Que fait le corps au dire, et le dire au corps ?

Regards croisés sur la relation corps-voix-texte dans trois œuvres chorégraphiques

Francine Alepin et Manon Levac

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/danse/4392>

DOI : 10.4000/danse.4392

ISSN : 2275-2293

Éditeur

ACD - Association des Chercheurs en Danse

Référence électronique

Francine Alepin et Manon Levac, « Que fait le corps au dire, et le dire au corps ? », *Recherches en danse* [En ligne], 10 | 2021, mis en ligne le 10 décembre 2021, consulté le 16 décembre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/danse/4392> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/danse.4392>

Ce document a été généré automatiquement le 16 décembre 2022.

Tous droits réservés

Que fait le corps au dire, et le dire au corps ?

Regards croisés sur la relation corps-voix-texte dans trois œuvres chorégraphiques

Francine Alepin et Manon Levac

- 1 Depuis 2018, nous menons un projet de recherche interdisciplinaire intitulé « *Poésie en scène* » : *corporéité et métaphorisation du texte*¹ qui regroupe la littérature, le théâtre corporel et la danse. Dans ce projet, l'étude plus spécifique des œuvres en danse comportant du texte à voix haute nous a amenées à porter attention aux rapports établis entre le corps, la voix, le texte, à la façon dont ils rivalisent, s'imbriquent, se relancent, résonnent et s'harmonisent dans l'œuvre. La cohabitation du mouvement et de la parole instaure dans chaque chorégraphie des dynamiques particulières, des tissages féconds ou inusités qui bousculent la perception de la danse et du texte seuls. Nous nous sommes ainsi attachées à déceler les signifiances qui émergeaient de ces hybridations interdisciplinaires renouvelées d'œuvre en œuvre.
- 2 Aux fins de cet article, nous avons examiné les dynamiques et les signifiances générées par le rapport entre le corps, la voix et le texte dans trois œuvres chorégraphiques mettant en scène des duos de femmes. Il nous est apparu qu'une distribution réduite favorisait l'observation sensible des usages conjugués du texte et du corps dans une même pièce et permettait de mieux circonscrire l'étude des modalités corps-voix-texte. Les œuvres chorégraphiques visées ici sont *Sente* de Lucie Grégoire², *Between* de Marie Béland³ et le tableau final de *Gustavia* de Mathilde Monnier et La Ribot⁴.
- 3 Les duos de notre étude déploient une pluralité de dispositifs danse-texte que nous avons abordés à l'aide d'une lecture esthétique et de l'analyse du mouvement. L'exposé de ces assises théoriques constitue la première section de cet article. Ensuite, nous présentons les œuvres, leurs qualités expressives ainsi que la particularité des rapports corps-voix-texte qu'elles mettent en œuvre. Nous terminons par l'étude des effets de sens qui s'en dégagent.

Assises conceptuelles de notre étude

- 4 Le geste dansé, lorsqu'il s'accompagne sur scène de la voix et du texte, se doit d'être perçu dans ses relations entre langage chorégraphique et texte à voix haute. Puisque pour l'observateur, gestes et mots cohabitent et dialoguent, ils seront considérés comme l'affirme Cécile Schenck :

« dans un rapport de compréhension mutuelle [...], au sens d'une intercompréhension permettant à deux interlocuteurs parlant des langues différentes de communiquer malgré tout, sans passer par le truchement de la traduction⁵ ».
- 5 C'est ce rapport de compréhension mutuelle, et non de pléonasme ou de concurrence⁶, sur lequel nous nous attardons dans les trois œuvres choisies. Tout en tenant compte des configurations danse-texte décelées par le dramaturge Alain Neddard, telles que l'illustration, la paraphrase, le contraste, la juxtaposition, la résonance croisée⁷, nous avons surtout examiné la qualité de la mise en présence de la danse et du texte proféré en demeurant sensibles au « double mouvement » identifié par Mesager :

