



Fabula / Les Colloques
La danse et les arts (XVIIIe-XXe siècles)

Pas de deux : écrire sur la danse pour penser le poème

Pauline Galli-Andreani



Pour citer cet article

Pauline Galli-Andreani, « Pas de deux : écrire sur la danse pour penser le poème », *Fabula / Les colloques*, « La danse et les arts (XVIIIe-XXe siècles) », URL : <https://www.fabula.org/colloques/document5349.php>, article mis en ligne le 11 Mars 2018, consulté le 20 Avril 2024

Pas de deux : écrire sur la danse pour penser le poème

Pauline Galli-Andreani

Il s'agit ici d'évoquer le discours sur la danse de trois poètes qui ont été, chacun à sa manière, fascinés par la danse, et ont donc écrit sur ce sujet. Certains de leurs textes sont uniquement consacrés à la danse, d'autres l'évoquent en la reliant à la poésie ou à la littérature en général. Le choix de ces trois auteurs permettra de proposer un panorama relativement large de ce tournant du XIX^e et du XX^e siècle, et de mettre en lien les uns avec les autres. Il sera toutefois nécessaire de sélectionner parmi ces textes : il ne s'agira pas de leurs écrits portant strictement sur la danse, mais de ceux qui établissent un rapprochement entre danse et poésie ou danse et littérature, danse et écriture (selon une conception de la poésie assez large, qui sera définie plus loin). L'évocation de ces trois cas finalement assez différents sera nécessairement incomplète, car l'objectif de cette comparaison est avant tout non pas de proposer une présentation exhaustive de la pensée de la danse de ces trois auteurs, mais de chercher à comprendre pourquoi ces derniers ont recours à une réflexion sur la danse pour penser la poésie.

Stéphane Mallarmé

Mallarmé, dans un texte célèbre faisant référence à la danseuse Loïe Fuller, évoque la figure de la danseuse en établissant explicitement un rapprochement avec le poème :

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 scribe¹.

¹ MALLARME, Stéphane, « Ballets », *Crayonné au théâtre, Divagations, Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2003, p. 171.

Le paradoxe ici est très net, qui consiste à affirmer que la danseuse n'est pas une femme qui danse, et ce pour deux raisons : parce qu'elle n'est pas une femme et parce qu'elle ne danse pas.

Relevons tout d'abord la première de ces affirmations : la danseuse n'est pas une femme.

Si la danseuse n'est pas une femme, qu'est-elle, alors ? Une métaphore. Qu'est-ce qu'une métaphore ? C'est une figure d'expression fondée sur le transfert, le glissement. Comme la définit Aristote, « la métaphore consiste à donner à une chose un nom qui lui est étranger en glissant du genre à l'espèce ou de l'espèce au genre, ou de l'espèce à l'espèce ou selon un rapport d'analogie² ».

En quoi la danseuse est-elle une métaphore ? C'est-à-dire quel est l'élément d'analogie dans la danseuse, si l'on considère que la danse n'est pas du mime ? Mallarmé affirme justement que la danseuse résume « un des aspects élémentaires » de l'objet. Il y a donc ressemblance de la danseuse non pas avec le tout (comme c'est le cas dans le mime, la pantomime ou le théâtre), mais avec une partie du tout (ce qui rappelle la définition de la métaphore par Aristote). Enfin la danseuse « suggère » : elle ne joue pas, ne signifie pas, ne mime pas, mais laisse deviner. Il faut également préciser ici que pour Mallarmé, le geste de la danseuse n'a pas de sens préétabli. C'est le spectateur qui repère une analogie entre le corps dansant et autre chose, puis lit dans la danse ce qu'il y a trouvé.

La seconde affirmation de Mallarmé est la suivante : la danseuse ne danse pas.

Que fait donc la danseuse ? Elle écrit avec son corps (elle « suggère » par une « écriture corporelle »), comme en atteste le champ lexical de l'écriture (« paragraphe », « écriture », « prose », « dialoguée », « descriptive », « rédaction », « poème », « scribe »). Mallarmé utilise l'image de la pointe comparée à la plume de l'écrivain. Il assimile le mouvement du corps de la danseuse, ses sauts, etc., au mouvement de l'écriture, ce qui peut rappeler sa propre syntaxe « accidentée » (dont cet extrait nous fournit d'ailleurs un exemple) : les mots, chez Mallarmé, ne sont pas « dans l'ordre » pourrait-on dire, tout comme la danseuse ne bouge pas de la même manière qu'au quotidien.

