaire3821.php>>, consulté le 24 décembre 2018.
 - CLAVILIER, Marion, SARAFIDIS, Karl, Conférence intitulée « L'Esthétique de la lecture » à l'occasion d'un atelier organisé autour de l'exposition « *Un Coup de dés* de Mallarmé et le monde intérieur du lecteur », Moscou, Centre Culturel de la Francothèque, 14 mai 2018.
 - COHEN, Nadja, REVERSEAU, Anne, « Un je ne sais quoi de "poétique" : questions d'usages », dossier Fabula, .LHT n°18, <<http://www.fabula.org/lht/18/>>, en ligne, consulté le 30 décembre 2018.
 - CONTE, Francis, KABAKOVA, Galina (dir.), *Le Corps dans la culture russe et au-delà, Cahiers slaves*, n°9, 2008.
 - COOLS, Valérie, « Le lecteur en théorie. Entre plusieurs modes de pensée », *Figures et discours critique, Cahiers Figura*, n°27, 2011.

- DACHY, Marc, *Journal du mouvement Dada 1915-1923*, Genève, Skira, 1989.
- DÉLÈGUE, Yves, « Mallarmé, le sujet de la poésie », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2001/5 (vol. 101), p. 1423-1432, <<https://www.cairn.info/revue-d-histoire-litteraire-de-la-france-2001-5-page-1423.htm>>, en ligne, consulté le 3 septembre 2018.
- DELEUZE, Gilles, *Le pli. Leibniz et le Baroque*, Paris, Éditions de Minuit, 1988.
- DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980.
- DENBY Edwin, *Dance Writing and Poetry*, Robert Cornfield (éd.), New Haven, Yale University Press, 1998.

DERRIDA, Jacques,

- *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1967.
- *Khôra* [1993], Paris, Galilée, 2006.
- *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967.

- Dictionnaire du CNRTL.

DIDI-HUBERMAN, Georges,

- *L'Étoilement, sur Simon Hantai*, Paris, Minuit, 1998.
- *Phasmes. Essais sur l'apparition*, Paris, Minuit, 1998.

- DUFOURMANTELLE, Anne, *Éloge du risque*, Paris, Rivages, 2011.

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

ELIOT, Thomas Stearns,

- *La Terre vaine et autres poèmes* [1922], traduction [1976] de Pierre Leyris, Paris, Éditions du Seuil, 2006.
- *Poems : 1909–1925*, London, Faber & Gwyer Ltd, 1925.

- EMAZ, Antoine, « Pour tenter d'y voir un peu », in *L'Inquiétude de l'esprit ou pourquoi le poème en tant de crise ?*, sous la direction de Bérénice Bonevill-Humann et Yves Hermann, Nantes, éditions Cécile Defaut, 2014, p.185-184.

- FAURÉ, Anne, « Le modernisme », *La Clé des Langues* (Lyon, ENS LYON/DGESCO), 2007, <<http://cle.enslyon.fr/virginia-woolf/le-modernisme-29870.kjsp>>, [en ligne], consulté le 28 novembre 2016.

- FISH, Stanley, *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*, Harvard, Harvard University Press, 1980.

- GAMBIER, Yves, « Traduction et texte : vers un nouveau double paradigme », *Signata*, 7, 2016, p.175-197.

- GARAYALDE, Nicolás, « Le concept de lecture chez Bayard : entre la psychanalyse de la lecture et la critique rhétorique déconstructionniste », <<http://www.ra2il.org/wp-content/uploads/2017/11/Résumé-intervention-Garayalde.pdf>>, en ligne, consulté le 15 novembre 2018.

GAYRAUD, Régis,

- (trad.), *Manifestes*, présentés par Gabriella di Millia, éditions Allia, 1995.
- « Quand le sonore devient plastique... », in Anne Tomiche (dir.), *Altérations, créations dans la langue : les langages dépravés*, Clermont-Ferrand, Université Blaise-Pascal, CRLMC, 2001, p. 181-197.
- « Y a-t-il un Dada russe ? », in *La Russie et les modèles étrangers*, Lille, Éditions du conseil scientifique de l'Université, Lille III, 2010, p. 205-216.
- « L'avant-garde russe racontée aux Dadas » (avec traduction de textes), *Pleine marge* n°33, Paris, juin 2001, p. 97-120.
- « Poésie et prose d'un zaumnik : Il'ja Zdanevič : quelques caractéristiques communes », in *Revue des études slaves*, t. 67, fascicule 4, 1995, p. 563-575.
- « Sdvig : le poète n'écrit plus », in *Modernités russes* n°2, Lyon, Université Lyon III- Centre A. Lirondelle, 2000, p. 65-78.

