



HAL
open science

“La voix bouge, pour ainsi dire, le corps” : un pas de deux entre danse et poésie

Hélène Laplace-Claverie

► **To cite this version:**

Hélène Laplace-Claverie. “La voix bouge, pour ainsi dire, le corps” : un pas de deux entre danse et poésie. *Revue des Sciences Humaines*, 2020, Jean-Louis Giovannoni. Les gestes des mots., 3/2020 (339), pp.129-135. hal-02960935

HAL Id: hal-02960935

<https://univ-pau.hal.science/hal-02960935>

Submitted on 22 Oct 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

« La voix bouge, pour ainsi dire, le corps » : un pas de deux entre danse et poésie

Hélène Laplace-Clavier

Université de Pau et des Pays de l'Adour

Unité de recherche ALTER (EA 7504)

C'est dans le texte de présentation du spectacle *Ce qui bouge la voix* qu'on peut lire la phrase qui sert de titre à cet article¹. Spectacle, ou plutôt création poétique et chorégraphique datant des années 1987-88, qu'il nous semble intéressant de rapprocher du recueil *danse dedans* (2005), malgré l'important laps de temps qui les sépare. Quelque chose en effet se joue dans les deux œuvres qui a sans doute à voir, moins avec la danse à proprement parler, qu'avec le dialogue de la voix et du corps.

Ajoutons avant d'aller plus loin que le point de vue qui s'exprime ici est celui de quelqu'un qui n'est guère familier de la poésie contemporaine, mais travaille sur les liens entre danse et littérature, essentiellement aux XIX^e et au XX^e siècle. Il faut souligner à cet égard que les rapports qu'entretiennent les poètes avec l'art chorégraphique est un sujet de recherche fructueux, qui a notamment donné lieu à plusieurs importantes thèses de doctorat ces dernières années. Tant il y a là non seulement un questionnement fécond mais un corpus impressionnant : on peut citer, parmi les poètes ayant manifesté quelque intérêt pour la danse, Mallarmé (pour ne rien dire des périodes antérieures), Valéry, Claudel, Cendrars, Cocteau, Char, Michaux, Du Bouchet, Celan, Bernard Noël², et la liste est incomplète.

Mais rares sont les écrivains audacieux au point d'entrer eux-mêmes dans la danse en s'exposant, comme le fait Jean-Louis Giovannoni dans *Ce qui bouge la voix*, aux côtés d'une danseuse-chorégraphe, dans ce qui n'est à proprement parler ni un spectacle, ni une performance, mais un objet dont il est difficile de définir le statut. Le dispositif de *Ce qui bouge la voix* repose en effet sur un rapport de proximité spatiale entre les deux corps convoqués sur scène, un corps féminin dansant d'une part, un corps masculin parlant – ou plutôt émetteur de sons et de bruits, un corps sonore – d'autre part. Le corps du Poète se tient en effet en bordure de l'espace parcouru par la Danseuse³, derrière un pupitre, tout au long des vingt-cinq minutes que dure la pièce. Une question se pose dès lors : le spectateur de *Ce qui bouge la voix* assiste-t-il à un solo ou à un duo ? Il s'agit *a priori* plutôt d'un solo, puisqu'il met en jeu une seule interprète, Line de Fages, qui évolue « sur la voix » de quelqu'un qu'on ne voit pas, dans un premier temps, lorsqu'on regarde la captation vidéo du spectacle. On découvre toutefois au bout de quelques minutes qu'il y a bel et bien deux corps dans le même espace, celui d'un studio de danse, sachant que la caméra se trouve à l'emplacement du traditionnel miroir qui est en quelque sorte aux danseurs ce que le « quatrième mur » est aux acteurs. Ainsi, dès l'instant où le Poète entre dans le cadre, quand la caméra se met à filmer en plan large, on est conduit à abandonner la notion de solo pour privilégier l'hypothèse d'un duo. Et ce, pour au moins deux raisons. D'abord parce que le Poète ne se contente pas de fournir une « bande son » à la danseuse, par l'intermédiaire de sa voix ; il entre en interaction avec elle, par le regard, par la parole, par le geste quelquefois. Il y a notamment ce moment où ils se mettent à « dialoguer », sans que la Danseuse cesse pour autant de danser. Cet échange se fait sur un mode conflictuel et léger, à la façon d'un désaccord mineur. À un autre moment, la Danseuse perd l'équilibre et manque de tomber alors qu'elle est près du pupitre. Le Poète tend le bras pour l'empêcher de heurter cet objet. Mais il y a un second élément en faveur de l'hypothèse d'un duo d'artistes. Le corps du Poète est en effet extrêmement actif, dans la mesure où la partition vocale qu'il exécute est à l'évidence très exigeante. Le travail intense sur la voix – qui peut faire