Ce qu'elle crée, c'est un poème, mais sans autorité (c'est-à-dire sans auteur : « dégagé de tout appareil du scribe », écrit Mallarmé). Il s'agit donc d'une écriture qui parvient à se dégager de son auteur (le chorégraphe, le librettiste). La danseuse est donc « inconsciente », « illettrée » (il emploie ces deux qualificatifs dans le même texte), au sens où elle l'exécute seulement. Elle n'est pas l'auteur, mais l'écriture même, en mouvement.

² ARISTOTE, *Poétique*, trad. O. Bellevenue et S. Auffret, Paris, Mille-et-unes nuits, 1997, p. 49.

Mallarmé établit donc un parallèle entre danse et poésie, mais la danse parvient, par le recours au corps, à se dégager des entraves (du langage, de l'auteur). La poésie doit donc, elle aussi, avoir cette ambition : ne plus être soumise à ces deux contraintes.

La première contrainte relève du langage, de sa fonction « brute ou immédiate » : sa fonction de simple communication. Le langage doit être utilisé différemment. La deuxième contrainte relève de la présence de l'auteur, dont Mallarmé voudrait pouvoir se débarrasser. C'est ce qu'il recherche lorsqu'il parle, dans l'un de ses textes les plus célèbres de « disparition élocutoire³ » du poète. En ce sens la danse fournit à Mallarmé un véritable modèle théorique pour penser l'écriture de manière plus précise.

Paul Valéry

Pour évoquer le cas de Valéry, je ne m'appuierai pas sur son célèbre « Philosophie de la danse », mais ferai référence à des textes consacrés à l'écriture poétique, dont voici le premier extrait :

La marche comme la prose a toujours un objet précis. Elle est un acte dirigé vers quelque objet que notre but est de joindre. Ce sont des circonstances actuelles, la nature de l'objet, le besoin que j'en ai, l'impulsion de mon désir, l'état de mon corps, celui du terrain, qui ordonnent à la marche son allure, lui prescrivent sa direction, sa vitesse, et son terme fini. Toutes les propriétés de la marche se déduisent de ces conditions instantanées et qui se combinent singulièrement dans chaque occasion, tellement qu'il n'y a pas deux déplacements de cette espèce qui soient identiques, qu'il y a chaque fois création spéciale, mais, chaque fois, abolie et comme absorbée dans l'acte accompli.

La danse, c'est tout autre chose. Elle est, sans doute, un système d'actes, mais qui ont leur fin en eux-mêmes. Elle ne va nulle part. Que si elle poursuit quelque chose, ce n'est qu'un objet idéal, un état, une volupté, un fantôme de fleur, ou quelque ravissement de soi-même, un extrême de vie, une cime, un point suprême de l'être... Mais si différente qu'elle soit du mouvement utilitaire notez cette remarque essentielle quoique infiniment simple, qu'elle use des mêmes membres, des mêmes organes, os, muscles, nerfs, que la marche même.

Il en va exactement de même de la poésie qui use des mêmes mots, des mêmes formes, des mêmes timbres que la prose⁴.

Valéry envisage ici les couples danse/marche et poésie/prose. Sa réflexion, comme celle de Mallarmé, est fondée sur l'idée d'une distinction entre langage ordinaire et

³ MALLARME, Stéphane, « Crise de vers », *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1998, p. 208.

⁴ VALÉRY, Paul, « Propos sur la poésie », *Variété, Œuvres I*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1957, p. 1371.

langage poétique : langage brut et immédiat/essentiel chez Mallarmé, c'est-à-dire langage servant à la simple communication, ou langage n'ayant pour but que lui-même.

Il est nécessaire de préciser que pour Valéry, la distinction entre prose et poésie est la suivante : toute utilisation non poétique du langage est nommée prose (qu'il s'agisse de vers ou non), toute utilisation poétique du langage est nommée poésie (en vers ou non). Ce qu'il considère comme une utilisation poétique du langage est une utilisation à une fin autre que celle de la communication. Pour mieux appréhender cette distinction entre prose et poésie, Valéry utilise à plusieurs reprises, dans ses textes théoriques, l'image de la danse.

Ici, le passage de la prose à la poésie est assimilé au passage de la marche à la danse, c'est-à-dire au moment où le corps prend conscience qu'il n'exploite qu'une infime partie de son potentiel, et qu'il peut faire autre chose que ce qu'il fait dans l'ordinaire, pour ses besoins essentiels.