GENETTE, Gérard,

- « Espace et langage », *Figures I*, Paris, Seuil, 1966, p.101-108.
- « La Littérature et l'espace », *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, p.44-48.
- *L'Œuvre de l'art*, t.I, Paris, Seuil, 1994.
- *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.
- *Seuils*, Paris, Seuil, 1989.

- GERVAIS, Bertrand, *Logiques de l'imaginaire*, tome I : *Figures, Lectures*, Montréal, Le Quartanier, 2007.

GLEIZE, Jean-Marie,

- *À noir : poésie et littéralité*, Paris, Seuil, 1992.
- *Poésie et figuration*, Paris, Seuil, 1983.

- GODIN, Christian, « Le Risque » dans Christian Godin, *l'Encyclopédie conceptuelle et thématique de la philosophie*, Paris, Champ Vallon, 2018.

- GOODMAN, Nelson, *Languages of art. An approach to a Theory of Symbols* [1968], Indianapolis, Hackett, 1976, traduction française, *Langages de l'art*, Nîmes, Chambon, 1990.

- GUÉNARD, Florent, SIMAY, Philippe, « Du risque à la catastrophe. À propos d'un nouveau paradigme », <<http://www.laviedesidees.fr/Du-risque-a-la-catastrophe.html>>, [en ligne], consulté le 28 novembre 2016.

- HART, James, *The Oxford Companion to American Literature* [1941], 5th edition, 1983, with revisions and additions by Phillip W. Leininger.

HÉBERT, Louis,

- *Dictionnaire de sémiotique générale* (2016) [en ligne], dans Louis Hébert (dir.), *Signo*, <<http://www.signosemio.com/documents/dictionnairesemiotique-generale.pdf>>, en ligne, consulté le 12 novembre 2018.
- *Introduction à l'analyse des textes littéraires : 41 approches, version numéro 5.2*, 2016, dans Louis Hébert (dir.), *Signo* [en ligne], Rimouski (Québec), <<http://www.signosemio.com/documents/approchesanalyse-litteraire.pdf>>, consulté le 16 décembre 2018.

- HIGGINS, Dick, « Statement of Intermedia », August 3, 1966, in Wolf Vostell (ed.), *Dé-coll/age (décollage) *6*, Frankfurt, Typos Verlag, New York, Something Else Press, 1967.

- ISER, Wolfgang, *L'acte de lecture (théorie de l'effet esthétique)*, Bruxelles, Mardaga, 1985.

JAKOBSON, Roman,

- « Aspects linguistiques de la traduction », *Essais de linguistique générale*, traduit de l'anglais et préfacé par Nicholas Ruwet, Paris, Éditions de Minuit, 1963, p.78-86.
- *Huit questions de poésie*, Paris, Seuil, 1977.
- « Linguistique et poétique », *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963, p. 209-248.
- *O Češskom stíbe preimučestvenno v sopostavlenii s ruskim*, Moskva, Opojaz-MLK, 1923.

- JANECEK, Gerald, *The Look of Russian Literature: Avant-Garde Visual Experiments, 1900-1930*, Princeton, Princeton University Press, 1984.

- JAUSS, Hans-Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.

- JOUVE, Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992.

- KALAJDŽIAN, Walter, *The Cambridge Companion to American Modernism*, Cambridge University Press, 2005.

- KRISTEVA, Julia,
- *La Révolution du langage poétique (L'Avant-garde à la fin du XIX^e siècle : Lautréamont et Mallarmé)*, Paris, Seuil, 1974.
- *Polylogue*, Paris, Seuil, 1977.
- *Séméiôtiké : Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.

