

Le corps à corps de la danseuse avec les mots. Grand écart sur la danseuse de papier, la fin du XIX^e, le début du XXI^e

Léa Picot

Pour citer cet article :

Picot, Léa. 2023. « Le corps à corps de la danseuse avec les mots. Grand écart sur la danseuse de papier, la fin du XIX^e, le début du XXI^e », *Postures*, Dossier « Bribes : la littérature en fragment » no 38, En ligne <<http://www.revuepostures.com/fr/articles/picot-38> > (Consulté le xx / xx / xxxx).

Pour communiquer avec l'équipe de la revue *Postures* notamment au sujet des droits de reproduction de cet article : postures.uqam@gmail.com

Le corps à corps de la danseuse avec les mots. Grand écart sur la danseuse de papier, la fin du XIX^e, le début du XXI^e

Léa Picot

oh cette chose silencieuse
cette transfiguration du corps en esprit
cet art de la chair périssable
cette éphémère éternité¹
Nancy Huston, *La Virevolte*

La danseuse, personnage dont le mouvement épuise l'encre des artistes, s'inscrit rarement au centre des fictions. Elle apparaît au lever de rideau pour exciter l'œil du spectateur et aiguïser la plume de l'écrivain. Elle apparaît comme une brise dans la rue, par l'entrebâillement d'une porte ou derrière l'échafaud de la scène. Surtout, elle nous livre peu les secrets de son art et de sa vie et reste souvent voilée dans le texte. Un prétexte, plutôt, la danse ne semble pas obtenir ses lettres de noblesse en s'invitant dans les textes, mais est tenue une fois de plus aux portes du Panthéon des arts. Quel est son rôle dans la littérature de la fin du XIX^e siècle si elle n'est pas là pour nous guider vers son mouvement ? La danseuse est un personnage au corps bien tangible et c'est son corps qui va guider notre réflexion. Un corps comme un nœud de tensions ; il est en effet l'endroit de rencontre entre soi, l'autre, et le monde. La littérature peut-elle espérer le dire dans ses mots, quand ce corps danse, de surcroît ? Il semble souvent que la danseuse littéraire peine à exister derrière ce corps, destinée à vivre, par bribes, dans le regard de l'autre. En traversant une longue période temporelle, ce qui nous permettra de comparer différents types de danses, et en nous intéressant réellement aux passages dans lesquels la danseuse apparaît, dansante, nous tenterons de

¹ Nancy Huston, *La Virevolte*, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 1996 [1994], p.20-21

répondre à ces interrogations. Nous montrerons que le corps de la danseuse est fragmenté par le regard (des écrivain·es, du public) au point de la faire disparaître dans le récit. Nous verrons par la suite que l'écriture en elle-même est empêchée par la danse et ses qualités. Finalement, une continuité du mouvement peut être retrouvée, mais nous verrons que le motif du fragment s'inscrit ailleurs et offre une nouvelle réflexion sur le corps.

I. Le fragment pour fantasmer la danseuse

La première apparition massive du personnage de la danseuse se fait en pleine période décadente, à la fin du XIX^e siècle. La popularité des *dance halls*, des cabarets, et l'Exposition Universelle tenue à Paris en 1889, qui fait venir des almées et des danseuses espagnoles, donnent un nouveau souffle aux écrivain·es qui ouvrent leurs pages à la danse. Il n'est pas possible de traverser tous les récits de la période², tant la danseuse devient un personnage secondaire de choix, mais par le moyen de deux exemples représentatifs lui donnant un rôle notable, nous voulons éclairer ces questions précisément. Avec les récits de Pierre Louÿs, *La Femme et le pantin*, et d'Émile Zola, *Nana*, nous entrons dans le monde du spectacle et de la nuit guidé·es par des héroïnes tour à tour vulnérables et fatales : Concha et Nana. La danseuse occupe une position particulière dans la littérature comme dans la vraie vie. Elle est celle qui a choisi de se montrer, d'offrir son corps en objet artistique, objet du regard et elle incarne une certaine force de métamorphose. Elle est un spectacle à regarder, et son corps invite, dans la fiction, de longues et nombreuses descriptions. Mais quel est ce spectacle? Un spectacle de chair bien plus que de gestes.

1. Un corps morcelé

Très vite, en effet, dans les œuvres de cette période, nous cherchons à nouveau la danseuse, diffusée dans les pages comme un corps à désirer bien plus qu'une artiste. Le poète Symons, en visite à Paris, remarque ainsi : «in these Parisian music-halls there is an immense provocation of the flesh»

² L'étude de Guy Ducrey, *Corps et graphie, Poétique de la danse et de la danseuse à la fin du XIX^e siècle*, traverse la fin-de-siècle et se veut exhaustive sur la présence de la danseuse dans la littérature. Nous nous appuyons en partie sur ses théories et sur les exemples qu'il évoque pour exemplifier les deux romans choisis pour cette étude, mais les lecteur·rices curieux·ses pourront trouver dans son ouvrage de quoi compléter et systématiser les idées avancées.