Marcher revient à utiliser une partie infime des potentialités du corps, et à se diriger vers quelque chose, selon un but défini. Résultat : la marche n'existe plus sitôt qu'elle a atteint son but. Elle n'a existé que dans un but précis, en obéissant à des facteurs extérieurs.

La danse, au contraire, consiste à exploiter tout le potentiel du corps, et n'a aucun but en dehors d'elle-même. Dès lors, la danse existe encore lorsque le spectacle est terminé. Elle existe dans l'esprit des spectateurs, et peut ré-exister sur scène à l'infini, elle n'a obéi à aucun facteur extérieur, elle n'a de raison d'être qu'en elle-même. Par ailleurs, la danse cherche à fuir le sol⁵, c'est-à-dire la raison, la logique, etc. et donc la simple communication.

De la même manière, la prose revient à utiliser une partie infime des potentialités du langage, et à l'utiliser à des fins particulières : expression d'une volonté, d'une idée, d'un besoin. Ainsi, la phrase en elle-même disparaît lorsque le message est passé. Ne reste que l'idée, le message lui-même, qu'elle véhiculait.

En revanche, la poésie revient à exploiter tout le potentiel du langage (rythme, sons, sens), et ce sans but particulier, sans finalité extérieure ou imposée de l'extérieur. Par conséquent, le poème ne disparaît pas lorsque se termine sa lecture. Il continue d'exister dans l'esprit du lecteur / de l'auditeur, et ré-existe à chaque lecture, renaît sans cesse⁶. C'est ce qui explique l'importance de la métaphore : « qu'est-ce qu'une

⁵ VALÉRY, Paul, « Philosophie de la danse », *Variété, Œuvres I*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1957, p. 1397.

⁶ « Le poème ne meurt pas pour avoir servi ; il est fait expressément pour renaître de ses cendres et redevenir indéfiniment ce qu'il vient d'être. » (VALÉRY, Paul, « Propos sur la poésie », *op. cit. cit.*, p. 1373.

métaphore, si ce n'est une pirouette de l'idée⁷ ? » Elle symbolise ce transfert, ce glissement, qui permet de renouveler le langage, et, ce faisant, de le poétiser.

Le détour par la danse permet donc à Valéry de penser la poésie. Il s'agit en réalité, tout comme Mallarmé, de repenser le rapport au langage. Ainsi, la comparaison établie entre danse et poésie a une visée didactique : elle permet à Valéry d'illustrer clairement, visiblement, sa pensée du langage, tout comme elle permet de montrer la pertinence d'une comparaison entre les arts. Cependant cette visée didactique n'est pas le seul motif de Valéry. En effet, la danse a réellement une spécificité : elle sert de modèle aux autres arts. Elle est « une poésie générale de l'action des êtres vivants⁸. » En ce sens, le détour par la pensée de la danse sert clairement de modèle pour penser l'écriture.

Paul Claudel

Dans le cas de Claudel, nous utiliserons non pas un extrait, mais plusieurs qui, mis bout à bout, mettent en place une pensée de la poésie liée à celle de la danse.

Mais avant cela, il peut être utile de citer un passage des *Cinq grandes odes*, l'invocation aux Muses, dans laquelle Claudel présente la muse de la danse comme une figure centrale :

Les Neuf Muses, et au milieu Terpsychore !
Je te reconnais, Ménade ! Je te reconnais, Sibylle ! [...]
Terpsychore, trouveuse de la danse ! Où serait le chœur sans la danse ? quelle
autre captiverait
Les huit sœurs farouches ensemble, pour vendanger l'hymne jaillissante, inventant
la figure inextricable ?
Chez qui, si d'abord te plantant dans le centre de son esprit, vierge vibrante,
Tu ne perdais sa raison grossière et basse flambant tout de l'aile de ta colère dans
le sel du feu qui claque,
Consentiraient d'entrer les chastes sœurs⁹ ?

Claudel place au centre la muse de la danse : il s'agit évidemment d'une place symbolique. Cette place cependant est assez paradoxale, car il écrit un recueil poétique sous le signe de la muse de la danse (et non de la muse de la poésie lyrique, Érato), ce qui montre l'importance de la danse et son lien essentiel avec la poésie pour Claudel. Terpsychore prépare en réalité l'arrivée d'Érato.

⁷ VALÉRY, Paul, « Philosophie de la danse », *Variété, Œuvres I*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1957, p. 1403.