« [...] le geste se connote du sens des mots, et les mots, à leur tour, subissent une attraction du geste. Nous pourrions dire que le texte fait émerger un possible rapport à toutes les teintes sémantiques que contient le mouvement. Mais aussi, nous pouvons considérer qu'il fait émerger, par sa confrontation avec l'image visuelle et la sensation du mouvement, tout un faisceau de significances qui n'était pas dans le mouvement, et naît, justement, de l'association⁸. »
- 6 De quelle nature est cette association ? Quels chemins de significances et de compréhension sont ainsi tracés dans les œuvres de notre corpus ? Ce questionnement a été nourri par la notion de « littéradanse » développée par Mesager et dans laquelle les mots et les mouvements dansés sont vus « comme une lecture réciproque, un infléchissement sémantique et rythmique dont on peut jouer à plusieurs niveaux⁹ ». Afin de mieux comprendre comment les interactions entre le corps, la voix et le texte produisent cet infléchissement et comment elles induisent la réception de l'œuvre, nous nous sommes également appuyées sur cinq approches du texte par la danse définies par le philosophe Michel Bernard¹⁰ : les approches sémantique, esthétique, poétique ou « fictionnaire », pragmatique et rhizomatique. Notre analyse, en plus des approches « bernardiennes » du texte et de la danse, s'est enrichie de l'étude de l'expressivité des corporéités propre à chaque œuvre.
- 7 Pour comprendre et définir chacune de ces corporéités, nous analysons le « réseau sensoriel, pulsionnel et imaginaire¹¹ » des œuvres par la mise en lien des choix esthétiques et des dynamiques qui les animent. Michel Bernard considère la modulation temporelle et rythmique au-delà de la morphologie et de la fonctionnalité matérielle du corps. La corporéité du danseur se situerait dans les variations et modulations des qualités rythmiques et temporelles. Il y aurait donc

« une sorte de "spectre esthétique", où se conjuguent, comme sur la palette des couleurs fondamentales, des tonalités énergétiques et sensorielles imbriquées : picturalité, plasticité, musicalité, fragrances, saveur, théâtralité¹² ».
- 8 Ces « tonalités énergétiques et sensorielles imbriquées¹³ », nous les avons analysées en croisant la lecture esthétique et l'étude des *Efforts* selon le système Laban. La façon dont s'organisent les modulations toniques et les différentes dynamiques laisse deviner les stratégies chorégraphiques employées pour intégrer texte et danse. Laban a identifié quatre facteurs déterminants de la dynamique du mouvement : Temps, Espace, Poids et

Flux¹⁴. Ces facteurs fluctuent dans des pôles énergétiques qui varient entre les qualités conciliantes (*indulging*) et combatives (*fighting*), c'est-à-dire entre une attitude d'abandon et une attitude de résistance par rapport aux facteurs du mouvement. Ces modulations toniques et dynamiques du mouvement continuellement changeantes sont « [...] comme un nuancier éphémère qui a sans cesse besoin de se renouveler pour exister. Ils se combinent, gagnent ou perdent en intensité, changent de "partenaire", se recomposent pour réapparaître¹⁵ ». On parlera d'État (*State*), lorsqu'il y a combinaison de deux facteurs et de Pulsion (*Drive*) lorsqu'il y en a trois.

- 9 La traduction et l'utilisation du vocabulaire Laban, le passage de l'anglais ou de l'allemand vers le français, représentent une problématique récurrente. Depuis 2010, Nicole Harbonnier, Geneviève Dussault et Catherine Ferri, chercheuses et praticiennes en danse, se penchent sur cette question. Elles ont élaboré un nouveau système d'observation et d'analyse du mouvement (OAM) qui croise la *Laban Movement Analysis* (LMA) et l'analyse fonctionnelle du corps dans le mouvement dansé (AFCMD) proposant ainsi un recadrage des concepts et du vocabulaire. Ayant collaboré de près à leurs travaux, il nous est apparu approprié d'intégrer le nouveau vocabulaire à notre analyse¹⁶. En résumé, avec l'OAM l'Effort est considéré en tant que relations aux différents facteurs ; la relation au Temps (*T ralenti/T accéléré*) et la relation à l'Espace (*E multidirectionnel/E unidirectionnel*). Quant au facteur Poids (LMA), il réfère à la mobilisation de la force musculaire : *Force interne (FI faible/FI intense)*. Finalement, le Flux (LMA) est spécifié et remplacé par la relation aux forces externes telles que la force gravitaire et les autres forces agissant sur le mouvement : *Force externe (FE sans entrave/FE contrôlée)*¹⁷.