(1926, 16). Comme une réponse aux désirs de l'homme commun qui fréquente ces lieux, les écrivain-es le satisfont par leurs œuvres : « qu'il [l'homme commun] attende des corps, il ne trouvera que des chairs » (Ducrey, 1996, 225). Effectivement, dans ce monde dominé par la chair, le corps est naturellement projeté sur le devant de la scène, au détriment de la danse. En fait, au-delà de la chair, comme un corps dans son ensemble, ce sont des parties du corps bien précises qui font l'objet de tous les regards, de toutes les passions : « Nana [...] dans sa tunique blanche de déesse, ses longs cheveux blonds simplement dénoués sur les épaules » (Zola 1880, 17), « sa petite bouche rouge » (18), « ses grands yeux d'un bleu très clair » (*Idem*), « une friandise retroussait son nez dont les ailes roses battaient, pendant qu'une flamme passait sur ses joues » (*Idem*). Ce sont les éléments de description qui accueillent Nana sur scène tandis qu'elle performe et les fragments choisis dans l'écriture capturent évidemment des endroits chargés érotiquement. Peu importe finalement l'apparence globale de cette danseuse tant que ses attributs de femme séductrice se manifestent nettement : la bouche rouge et les grands yeux, la chevelure dorée dénouée comme offrande, la flamme déjà sur ses joues... Chaque élément du corps disséqué est donné en vue d'une harmonie finale, laissant voir une danseuse fantasmée, reine de la féminité. La sexualisation est évidente et s'accroît dans la suite de l'extrait de Zola : les courbes, les cuisses, les seins, les fesses, les épaules... la rondeur est représentée partout, mais dans les formes du corps plutôt que dans l'intention du mouvement, comme l'illustre la « rondeur » qui se dessine « sous la mince tunique » (19) de Nana. La rondeur se dessine plutôt qu'elle ne dessine un mouvement, qui ferait renaître la danse. La description s'arrête au premier niveau; elle ne dépasse pas la cloison de la peau.

Les zones évoquées sont saturées de significations, considérées comme des zones érogènes, donc attirantes et figurant immédiatement la féminité du corps. Laure Adler, dans son livre *Le Corps des femmes*, étudie l'histoire de ce corps féminin (nu, surtout) à travers la peinture, et divise son étude en plusieurs chapitres qui défendent l'idée d'une découpe du corps féminin dans son traitement masculin. Nous trouvons les intitulés « Les mains d'Eve » (Adler, 2020, 22), « Le ventre de Vénus » (58) ou encore « La bouche des amantes » (84). Le rêve de ces écrits sur la danseuse n'est-il pas alors de faire de celle-ci une représentation de la femme par excellence, en condensé de féminité? Amante, maîtresse, Vénus, pécheresse, Vierge, Eve : chaque partie prélevée

devient autonome et invite une nouvelle facette de la femme selon l'homme. Paul Vérola approche cette idée quand il décrit une danseuse aperçue à l'Exposition Universelle : «Chaque parcelle de sa chair semblait avoir une vie indépendante; les jambes, les reins, le ventre, les bras, tout vibrait en même temps sous une impulsion d'érotisme suprême qui semblait faire éclater tout le corps» (1881, 255-256). Une fois de plus, cependant, la vibration est seulement celle du désir et oublie la danse proposée par l'artiste. Là où l'écriture de la danseuse nous donnait l'espoir d'un corps réconcilié par le mouvement, elle n'offre qu'un morcellement.

2. Un regard obstrué

Cette fragmentation est renforcée par un autre élément qui compose systématiquement les scènes où la danseuse apparaît : la vue est contrainte. En effet, le cadre au travers duquel les personnages, et par eux les lecteur·rices, la découvrent est restreint ou menacé, rendant l'écriture lacunaire. L'homme qui regarde la danseuse le fait rarement de front. Il devient voyeur, observe comme s'il ne le devait pas et le spectacle est d'autant plus excitant qu'à tout moment il peut s'interrompre. La composition du cadre est alors arrangée à cet effet, cachant des parties ou rétrécissant le plan pour ne laisser voir que des bribes de la danseuse. Concha danse, dans le roman de Pierre Louÿs, mais uniquement dans une salle intime à l'atmosphère étouffée, ce qui réduit une première fois le cadre. Le narrateur l'espionne, il est «seul, sur le balcon d'une cour intérieure» (Louÿs 1898, 111) quand il découvre sa danse «par la porte-fenêtre» (*Idem*) comme s'il collait son œil au trou d'une serrure. Il parvient finalement à entrer, mais ne donne comme vision au lectorat que son accessoire fétiche : «Des bas noirs, longs comme des jambes de maillots, montaient tout en haut de ses cuisses» (*Idem*). Vue fragmentaire sur les jambes seules, le potentiel érotique est pourtant tout entier contenu dans cette vue restreinte.

Nana, elle, ne semble pas pouvoir être vue frontalement. Muffat, son futur amant, la regarde par l'intermédiaire d'un miroir (Zola 1880, 139), au travers d'une fente (142) ou d'un trou (146). Même alors, il n'accède qu'à une vision incomplète de celle qu'il cherche du regard : «il l'apercevait de dos, les reins tendus, les bras ouverts» (146). Les exemples se multiplient dans d'autres œuvres, aussi; il est impossible de regarder la danseuse de face, entièrement, elle échappe toujours au regard. Le corps décrit est morcelé par

les écrivains et la disposition même des scènes de danse empêche la contemplation sereine et prolongée de la danse au profit de morceaux entr'aperçus. Cette contemplation empêchée est aussi matérialisée par le rideau que Nana garde dans sa main, quand elle est surprise, à moitié nue, dans sa loge par le prince et le comte Muffat notamment : «Elle tenait toujours le rideau d'une main, comme pour le tirer de nouveau, au moindre effarouchement» (132). Non seulement le rideau rétrécit le cadre, mais il montre aussi l'incertitude du moment : aucune contemplation n'est permise parce que ce rideau, qui peut couvrir le corps en un instant, menace comme un décompte. «Visions subreptices, scènes éparses, livrées ici ou là par un destin favorable et dérobées en hâte, l'œil en coin» (Huysmans 1880, préface), remarque Huysmans en parlant des toiles de Degas, qui présentent des danseuses. Si la danseuse n'apparaît que subrepticement, c'est probablement pour attiser ce désir sans jamais le combler. Muffat, résistant difficilement au contrôle qu'opère Nana sur lui, se force à «regarder le tapis[...]pour ne plus voir» (Zola 1880, 139) et coupe, par ce même mouvement, notre vision : toujours proche, la danseuse s'échappe pourtant et pousse les personnages qui l'entourent à la poursuivre.