⁸ *Ibid.*, p. 1402.

⁹ CLAUDEL, Paul, « Les Muses », *Les cinq grandes odes, Œuvre poétique*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1967, p. 221. Nous soulignons.

En effet, Terpsychore est appelée par Claudel « Ménade » et « Sibylle », il parle de sa « fureur » : c'est elle qui permet à l'homme de se débarrasser de « sa raison grossière et basse » (c'est-à-dire de ses réflexes raisonnables et raisonnés) pour laisser place à la création poétique. La danse est donc un modèle, c'est elle qui permet la poésie, c'est elle qui est à l'origine du lâcher-prise nécessaire à toute écriture poétique. Ce lâcher-prise prend alors la forme de « l'hymne jaillissante », de la « figure inextricable », qui n'est pas sans rappeler la métaphore chez Mallarmé.

Par ailleurs, dans l'extrait suivant, Claudel établit un lien entre danse et respiration :

La vraie danse vient du corps animé par la respiration. C'est elle qui soulève les bras dans l'amplification du mouvement de la poitrine. C'est elle qui arrache le corps à la terre et le détache du sol. Il faut qu'on la sente constamment, il faut que la respiration remplisse le corps jusqu'au bout des doigts. Le bond n'est qu'une fuite ou un effort¹⁰.

Pour comprendre la dernière phrase de cette citation, il est nécessaire de rappeler l'importance du saut pour Claudel : le saut constitue le seul moyen d'essayer de s'arracher au sol, à la réalité. La danse est définie par des rebonds successifs, comme dans ce texte écrit par Claudel au sujet de Nijinski (qui n'est pas sans rappeler ce qui dit Valéry sur le saut dans la danse dans « Philosophie de la danse ») :

Nijinski apportait autre chose, les pieds enfin ont quitté la terre ! Il apportait le bond, c'est-à-dire la victoire de la respiration sur le poids. C'est la possession du corps par l'esprit et l'emploi de l'animal par l'âme, encore, et encore, et de nouveau, et encore une fois, élance-toi, grand oiseau, à la rencontre d'une sublime défaite ! Il retombe, à la manière d'un roi qui descend, et de nouveau il s'élance comme un aigle et comme une flèche décochée par sa propre arbalète¹¹.

Claudel insiste donc sur l'importance de la respiration dans la danse (il parle d'ailleurs, dans les *Cinq grandes odes*, du « souffle qui [l']emplit » Terpsychore), et particulièrement sur cette idée de double mouvement de soulèvement, d'« arrachement au sol » et de retombée, qui correspond à l'esthétique du saut. La respiration est ce qui remplit, soulève le corps, l'arrache au sol.

Dans le domaine de la danse, la respiration correspond au saut, puisqu'il s'agit d'un mouvement de soulèvement, tout comme le saut (« le bond, c'est-à-dire la victoire de la respiration sur le poids¹² »). Ainsi, le mouvement double d'inspiration/expiration correspond au mouvement double soulèvement/retombée. Selon Claudel ce mouvement est infini, il ne cesse pas, puisque le danseur saute de

¹⁰ CLAUDEL, Paul, *Journal, Journal I*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1968, p. 476.

¹¹ CLAUDEL, Paul, « Nijinski », *L'œil écoute, Œuvre en prose*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1965, p. 386

¹² *Ibid.*

nouveau aussitôt qu'il retombe (à l'image de Nijinski) : ainsi, aucune défaite n'est jamais définitive. C'est cet entêtement à toujours sauter encore après chaque retombée qui fait l'ivresse et donc la spécificité de la danse.

Or, par ailleurs, Claudel établit également très explicitement un lien entre poésie et respiration, puisqu'il définit la poésie par un mouvement double d'inspiration (divine) puis d'expiration (écriture). La poésie est une respiration (« Il n'y a pas de poète, en effet, qui ne doive inspirer avant de respirer¹³ »). D'où le choix de la forme du verset, car pour Claudel, un verset correspond à la longueur d'une haleine. Le poète reçoit l'inspiration divine et la retranscrit par une expiration (un souffle) qui correspond à la longueur d'un verset.

Enfin, on trouve également chez Claudel un parallèle entre la respiration et le battement du cœur :

Le métronome intérieur que nous portons dans notre poitrine, le coup de pompe
à vie, le cœur qui dit indéfiniment :
Un. Un. Un. Un. Un. Un.
Pan (rien). Pan (rien). Pan (rien).
L'iambe fondamental, un temps faible et un temps fort¹⁴.