¹ Ce texte apparaît au début de la captation du spectacle, qu'a bien voulu me prêter Jean-Louis Giovannoni. Je l'en remercie chaleureusement.

² Voir par exemple la thèse Alice Godfroy, *Danse et poésie : le pli du mouvement dans l'écriture (Michaux, Celan, du Bouchet, Noël)*, Paris, Honoré Champion, « Bibliothèque de littérature générale et comparée », 2015.

³ Nous choisissons, désormais, d'ajouter une majuscule aux termes « poète » et « danseuse », pour mieux signifier qu'au-delà de l'identité des deux interprètes se joue quelque chose qui a à voir avec la création de personnages.

penser aux créations de Georges Aperghis – implique l'ensemble du corps : on voit les genoux se plier, le corps se pencher puis se redresser. La virtuosité semble d'autant plus grande que les émissions vocales se situent la plupart du temps dans l'aigu.

Par moment, la Danseuse elle aussi fait résonner sa voix, utilisant les muscles phonatoires au même titre que les autres ressources de son corps, comme s'il n'y avait là qu'une simple variation à l'intérieur de la chorégraphie. S'agissant du Poète, il faut préciser qu'il a recours tantôt à des productions purement sonores, autrement dit à des bruits, dénués de contenu sémantique, tantôt à des émissions de phonèmes, voire de mots et de phrases. Et ce qui est frappant, c'est qu'il n'y a aucune solution de continuité entre ce qui relève de la parole articulée et par ailleurs les cris, rires, sifflements et autres hululements donnés à entendre. Le spectateur-auditeur ne peut que s'interroger sur ce qui distingue une émission vocale sémantiquement valable, valide, recevable, d'une émission sémantiquement vide. Et il se dit, à écouter le Poète, qu'il faut bien peu de choses pour basculer d'une catégorie dans l'autre, de façon totalement arbitraire. Sachant que le même raisonnement est possible à propos du second corps en mouvement, celui de la Danseuse : pourquoi certains gestes sont-ils identifiés comme relevant de la chorégraphie, et certains autres comme dépourvus de cette dignité ?

Mais comment comprendre, à ce stade de l'analyse, le rapport entre le corps sonore et faussement immobile du Poète et le corps faussement muet et mobile de la Danseuse ? Nous disposons, pour nous aider à répondre à cette question, d'un texte qui est donné à lire au début de la vidéo :

Cette chorégraphie a pour particularité d'être mise en mouvement par la voix de l'auteur, sans support musical. La voix bouge, pour ainsi dire, le corps, au point où l'on ne sait plus s'il s'agit de la voix intérieure qui est entendue ou le corps d'un texte qui se met à bouger.

C'est aussi un voyage dans « l'espace du dedans » où le spectateur peut sentir, par les mouvements de la voix, et du corps, la venue de chaque geste, de chaque signe. *Ce qui bouge la voix* se veut une représentation de la mise-en-corps de tous ces moments qui font notre vie psychique, l'humeur peut y être angoissée, vagabonde, enfantine, enjouée, recueillie ou bouffonne.