II. Des mots vides, des mots lents

Cette fragmentation du corps de la danseuse est à la fois un symptôme et un virus dans l'écriture. C'est un symptôme de la sexualisation forte (et du *male gaze* théorisé par Laura Mulvey [1975] pour le cinéma, mais dont le mécanisme, ici, s'applique aux écrivains abordés); c'est aussi un virus qui réduit la danseuse aux attraits qu'on lui donne. Pourtant un corps qui bouge sans identité n'est qu'une marionnette et c'est une des choses qui rend l'écriture de la danse non seulement fragmentaire, mais décevante en matière artistique. La suite de notre étude veut montrer la disparition de la danse qui en découle dans les textes et en développer les causes : d'une façon ou d'une autre, les écrivain-es se heurtent à cet art qu'est la danse et ne trouvent qu'une façon de la dire, quand elle est dite : par bribes.

1. Le choix d'une facilité qui se détourne

«On ne trouve pas dans la littérature du siècle romantique une seule œuvre de fiction importante (par ses dimensions autant que par sa résonance) dont le propos serait la danse en tant qu'art, ou du moins la vie artistique d'un

danseur (ou d'une danseuse)» (Zenkine 1998, 420). Remontons les gradins pour prendre de la distance : nous ne pouvons nier que le corps de la danseuse est écrit sur scène et sous le feu des projecteurs. Comment la danse parvient-elle alors à disparaître si entièrement? Nous envisagerons deux causes à ceci et la première concerne l'usage même du verbe « danser ». Si quelques figures ou pas de danse ont été nommés et que nous pouvons ainsi nous représenter assez justement à quoi ressemble un couple qui « danse une valse » par exemple, ce verbe intransitif propose en réalité un procès peu défini qui regroupe en un terme une multitude de possibilités. Ainsi la danse boudoir de la Concha et la danse de *music-hall*, accompagnant l'opéra de Nana, ont peu de choses en commun. Il suffit pourtant, pour les nommer, de donner ce verbe sans s'emporter dans la longue description d'un mouvement précis : « Elle dansa » (Louÿs 1898, 59), « Elle dansait » (102), « Elle dansait toujours » (106) : les descriptions de Concha dansant se résument à cela. Ducrey analyse un texte de la même période, écrit par Félicien Champsaur (*Lulu. Roman clownesque*, 1901) et ses mots résonnent : « Nulle tentative, ici, de restituer le mouvement : pour croire qu'il s'agit là d'une danse, force est de s'en remettre à cette seule affirmation de l'auteur qui, peu avant ce passage, déclare que son héroïne "danse" » (Ducrey 1996, 315). Aucune preuve, aucune description pour le lectorat avide de danse ne sont données à part cette indication qui vient peut-être travailler l'imagination à la lecture. En effet, aucune danse n'est encore décrite, mais nos héroïnes le sont suffisamment peut-être, pour que chacun·e imagine à la lecture la danse qui en sortirait. Le costume, le public, le fil narratif s'il est présent, sont autant d'indices éparpillés qui nous permettent de reconstituer une danse à partir de la seule affirmation : « elle danse ». Toutefois, cette interprétation que nous faisons d'un espace laissé pour l'imagination n'est pas pleinement satisfaisante puisqu'un peu plus loin dans le roman de Zola, par exemple, la danse n'est même plus évoquée par bribes, mais volontairement ignorée. Dans la phrase : « Pendant qu'on dansait, Phébus payait des saladiers de vin chaud à Minerve, et Neptune trônait au milieu de sept ou huit femmes, qui le régalaient de gâteaux » (Zola 1880, 24), la locution conjonctive « pendant que » exprime bien le mouvement diégétique donné par Zola : nous tournons le dos à la danse relayée dans la subordonnée tandis que la matrice principale devient l'activité principale. La longueur de l'apodose, de Phébus aux gâteaux, donne par ailleurs à la phrase un ton majeur qui vient affirmer une fois de plus

la supériorité (thématique et rythmique, en un sens) de la seconde partie sur la première, plus précisément du théâtre sur la danse. Le verbe « danser » suffit donc dans ces œuvres pour représenter grossièrement un corps qui bouge, mais le théâtre, lui, ne subit pas ce même sort. « Pendant qu'on jouait » ne suffirait pas et dans *Nana*, la pièce jouée est en réalité assez largement décrite.