- KRZYWKOWSKI, Isabelle, « 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*, Éditions L'Improviste, 2006, p.193-214.

- « Langages et musique : approches sémiotiques », *Fabula / Les colloques, Littérature et musique*, coordonnée par Mathilde Vallespir, <<http://www.fabula.org/colloques/document1274.php>>, mis en ligne le 2 mai 2010, consulté le 24 décembre 2018.

- LATHBURY, Roger, *American modernism (1910-1945)*, New York, Facts On File, 2006.

- LÉAL, Brigitte, *Mondrian*, Paris, Centre Georges Pompidou, 2010.

- LE BON, Laurent (dir.) *Dada*, catalogue de l'exposition présentée au Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou du 5 octobre 2005 au 9 janvier 2006, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2006.

- Le Lecteur à l'œuvre, exposition organisée du 27 avril au 25 août 2013, Fondation Martin Bodner, Université de Genève, <<http://www.boocs.ch/fr/expositions/le-lecteur-a-loeuvre/>>, en ligne, consulté le 15 novembre 2011.

- LEROI-GOURHAN. André,
- *Le geste et la parole*, Tome I, *Techniques et langage*, Paris, Albin Michel, 1964.
- *Le geste et la parole*, Tome II, *La mémoire et les rythmes*, Paris, Albin Michel, 1964.

- LORCA, Federico García, *Jeu et théorie du Duende [Juego y teoría del Duende, 1933-1934]*, traduit de l'espagnol par Line Amsellem, Paris, Allia, 2010.

- LOUVEL, Liliane,
- *Le Tiers pictural. Pour une critique intermédiaire*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010.
- *Texte /Image. Images à lire, textes à voir*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2002.

- MAĪAKOVSKI, Vladimir, *Ma découverte de l'Amérique* [1926], traduit du russe par Laurence Foulon, préface de Colum McCann, Éditions du Sonneur, 2017.
- MAJAKOVSKIJ, B. B.
 - *Moe otkrytie Ameriki* [1926], *Cočinenija v dvuh tomah*, tom 1, Moskva, Pravda, 1987.
 - *Polnoe sobranie kočinenij v trinadvati tomah*, tom 9, 1928, podgotovka teksta i primečanija V. A. Arutčevoj, Moskva, GIHL, 1958.
 - *Cočinenija v dvuh tomah*, tom 2, Moskva, Pravda, 1988.
- MALLARMÉ, Stéphane,
 - *Propos sur la Poésie*, Henri Mondor (éd.), Monaco, Éditions du Rocher, 1953.
 - *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1954.
 - *Correspondance : 1862-1871*, Henri Mondor et Jean-Pierre Richard (éd.). Paris, Gallimard, 1959.
- MANDELSTAM, Ossip,
 - -----, *De la poésie* [1928], traduction et postface de Christian Mouze, éd. La Barque, 2013.
 - -----, *Physiologie de la lecture*, trad. par André du Bouchet, Paris, Fourbis, 1989.
 - -----, *Le Timbre égyptien* [1928], traduit par Georges Limbour et D.S. Mirsky, préface de Ralph Dutli, posface de Clarence Brown, Paris, Le Bruit du temps éditions, 2009.
- MARTEAU, Isabelle, « La technique Cunningham », *Repères*, cahier de danse, 2009/1 (n° 23), p. 13-15, <<https://www.cairn.info/revue-reperes-cahier-de-danse-2009-1-page-13.htm>>, en ligne, consulté le 21 septembre 2018.
- MATTIUSSI, Laurent, « La Musique sans musique : Mallarmé, Valéry », Jean-Louis Backès, Claude Coste, Danièle Pistone (dir.), *Musique et littérature dans la France du XX^e siècle*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2001, p.199-207.
- MAYEN, Gérard, « Qu'est-ce que la performance ? », Dossiers pédagogiques du Centre Pompidou, <<http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-Performance/#autres>>, en ligne, consulté le 15 décembre 2018.
- MESCHONNIC, Henri, *Critique du rythme, Anthropologie historique du langage*, Paris, Verdier, 1982.
- MEYERHOLD, Vsevolod, *Mettre en scène*, traduit du russe par Béatrice Picon-Vallin, Arles, Actes Sud, 2005.
- MURAT, Michel, *Le Coup de Dés de Mallarmé. Un recommencement de la poésie*, Paris, Belin, 2005.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Œuvres philosophiques complètes*, éd. de G. Colli et M. Montinari, trad. J.-C. Héméry, Paris, Gallimard, 1974, vol. VIII-1.
- OLSON, Charles,
 - « Poetry », New York, n°3, 1950, « Le Vers Projectif », in L. Veza, *William Carlos Williams, op.cit.*, p.158.
 - *Selected Letters by Charles Olson*, Ralph Maud (éd.), University of California Press, 2001.
 - *Selected Writings*, Robert Creeley (éd.), New York, New Directions, 1966.
- PAJEVIC, Marko (dir.), *Poésie et musicalité. Liens, croisements, mutations*, Paris, L'Harmattan, 2007.
- PERLOFF, Marjorie, *The Dance of the Intellect : Studies in the Poetry of the Pound Tradition*, Chicago, Northwestern University Press, 1996.