Ces quelques lignes semblent proposer différentes pistes pour l'interprétation du spectacle. Dire que « la voix bouge le corps », c'est refuser la tournure attendue avec un verbe factitif (« la voix fait bouger le corps »). Ici, la formulation se veut plus directe, comme si la relation s'établissait sans intermédiaire, sans truchement, dans une immédiateté parfaite. Le corps ne traduit pas en mouvements ce que dit la voix ; il est la voix dansant. Il ne s'agit donc pas de quelque relation pygmalionnesque par laquelle la voix d'un homme mettrait en branle ou animerait le corps d'une femme. Il n'y a aucun rapport d'antériorité, de primauté ou de préséance entre les deux artistes. La référence à Michaux – « l'espace du dedans » – pourrait indiquer en outre que la danse comme la voix extériorisent, projettent au dehors des états intérieurs, psychiques. Il y aurait là une volonté de rendre visible l'invisible, d'incarner ce qui est censé être immatériel. « Censé », puisque l'emploi du mot « humeur » suggère que ce qu'on appelle « vie psychique » pourrait bien relever, comme on le pensait à la Renaissance, non de l'esprit mais bien du corps.

Reste que ce texte d'accompagnement laisse ouvertes certaines questions, et notamment celle-ci : pourquoi le spectacle est-il intitulé *Ce qui bouge la voix*, et non « *Ce que bouge la voix* », titre qui semblerait plus logique si le texte de présentation dit vrai. Or le pronom relatif choisi est bien le pronom sujet, et « la voix » occupe la fonction de complément d'objet. Ce qui oblige à se demander : qu'est-ce qui bouge la voix ? Peut-être le corps de la danseuse, ses mouvements, ses déplacements, l'énergie déployée, qui se transmettent au Poète et le nourrissent, en quelque sorte, dans une infinie relation de réciprocité, dans un permanent va-et-vient entre les deux artistes. Contrairement à ce qu'on aurait pu penser au premier regard, il n'y a pas d'un côté l'homme, le

logos, l'impulsion, et de l'autre la femme, la chair, l'exécution. On assiste à un permanent échange entre deux corps qui interagissent aux frontières du langage et de ce qui n'est plus lui.

Idée qui n'est pas sans évoquer le recueil *danse dedans*, pourtant postérieur de près de vingt ans au spectacle *Ce qui bouge la voix*. Giovannoni, à nouveau, choisit un titre à la fois simple et énigmatique. Un titre sonore aussi, dont la triple dentale rappelle l'allitération valéryenne de *Degas Danse Dessin*. Mais que veut-il dire ? S'agit-il du verbe « danser » à l'impératif, ou du substantif employé absolument, sans déterminant ? Ou faut-il comprendre quelque chose comme : « Ça danse là-dedans », l'adverbe renvoyant au recueil de poèmes, mais également à tout corps humain doté de vie ? Et s'il fallait plutôt entendre : « dans ce dedans », hypothèse qui ferait disparaître le vocable « danse » au profit d'un voyage au cœur de l'intériorité, ou plutôt du « dedans », variante débarrassée de tout relent spiritualo-métaphysique ? Pour aller dans le même sens, suggérons encore l'idée de quelque « dense dedans » à la matérialité revendiquée. Et enfin, dernière proposition de lecture d'un titre décidément facétieux, pourquoi ne pas aller jusqu'à rendre sonore la consonne finale de l'adverbe « dedans », ce qui aboutirait à une « danse de danse », autrement dit une sorte de danse au carré ?

Mais cette dernière hypothèse n'est pas sans poser problème, puisqu'il est plus que douteux que le sujet de ce recueil publié en 2005 soit réellement la danse. Chaque fois qu'il y est question de danse, il est en effet aussi question d'autre chose. Structurée en cinq segments intitulés « Montée » (« Montée I », « Montée II », etc.), l'œuvre travaille à l'évidence que la notion de verticalité. La montée, c'est d'abord celle du texte qui se dresse comme autant de colonnes aériennes, légères, montant vers le ciel de la page. Mais si l'impression visuelle est celle d'une verticalité ascendante, le mouvement de la lecture, lui, est fatalement descendant. Ce qui n'est pas sans rappeler l'un des plus beaux textes sur la danse jamais écrits, le portrait de Vaslav Nijinsky par Paul Claudel, où le poète apostrophe le célèbre danseur russe en ces termes : « élance-toi, grand oiseau, à la rencontre d'une sublime défaite⁴ ! » Si virtuose soit-il, le danseur ne peut jamais échapper à la pesanteur que très provisoirement. De même, les pages de *danse dedans* pourraient être vues comme autant de sublimes défaîtes. Il n'est d'ailleurs pas rare qu'elles évoquent ce double mouvement d'ascension et de chute :