2. L'aveu d'une complexité sans contours

Il y a au moins une autre explication à cette dispersion de la danse, qui mène jusqu'à la disparition du mouvement artistique. En effet, comment expliquer la différence de traitement entre la danse et le théâtre par exemple, puisque danseuses, danseurs, comédiennes et comédiens offrent tous·tes leur corps sur scène? Si le théâtre a déjà connu plusieurs âges d'or au XX^e siècle, la danse balbutie encore pour se faire reconnaître comme art majeur. C'est qu'au corps il faut ajouter le mouvement, un mouvement sans pause et sans dictionnaire, sur lequel l'écriture se dissipe. La littérature regorge de récits fictionnels prenant le théâtre, la poésie, la sculpture, la peinture comme sujets artistiques du récit. Sergueï Zenkine notait déjà un « certain malaise qu'éprouvait la culture du XIX^e siècle devant l'activité intégrale du corps » (1998, 420). La difficulté rencontrée serait donc bien celle du mouvement : la peinture se donne comme une pause, une contemplation que l'on peut décrire simplement plan par plan. Nous pouvons y revenir plus tard et la trouver au même endroit, dans la même disposition. Le temps de la description est une pause dans le récit qui ne fera rien perdre au spectateur, puisque l'œuvre n'évolue plus que dans ce que le regard lui fait dire. Le théâtre travaille le mouvement à différents niveaux (l'incarnation vocale et physique des acteur·ices, les entrées/sorties et autres chorégraphies scéniques...), mais il se compose traditionnellement à partir d'un texte qui offre une base fixe à la description et permet souvent une narration plus lisible. La danse, quant à elle, ne s'arrête pas. Si l'écrivain·e baisse les yeux pour noter ce qu'il·elle voit, il·elle perd tout le mouvement qui se déroule alors et son compte-rendu sera partiel. S'il·elle se concentre sur le chemin tracé par l'épaule, le bras, le coude, le poignet et les doigts, il·elle néglige la jambe, la taille, la tête, les orteils. S'il·elle regarde la danseuse en entier, il·elle verra une forme bouger, mais ne pourra rendre compte d'aucun mouvement précis, car le corps deviendra un tout, une forme non identifiée. S'il·elle décrit le mouvement, l'expérience sera

oubliée et si l'expérience est décrite, le corps deviendra flou. Nous pourrions opposer à cela le regard des connaisseur·euses de danse classique par exemple, qui observent la danse et connaissent immédiatement les figures exécutées. Le temps lié, le rond de jambe, l'arabesque... ces figures moulent le corps du pied au sommet du crâne et chaque membre est positionné à un endroit bien précis. Le regard des connaisseur·euses pourrait donc lire à la fois la particularité du membre et le mouvement du corps dans son ensemble grâce au vocabulaire qu'ils·elles possèdent.

Pourtant, une limite survient ici aussi parce que l'enchaînement mécanique des figures et des positions peut difficilement rendre compte de ce que produit la danse dans son ensemble. Il faudrait pouvoir « restituer à la fois la succession des figures tracées par la ballerine [la danseuse en général] et la simultanéité du mouvement » (Zenkine 1998, 420) pour éviter de peindre la danse comme une juxtaposition de formes. En d'autres termes, il faudrait savoir où se place le corps à chaque instant, suivre chaque mouvement tout en étant capable de prendre de la distance avec la scène pour embrasser la danse dans son intégralité et dans tout ce qu'elle dégage. Tout cela, bien sûr, en n'oubliant pas la rapidité d'exécution et le roulement ininterrompu du corps qui ne s'arrête pas, même un instant, pour que nous puissions le dire. Noverre, danseur classique et maître de ballet, écrivait lui-même :

Un pas, un geste, un mouvement et une attitude disant ce que rien ne peut exprimer : plus les sentiments que l'on a à peindre sont violents, moins il se trouve de mots pour les rendre. Les exclamations, qui sont comme le dernier terme où le langage des passions puisse monter, deviennent insuffisantes et alors elles sont remplacées par le geste (1760, 357).

Le manque de connaissances et d'intérêt pour la danse, associé à sa difficulté intrinsèque à être rendue lisible, fournissent une nouvelle explication sur la fragmentation de cet art, qui en vient à disparaître des pages au moment même où il apparaît. Face à la rapidité de son mouvement, la langue s'épuise, et l'encre se vide : l'écriture ne parvient pas à la danse et se fragmente en chemin.

III. Des corps innombrables

Ce constat n'est pourtant pas fataliste et marque seulement la difficulté (ou le certain désintérêt) des écrivain-es de cette époque à se confronter réellement à la danse. En plongeant dans les œuvres contemporaines, nous trouvons enfin de quoi satisfaire notre curiosité artistique avec des déploiements plus riches. Quittons alors le fragment un instant avant d'y revenir (parce qu'il nous suit nécessairement dans ces œuvres de danse) pour commenter quelques paragraphes qui invitent la danse. La danse s'exprime dans un langage auquel nous n'avons pas accès si nous ne mettons pas notre corps en mouvement. Même les exclamations, qui ajoutent aux mots une intonation, un rythme, un niveau sonore parfois plus élevé, se rapprochant ainsi de la musique, ne suffisent pas toujours et c'est le geste qu'il faut faire naître dans le texte. Pour cela, les textes qui s'intéressent à cet art se placent majoritairement du point de vue de la danseuse, sur scène, pour partager ses impressions. Ce changement dans la prise en charge de la narration (où dans les libertés prises, dans une narration extérieure, avec les différents discours) permet de faire de ces descriptions une immersion au cœur de la scène plutôt que le récit d'un regard extérieur, passif, intéressé.