Le cœur est ici comparé à un mètre grec, l'iambe, qui, pour Claudel, est le rythme physique fondamental, car il correspond à la pulsation du cœur. On retrouve fréquemment cette idée dans les écrits théoriques claudéliens. Or il s'agit là encore d'un mouvement double, comme celui de la respiration, et qui évidemment l'accompagne.

Claudel va donc établir un parallèle avec la danse car dans la danse le rapport à ce mécanisme primordial est amplifié : c'est la respiration du corps, le battement du cœur, rendus visibles, placés sur scène, à travers l'image du saut (un temps fort et un temps faible : le soulèvement et la retombée).

La danse permet donc à Claudel de penser la poésie car la poésie reproduit, à l'échelle de l'écriture, le geste dansé, mais également car elle est vue, tout comme la danse, comme un effort, un saut, pour fuir la réalité, le langage ordinaire, pour s'arracher au sol. On retrouve donc ici la même préoccupation que chez Valéry et Mallarmé : le détour par l'image de la danse permet de penser l'écriture poétique ou tout simplement littéraire comme un arrachement au sol, un arrachement aux fonctions de simple communication du langage, mais aussi, plus largement, comme un arrachement au réel.

¹³ CLAUDEL, Paul, « Introduction à un poème sur Dante », *Œuvre en prose*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1965, p. 422.

¹⁴ CLAUDEL, Paul, « Réflexions et propositions sur le vers français », *Positions et propositions, Œuvre en prose*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1965, p. 5.

De plus, chez Claudel, le langage poétique est un langage inspiré, et cette inspiration, celle d'un haleine, ce battement double, correspond, dans le domaine poétique, à l'unité du verset, et dans le domaine de la danse, à une autre unité : celle du saut. La danse permet donc de rendre visible, d'incarner, cette conception de l'écriture, et de montrer que l'écriture, comme la danse, est régie par la même impulsion physique fondamentale : celle du battement du cœur, celle de la respiration. Elle inscrit la création poétique dans une conception physique.

Le détour par la danse a donc plusieurs fonctions chez nos trois auteurs.

Sans doute, tout d'abord, une fonction didactique. Le détour par un autre art permet de faire comprendre une idée, et, par l'image, de transmettre une pensée parfois complexe du langage. Mais il semble bien que ce détour par l'image de la danse dépasse la simple commodité de la comparaison. En effet, la première spécificité de la danse, par rapport aux autres arts, est que son matériau est le corps, ce qui permet de rendre la comparaison non seulement visible, mais sensible, dans son propre corps (par une sorte d'effet d'empathie kinesthésique).

Mais la danse va au-delà d'un simple rôle de point de comparaison tangible. Elle est un art vivant, en mouvement, c'est-à-dire que, comme le dit Valéry dans « Philosophie de la danse », la danse est à la fois le geste de création et l'œuvre, simultanément. Et c'est précisément ce mouvement que retiennent les poètes, et qui leur permet de penser l'écriture autrement, selon une conception plus incarnée, moins intellectualisée en quelque sorte.

L'autre spécificité de la danse, c'est que son matériau, le corps, est un matériau trivial, c'est le support des besoins les plus élémentaires, tout comme le matériau de l'écriture (le langage) a, d'abord, une fonction triviale. Il faut donc chercher à se défaire de cette fonction première pour accéder à la création artistique. Et, Mallarmé le dit très bien, ce passage de l'un à l'autre se fait par le biais de la métaphore. Métaphore qu'incarne la danseuse.

En réalité, donc, le détour par la danse n'a pas seulement une fonction didactique. La danse n'est pas seulement un support, une image permettant de faire comprendre au lecteur une pensée de l'écriture. Loin de là : elle constitue un point de départ nouveau de la pensée de l'écriture, une observation de laquelle naît une conception non pas totalement renouvelée, mais comme mise à jour, de l'écriture. Elle permet de penser la création littéraire différemment. C'est ce constat qui est à l'origine de l'image du « pas de deux » utilisée en titre de cet article : tout se passe

comme si la danse entraînait avec elle l'écriture poétique, qui, à sa suite, cherche à entrer dans la danse.

PLAN

- [Stéphane Mallarmé](#)
- [Paul Valéry](#)
- [Paul Claudel](#)

AUTEUR

Pauline Galli-Andreani

[Voir ses autres contributions](#)

Professeur agrégée de lettres modernes et docteur en littérature française (Université Paris VIII)