PETTMENGIN, Claire,

- "The Intuitive Experience", in F. J. Varela and J. Shear (ed.), *The View from Within. First-person approaches to the study of consciousness*, Exeter, Imprint Academic, 1999, p. 43-77.
- (éd.), *Ten Years of Viewing from Within. The Legacy of Francisco Varela*, Imprint Academic, 2009.

PICON-VALLIN, Béatrice,

- *Meyerhold : écrits sur le théâtre*, Lausanne, L'Age d'homme, t.1, 1973.
- *Meyerhold : écrits sur le théâtre*, Lausanne, L'Age d'homme, t.2, 1975.

PINSON, Jean-Claude,

- *Habiter en poète. Essai sur la poésie contemporaine*, Seyssel, Champ Vallon, 1999.
- *Sentimentale et naïve : nouveaux essais sur la poésie contemporaine*, Ceyzérieu, Champ Vallon, 2002.

PLATON,

- *Le Banquet*, traduction de Luc Brisson, Paris, Flammarion, 2007.
- *Le Timée*, traduction de Luc Brisson, Paris, Flammarion, 1992.

- POTTEVIN, Jean-Louis, « Séminaire IX, Walter Benjamin – La Question de l'aura », <<https://www.tk-21.com/Seminaire-2007-2008-IX-Walter>>, en ligne, consulté le 2 août 2018.

- POUND, Ezra, *Antheil : With a Treatise on Harmony*, Chicago, Pascal Covici Publishers, 1927.

- RAJEWSKY, Irina, « Intermediality, Intertextuality and Remediation : A Literary Perspective on Intermediality », *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques / Intermediality : History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, n°6, 2005, p.43-64.

RIFFATERRE, Michael,

- *La production du texte*, Paris, Seuil, 1979.
- *Sémiotique de la poésie*, Paris, Seuil, 1983.

- STAROBINSKI, Jean, *Portrait de l'artiste en saltimbanque* [1970], Paris, Gallimard, 2004.

- SCHOLE, Robert, *English After the Fall: From Literature to Textuality*, University of Iowa Press, 2011.

- TASSERIT, Claude, *Corps et lecture chez Roland Barthes*, sous la direction de Michel Boulanger, diplôme supérieur de bibliothécaire, mémoire de fin d'études, Villeurbanne, École Nationale Supérieure des Bibliothèques, 1986.

- « *Un Coup de dés de Mallarmé et le monde intérieur du lecteur* », exposition artistique des étudiants de Master en Littérature Française du Collège Universitaire Français de Moscou (CUF) et d'artistes internationaux invités d'honneur, 6 avril au 6 mai 2018, organisée par Marion Clavilier et Evguénia Zaverniaéva, Centre culturel de la Francothèque, Moscou (Bibliothèque Roudomino de la Littérature Étrangère).

- VALTAT, Jean-Christophe, « Donner son sens à un texte », <<https://www.nonfiction.fr/article-450-donner-son-sens-a-un-texte.htm>>, en ligne, mis en ligne le 3 janvier 2008, consulté le 15 novembre 2018.

- VOUILLOUX, Bernard, *De la peinture au texte*, Genève, Droz, 1989.