1. Une écriture épaisse qui révèle

De la même façon que notre plongée dans la fin du XIX^e siècle, il faut ici noter que nous aborderons particulièrement deux œuvres qui exemplifient les mécanismes présents dans les écrits contemporains sur la danse³. La première œuvre est un roman de Karine Henri, *Danse sorcière*, la seconde est un roman de Nancy Huston, *La Virevolte*; nous suivons respectivement Else et Lin, deux danseuses professionnelles, dans leur quotidien. La voix narrative des danseuses porte alors non seulement les mouvements que celles-ci accomplissent, mais aussi leurs émotions, ce qu'elles visualisent, ce que leur corps physique ressent, etc. Les descriptions s'enrichissent de ces données pour devenir plus proches de cet art vivant qu'elles tentent de capturer :

Elle doit tenir jusqu'à ce que la colonne de lumière vienne révéler son corps ramassé, courbé sur la terre, l'arc du dos arrondi, le buste plaqué contre les cuisses, la tête entre les genoux... Devenir

³ Notre travail de recherche actuel consiste à étudier la danseuse (dans la littérature et sur scène) depuis les années 1980 à nos jours afin de proposer, de manière exhaustive, un panorama du travail des femmes artistes et d'exhausser l'importance des histoires qu'elles offrent avec leur corps.

cette forme aux lignes fragiles, déposée comme un galet, une masse minérale ou de vie rétractée que la musique va déployer, et c'est maintenant : une vague la soulève! Elle bondit, pivote, jambe en rotation interne, poings serrés et immédiatement elle voit, désigne ce qui arrive depuis le fond de la caverne obscure : en cadence, vingt danseurs alignés côte à côte, vingt corps noirs, cagoulés, une armée frémissante de torsos nus et peints qui s'approche tandis que les cuivres et bois annoncent le danger... Face à face... Elle reste debout, coudes au corps, elle campe la Femme Féconde qui chavire, ses cheveux fous, les lèvres psalmodiant alors que les hommes l'encerclent (Henri, 2017, 23).

Dans cet extrait, on entend les injonctions que la danseuse, Else, intériorise, soit «elle doit tenir», «devenir cette forme» qui forment à la fois sa connaissance de la pièce, des éléments qui l'entourent, comme la «colonne de lumière», et son contrôle physique, sa performance. Cela est renforcé par les termes techniques qui viennent former son corps rapidement dans l'esprit du lectorat, et on le voit particulièrement bien dans l'enchaînement qui accélère la lecture : «elle bondit, pivote, jambe en rotation interne, poings serrés». Cette accumulation surgit juste après l'affirmation d'une vague qui déferle. Le texte affirme sa simultanéité et nous fait vivre physiquement, à la lecture, une scène en termes narratologiques. Surtout, il faut noter la façon dont le reste de l'extrait vient remplir les espaces pour éviter la perte du corps dû à la vitesse du mouvement. Plutôt qu'une scène qui cherche à suivre le corps littéralement, le texte vient ici compléter les fragments de mouvements par tout ce que fait l'art, ce que crée la danse en tant qu'art vivant. Nous lisons par exemple «elle voit» et ce verbe, qui n'est pas un verbe d'action, n'est pas une étape nécessairement visible pour le public face à la danseuse. Ce regard d'Else sert en réalité à guider, à inviter le regard sur scène comme le ferait un mouvement de caméra : ce qu'elle voit, il faut que le public le regarde. Le texte ne nous piège pas : arrivent alors les vingt danseurs côte à côte, là où Else regardait. Cette écriture à épaisseurs continue; après avoir nommé les vingt danseurs, après avoir décrit leur posture, leur costume («vingt corps noirs, cagoulés»), le texte ne dit plus rien du mouvement réel de ces corps. Il transmet cependant l'intention derrière les mouvements pour offrir une vue

d'ensemble, « une armée frémissante de torsos nus et peints qui s'approche », complétée par une dernière strate technique rendue par la synecdoque « les cuivres et bois annoncent le danger ». Comme un achèvement de sa volonté première, Else n'est plus une danseuse *qui doit* jouer, à la fin de l'extrait, mais elle *est devenue* la « Femme Féconde qui chavire, ses cheveux fous, les lèvres psalmodiant »; elle la campe, l'incarne.

Tous les extraits de danse dans le roman de Karine Henri fonctionnent de cette manière, par ajouts de couches successives qui permettent une compréhension générale et beaucoup d'autres romans écrits sur la danse contemporaine adoptent un modèle similaire :

Les yeux fermés, Lin est une marionnette; chacun des battements de tambour d'Emile tire une de ses ficelles. Son corps est secoué dans tous les sens par le rythme — régulier dans la main gauche, erratique dans la droite — et elle serait impuissante à l'arrêter. Elle est manipulée, happée violemment çà et là, elle se courbe comme frappée au ventre quand les coups profonds résonnent encore et encore, elle exécute des mouvements de pieds et de jambes d'une complexité insensée, impossible sans ce battement qui la propulse (Huston 1994, 56).

La scène est moins longue ici bien que les mécanismes sus-évoqués s'y retrouvent déjà. Surtout, cette scène est écrite en diptyque avec une autre, lorsque la séance d'improvisation est retournée, c'est-à-dire lorsque Lin est au tambour et qu'Emile danse :

Maintenant elle tient le cylindre entre ses cuisses, caresse de ses doigts la peau tendue et lisse. Elle tapote doucement, cherchant à capter dans ses mains le corps d'Emile qui se tord avec sa flamme de cheveux roux, comme une bougie en train de fondre. Oui maintenant elle l'a, maintenant il est à elle. Elle frappe fort, le corps s'arcoute — oui. C'est parti. Elle rend les battements sensuels puis violents, monotones puis syncopés, savourant le résultat instantané de ses rythmes dans les hanches d'Emile, le dos d'Emile, ses genoux, ses épaules. Elle l'oblige à se cabrer, se pencher très lentement en arrière, se jeter de gauche à droite, tendre les bras vers elle en un geste de supplication. Les deux danseurs sont

soudés par les pulsations de l'air. [...] Lin l'a allongé par terre, et le silence revient l'envelopper comme une couverture (Huston 1994, 57).