monte
voûte plantaire
poids volatil
vêtements du sol

air
et pause dans la chaussure

puis
la descente rapide
avec sa secousse
à peine bue⁵

Outre ce mouvement vers le haut et vers le bas, on est frappé, dès les premières pages du recueil, par la vision d'un corps en morceaux, sans unité, désigné par autant de fausses synecdoques qui ne renvoient pas à un tout : il y a les pieds, les os, la voûte plantaire, le talon, les ongles, les cuisses, les jambes, les mains, la tête, les bouches, le sang, les ventres, etc. Et comme souvent chez

⁴ Paul Claudel, « Nijinsky » [1927], *Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p. 386.

⁵ Jean-Louis Giovannoni, *danse dedans*, Paris, Prétexte Éditeur, 2005, p. 9.

Giovannoni, on a affaire à un corps dedans-dehors, sans cesse réversible comme un vêtement qu'on retournerait pour l'envisager sous toutes les coutures. Un corps travaillé par des « secousse(s) », des « cri(s) » et des poussée(s) » qui rendent manifeste cette double tension entre d'une part l'univers interne – plutôt qu'intérieur – et le monde extérieur, d'autre part entre un élan vers le haut et une chute, élan et chute dont maintes formulations nous indiquent qu'ils ont à voir avec la sexualité⁶.

Ce qui semble intéresser le poète, au-delà de la vie organique dont il parle beaucoup, c'est ce qu'il appelle « le jeu de parois⁷ », autrement dit cette zone limitrophe entre le dedans et le dehors, là où il y a du jeu dans le corps humain, là où ça bâille, là où le dehors laisse voir ou deviner le dedans, et *vice versa*, par exemple dans le rire, la plaie, la sueur, la morsure, les hématomes et l'hémorragie, dans le pouls qui bat et dans le regard aussi... On est là à la frontière du corps, en lisière, en présence de « lieux » par nature instables car sans cesse en mouvement. Et s'il fallait penser ici à un type de danse, ce serait sans conteste au butô, cette forme d'expression corporelle apparue au Japon dans les années 1960, qu'il est difficile de définir en quelques mots mais qui se propose de battre en brèche l'image académique d'un corps glorieux et maître de lui-même, pour révéler tout ce que la corporéité recèle de laideur, de trouble et d'obscurité. Avec une fascination pour le fœtus humain, corps encore à l'état informe, qui n'est pas absent de *danse dedans*⁸.

La danse, dans ce recueil poétique comme dans *Ce qui bouge la voix* n'est donc sans doute qu'un prétexte, un alibi. Un moyen pour le poète d'interroger ces zones-limite, ces lieux d'échange où quelque chose se crée et disparaît dans le même mouvement. On est là bien loin de la traditionnelle frontière entre l'âme et le corps, ou entre *Animus* et *Anima* comme chez Claudel. Il y aurait plutôt l'image d'une circulation constante entre deux espaces, aux confins de l'organique et du psychique. Questionnement que l'on retrouve chez certains chorégraphes contemporains tel Jan Fabre, qui ont précisément pour ambition de chorégrapier ce qui d'ordinaire échappe au contrôle de l'être humain, les pleurs, l'urine, le sang, l'érection⁹. *Intus et in cute*, disait Rousseau citant le poète latin Perse au seuil de son autobiographie. Chez Giovannoni, le mouvement ne va pas seulement vers l'intérieur ; le dedans se retourne en un dehors provisoire, et *vice versa*. Toute quête de soi est-elle pour autant absente ? On se permettra d'en douter.

l'os dehors
les pierres dedans

bougeant
aux pieds

sans moi¹⁰

⁶ Un seul exemple, p. 16-17 : « fourrage / encore / un autre lieu / jusqu'aux yeux / poussée / poussée // joie ultime / et / l'effondrement »

⁷ *danse dedans*, p. 24.

⁸ Voir par exemple p. 65-66.

⁹ Voir notamment les deux créations qui ont assuré la célébrité de Jan Fabre, en 2005 au Festival d'Avignon, *Je suis sang* et *Histoire des larmes*.

¹⁰ *danse dedans*, p. 23-24.