La scène présente un véritable duo entre le corps et le tambour, mais aussi entre un danseur et une danseuse : Emile et Lin paraissent danser autant en jouant qu'en dansant. Les deux points de vue nous permettent presque une deuxième vision, comme si une seconde chance était donnée de comprendre et de voir, faisant barrage aux lacunes. Quand le silence arrive, il est volontaire et ne signifie pas un échec de l'écriture ou l'épuisement des mots; il se synchronise plutôt avec l'épuisement des corps.

2. Une épaisseur inhérente à ces danses

La nuance à apporter est pourtant immédiate. Cette façon de procéder livre d'ores et déjà un commentaire sur l'art produit et les similitudes entre certains écrits s'expliquent aussi facilement par la proximité entre les danses abordées. La danse-théâtre et la performance totale de Pina Bausch⁴, les séances de transe, les exorcies⁵, les improvisations sur des percussions, les traversées nouvelles d'anciens mythes, Antigone, Médée, Orphée et Eurydice, les danses sorcières et l'héritage de Mary Wigman⁶, etc. sont autant d'ingrédients que l'on goûte de façon quasi obligatoire dans ces textes. Tout évolue comme si ces danses, voisines dans l'immensité du contemporain,

⁴ Pina Bausch est associée à la création du *Tanztheater*, et de ce qui a été traduit comme la danse-théâtre, une forme d'art total. Cet art se caractérise par un goût de l'extrême recherché dans le corps, dans les thèmes abordés, dans les décors et se veut surtout un alliage des différents arts convoqués sur scène (théâtre, danse, arts plastiques), des différents registres (danse classique, danse de salon). Sa manière de créer est singulière : c'est en posant des questions à ses interprètes, certaines personnelles, d'autres plus excentriques, qu'elle commence le travail de création.

⁵ Les exorcies se définissent comme des séances d'improvisation de danse mêlées à une forme de psychanalyse. Par le corps, les percussions, et l'intensité croissante, les exorcies frôlent la transe pour produire une danse de la limite et ouvrir l'esprit par le corps (nous aborderons la scission corps/esprit un peu plus loin dans cet article).

⁶ Mary Wigman a créé un solo intitulé *Hexentanz*, soit *La Danse de la sorcière*, un solo de plusieurs minutes dont il ne reste, en captation, qu'une minute vingt. Malgré la perte d'une grande partie de cette chorégraphie, Mary Wigman, par sa danse intense, ensorcelée, féminine et sans précédent en 1914, a permis par la suite une filiation et une sororité autour de son œuvre. Son ouvrage, *Le Langage de la danse*, parle du mouvement intérieur et de l'expression intense de l'être en proposant des techniques corporelles à expérimenter. Plusieurs chorégraphes (par exemple Latifa Laâbissi) ont repris, retravaillé, recréé *Hexentanz*, permettant de garder cet héritage wigmanien vivant.

avaient permis la création d'un univers suffisamment dense et tangible, permettant de libérer un flux de paroles qui remplit les failles du fragment. De fait, trois éléments propres à ces danses peuvent justifier cela. D'abord, la matière fondatrice des mouvements évoqués précédemment se rapproche de mouvements plus simples et naturels comme la marche, la course, la ronde ou encore les tremblements. Dans le ballet classique, le jazz, mais aussi dans certaines danses contemporaines par exemple, nous observons la recherche d'une virtuosité du corps, ce qui s'accompagne souvent d'un nouveau vocabulaire (le ballet a son propre dictionnaire). À l'inverse, dans les danses que nous évoquons maintenant, la volonté d'un retour aux sources, aux racines du corps invite un retour parallèle aux mouvements quotidiens, initialement "non dansés". Plus faciles à décrire, ces mouvements retravaillés de marche, course, saut... évoquent aussi plus rapidement des formes dans l'esprit du lectorat. Par ailleurs, nous trouvons dans ces danses l'engagement d'un corps organique qui est total : c'est le corps en entier qui bouge et les descriptions suivront alors un modèle presque impressionniste. Le mouvement l'emporte, avec ses flous et ses imprécisions qui, nous l'avons vu, sont complétées par des images et des intentions, tandis que la figure précise ou l'enchaînement normé, caractéristiques du classique et du cabaret par exemple, imposaient une sorte de défilé d'images. L'écriture cherchait à montrer la complexité du corps à chaque instant dans ces suites de mouvements, créant cette impression de fragments figés. Elle choisit ici d'englober le mouvement, ce que le corps renouvelé permet. Enfin, en travaillant sur les danses sus-évoquées, héritées d'exorcies, de transes, de l'héritage de Mary Wigman, d'Isadora Duncan ou plus récemment de Pina Bausch, nous comprenons aussi qu'un mouvement psychique intervient dans le même temps que le mouvement corporel. Ces danses s'adressent moins à la forme qu'au fond et demandent aux personnes qui les pratiquent un investissement autre que physique. Pour le dire autrement, elles tendent à réparer la scission entre le corps et l'esprit. Les danses évoquées sont donc plus complètes en un sens et s'ouvrent plus largement à l'écriture puisqu'elles invitent l'imagination, la réflexion et le corps du lectorat à se mettre en mouvement ensemble. L'œuvre littéraire devient un corps et la danse fait corps avec l'œuvre : nous le voyons, une poétique du mouvement se crée petit à petit pour donner aussi plus de rythme et de sursauts à la lecture. Par ces ajouts successifs, la danseuse est redevenue une artiste que l'on peut voir

danser dans le texte; elle redevient dans le même temps une femme au quotidien portant la danse en elle.

3. La danseuse fracturée

Notre dernier revirement arrive ici : alors que la danse se complète et que l'écriture s'équilibre, la vie de la danseuse donnée à lire devient, elle, fragmentaire. Nous suivons dorénavant la danseuse non seulement sur scène, mais aussi en répétition, chez elle, dans sa vie intime et familiale, dans ses périodes de création, etc. La danse s'infiltré jusque dans le foyer et vient toujours, dans les œuvres de fiction qui abordent ces thèmes, fracturer le quotidien. La scission corps/esprit s'est résorbée seulement pour laisser place à une scission entre le corps vécu et le corps montré. Ce sera notre dernier point, faisant ressurgir une écriture fragmentée cette fois-ci au niveau structurel et diégétique plutôt qu'au niveau stylistique.

D'un point de vue structurel d'abord, le fragment apparaît donc dans la forme globale des textes (et la forme globale des pièces dansées). Pour rendre ce phénomène visible, nous choisissons d'en présenter rapidement ici quelques mécanismes et de mettre en lumière les choix faits dans la rédaction des œuvres (que nous comparerons à des choix de composition chorégraphique pour montrer le fonctionnement assez systématique de ces recours). L'œuvre de Karine Henri se présente comme un journal écrit à la troisième personne (indiquant lieu et date précis-es), mais l'ordre chronologique est absolument bouleversé. Plus de six périodes sont évoquées en parallèle, balayant une durée de quarante ans tout en passant sous silence une majorité du temps. Par ailleurs, à l'intérieur même d'un moment du journal, les analepses et les prolepses peuvent se multiplier : que ce soit parce qu'Else rêve, qu'elle se souvient, qu'elle anticipe ou qu'elle raconte simplement, la narration prend toujours en charge, au présent, le temps évoqué et confronte donc parfois en l'espace de deux paragraphes deux fragments de vie prélevés pour le bien du récit.

Dans le roman de Nancy Huston, le texte s'interrompt par des formes courtes parsemées par-ci et par-là : « Elle dont le corps sait être tout/la pierre immuable, impassible/ou bien une plume, une paille, un point lumineux » (1994, 117); « que la poussière retourne à la poussière/je t'aimerai jusqu'au tombeau » (76); « Le fruit était mûr. Il avait mûri dans le cœur blanc/et glacé de l'hiver, et il est tombé » (143), etc. D'un point de vue visuel et

typographique, le texte lui-même est fragmenté pour le regard et l'autrice joue de nombreux retours à la ligne et d'espaces blancs.

De plus, le fragment est visible du côté de la chronologie, de l'instance narrative (Léa Lescure, dont nous allons parler dans un instant, choisit de composer son roman *Ciel Percé* autour de trois voix) et de la typologie. Beaucoup de pièces de danse contemporaine qui travaillent les questions de biographie reprennent en réalité ces éléments et nous aimerions proposer au lectorat curieux des ouvertures scéniques. En effet, le collage est omniprésent dans les compositions chorégraphiques biographiques comme s'il fallait pour les chorégraphes-interprètes rendre palpable cette fracture de la danseuse. Cristiana Morganti compose par exemple un triptyque autobiographique dans lequel elle bouleverse la chronologie, multiplie les supports et les façons de raconter : par le corps, par le chant, par le récit, par la vidéo, par la photographie. Morganti se coupe en permanence la parole et le geste comme si rien ne devait être terminé, suspendant les confidences faites au public. Meg Stuart nous offre un autre exemple de cette danseuse fracturée dans le premier long solo qu'elle met sur scène. Elle part du collage littéral (elle découpe des images, des photographies et les colle sur une feuille pour créer une mosaïque de ses influences) pour aller au collage plus métaphorique des différents héritages qui l'inspirent et la composent. Dans sa pièce, chaque scénette de danse offre une brique de son héritage de façon décontextualisée, faisant du fragment le style dominant de sa création autobiographique.

D'un point de vue diégétique enfin, la dissension entre corps vécu et corps montré est assez centrale dans ces romans de même que dans les écrits théoriques de danseur-euses. Le fragment n'est alors pas directement dans l'écriture, mais bien dans le personnage. Le thème de la folie est souvent concomitant à celui de la danse, un exemple en particulier attirera notre attention pour mettre à jour cette danseuse fragmentée, bien qu'en réalité, les exemples abondent aussi dans les autres œuvres abordées. L'exemple évoqué vient du roman de Léa Lescure, *Ciel Percé*, et suit l'histoire d'Éva, d'abord par son propre regard puis par celui de son compagnon et celui de sa meilleure amie :

Tiens, adresse-t-elle au grand magma noir devant, tiens, prends, ceci est mon corps, prend tout et ne me laisse rien, prends voilà ma sueur, ma respiration, prends-moi, dévore-moi, bois tout et ne me rends rien; sauve-moi, enlève-moi, arraches-en un peu plus et

racle-moi tout au fond, tiens, prends, pille, bouffe, dépiaute, adore-moi. Elle offrit à ce grand magma noir le spectacle le plus fondamental, le plus incroyable, le plus mystique de l'histoire de l'humanité. Éva danse un condensé de la Genèse. C'était la redéfinition d'un monde nouveau jaillissant d'un œuf, à travers la naissance d'un enfant destiné à accomplir des miracles. Elle dansa tour à tour ou simultanément, cela ne faisait plus aucune différence, sa part, celle d'Albane. [...] Ensuite, des rais de lumière transperçaient sa peau, et elle au milieu s'offrait entièrement, sacrifiant la cohérence de son corps à l'avènement de l'enfant nouveau (88-89).

En lisant rapidement cet extrait, nous retrouvons de nombreux traits propres à l'écriture enrichie sur la danseuse : la description balaye la scène, ses éclairages, évoque plusieurs mouvements d'Éva bien que de façon moins précise, et offre à la lecture des images pour se situer. Quelques pages plus loin s'ouvre le chapitre d'Amir, son compagnon danseur qui revit la scène; rien pourtant ne reste du mouvement de son corps : « Éva avait surgi des coulisses pour se jeter sur scène au lever du rideau. Elle était restée au milieu, bougeant à peine les membres, puis se précipitant à l'avant-scène. » (101) La version des faits selon Amir diffère de celle racontée par Éva. Éva, dont nous apprenons au fur et à mesure du roman qu'elle vit une forme de folie, a perdu tout lien réel avec son corps, ni marionnette ni allié, perdant du même coup son lien au monde. La dissension entre le corps donné à voir et le corps vécu est ici montrée fortement avec un effet de suspense et une surprise provoqué-es à la lecture. Comme piégé dans les pensées d'Éva, le lectorat ne pouvait voir que ce qu'elle voyait.

En guise de conclusion, il semble donc opportun de souligner à nouveau que si le corps est au cœur de tout, il l'est plus fortement encore pour la danseuse. Le corps est ce qu'elle montre et ce qui est vu. C'est ce qu'elle travaille, entraîne, nourrit, soigne, blesse. C'est ce qu'elle forge pour son art. C'est aussi ce par quoi elle reçoit le monde et Karine Henri l'écrit très bien :

Il existe une double béance [...] entre ce que le corps sensible reçoit du monde et vit comme extension de Soi que l'on nomme le senti, et le corps sujet de ce senti, le corps sentant, moteur et récepteur en-Soi de ce senti dont il reste séparé par le fait même qu'il est celui par qui se produit ce senti. Hiatus premier donc entre le corps objet du senti qui reçoit la sensation et le corps sujet du senti qui produit la sensation (2017, 160).

Pour toujours à la limite entre sujet et objet, la danseuse, son corps, le public ne peuvent que prendre le temps d'être à l'écoute et vigilant·es pour démêler les fausses pistes et les regards malvenus. La danseuse de papier est tour à tour une marionnette sexualisée, une artiste totale, une figure fissurée et les mots butent régulièrement sur son corps qui fait son art, sans pour autant abandonner l'envie et l'espoir de faire durer un mouvement dans l'encre. Peut-être la solution demeure-t-elle dans ces fragments et ces silences : si l'encre dense s'allège, peut-être danse-t-elle, déjà.

Bibliographie

Corpus à l'étude

- Champsaur, Félicien. 1901 [1900] *Lulu. Roman clownesque*. Paris : Éditions Charpentier et Fasquelle.
- Haenel, Yannick. 2009 [2006]. *Cercle*. Paris : Éditions Gallimard, coll. « L'Infini ».
- Henri, Karine. 2017. *La Danse sorcière*. Arles : Éditions Actes Sud, coll. « Domaine Français ».
- Huston, Nancy. 1996 [1994]. *La Virevolte*. Arles : Actes Sud, coll. « Babel ».
- Lescure, Léa. 2016. *Ciel percé*. Paris : Kero.
- Louÿs, Pierre. 2001 [1898]. *La Femme et le Pantin*. Paris : Éditions Le livre de Poche, coll. « Les classiques de Poche ».
- Monnier, Mathilde. 2023. *Black Lights*, Otto Production, 90 min.
- Morganti, Cristiana. 2010. *Moving with Pina*. In Funaro | Pistoia | Italia, 60 min.
- . 2014. *Jessica and me*. In Funaro | Pistoia | Italia, 60 min.
- . 2022. *Behind the lights*, In Funaro | Pistoia | Italia, 60 min.
- Salamon, Eszter. 2015. *MONUMENT 0,1*, Centre National de la Danse, Pantin, 80 min.
- Wigman, Mary. 1963. *Die Sprache des Tanzes*. Battenberg, Stuttgart, 17 min.
- Zola, Emile. 1975 [1880]. *Nana*, Paris : Librairie générale française.

Corpus théorique

- Adler, Laure. 2020. *Le Corps des femmes*. Paris : Albin Michel, coll. « Beaux livres ».
- Ducrey, Guy. 1996. *Corps et graphies. Poétique de la danse et de la danseuse à la fin du XIX^e siècle*. Paris : Honoré Champion, coll. « Romantisme et modernités ».
- Mulvey, Laura. 1975. « Visual pleasure and Narrative Cinéma », *Screen*, vol. 16, n° 3 : 6-18.
- Noverre, Jean-Georges. 1760. *Lettres sur la danse, et sur les ballets, par M. Noverre, maître des ballets de son Altesse sérénissime monseigneur le duc de Wurtemberg, & ci-devant des théâtres de Paris, Lyon, Marseille, Londres, & c. vol 1.*, Lyon : Éditions Aimé Delaroche.
- Symons, Arthur. 1926. « Constantin Guys ». *Parisian Nights. A book of essays*. Londres : The Beaumont press.

Vérola, Paul. 1891. *L'Infamant*. Paris : Comptoir d'édition.

Zenkine, Serge. 1998. « La Danse romantique et la transgression ». Montandon
Alain (dir.), *Sociopoétique de la danse*. Paris : Anthropos, coll.
« Anthropologie de la danse ».

Huysmans critique d'art, De Degas à Grünewald. 2019. catalogue d'exposition,
Paris : coédition d'Orsay, de l'Orangerie et de Gallimard.