Corporités et mise en présence corps-voix-texte

- 10 Notre étude se concentre davantage sur la réception, l'appréciation de l'œuvre et l'analyse du mouvement que sur son processus de création. Nos observations s'appuient sur les assises théoriques susmentionnées, mais aussi sur un savoir incorporé de nos pratiques personnelles d'interprétation et de création. Nous avons visé, dans notre projet croisé, à décrire et nommer les éléments qui entrent en jeu par un vocabulaire à la fois imagé, métaphorique ainsi que par la terminologie plus technique de l'OAM et du LMA. L'étude des dynamiques et la lecture esthétique ont permis de faire émerger les caractéristiques propres à chaque proposition stylistique. Ainsi, l'expressivité de la corporité, telle que nous la dégageons pour chacune des œuvres, agit en quelque sorte en tant que signature chorégraphique, révélant ainsi un univers métaphorique distinct. De plus, notre corpus, à l'image de la diversité expressive, présente différentes stratégies de mise en présence corps-voix-texte que nous faisons dialoguer avec les approches « bernardiennes¹⁸ ».

Sente, une corporité sensuelle et ondulatoire

- 11 *Sente* consiste en une danse solo de trois minutes créée par Lucie Grégoire à partir des poèmes de Denise Desautels¹⁹. Sur scène, la danseuse, muette, irradie de sensualité au centre du plateau alors que la poète, assise en retrait dans la pénombre, habite plutôt l'espace sonore par son verbe éloquent et sa voix grave et chaude. Un air envoûtant de Fado diffusé en arrière-plan contribue à l'ambiance feutrée et nostalgique. Le texte

poétique, rédigé au « tu », évoque une femme retranchée au cœur de la nuit et jouissant d'un cocon intime, propice à la rêverie tout autant qu'à la douleur des souvenirs.

- 12 La danse de Grégoire est principalement faite de balancements des hanches qu'accroissent de légers transferts de poids d'un côté et de l'autre. En résonance avec les ondulations sensuelles du corps, les bras se balancent et caressent l'air depuis le centre du corps jusqu'aux extrémités. Au premier coup d'œil, la dynamique d'ensemble paraît égale. Pourtant, en observant la danse d'un peu plus près, celle-ci se révèle très variée. De courtes phrases surtout *impulsives* (comme un lancer de bras, un léger coup de pied arrière) viennent cadencer l'ensemble hypnotique de la danse. Celle-ci passe d'un *État rêvant (FI+FE)*²⁰ où la relation au *Temps* à l'*Espace* est absente à un *État mobile (T+FE)*²¹ et où l'élément *Temps accéléré* scande la douce ondulation. Parfois, Grégoire se laisse emporter par quelques moments plus intenses (*Pulsion de passion [T-FE-FI]*). Elle concentre tout son être sur le balancement fluide de ses hanches qui évoquent le vent ou les vagues. Quant à Desautels, elle apparaît comme un témoin discret des états ressentis par Grégoire. Un esprit de calme et d'intimité prédomine dans l'ensemble de la chorégraphie cependant ponctuée par ces quelques envolées pulsionnelles.

Échos et résonance sensible entre poème et danse

- 13 Pour *Sente*, l'élaboration de la chorégraphie s'est vraisemblablement inspirée du texte poétique dont l'univers doux et sensuel teinte toute la danse. Cependant, leur mise en présence est sensible, attentive, sans jeu de préséance. Plus qu'une simple cohabitation, il s'agit d'une rencontre, d'un petit chemin évoqué par le titre même de la pièce, entre deux artistes, deux formes d'expression en harmonie et dans une résonance lointaine qui se manifeste par des « échos kinesthésiques entre le texte et la gestuelle²² ». Un de ces moments survient alors que la danse et la lecture se déroulent parallèlement. Grégoire accomplit un mouvement circulaire du torse et suspend l'élan vers le haut alors que la poète énonce « Parfois tu dis “je”²³ ». La suspension de mouvement qui converge avec l'énonciation de pronoms personnels laisse croire que la danseuse prend soudainement conscience de son identité. Les effets de rythme et de dynamique du mouvement déploient le texte subtilement et interpellent notre sensibilité. Tel que Mesager l'affirme :

« [T]outes ces actions provoquent des sensations que l'on ressent, en tant que spectateur, par mémoire et projection kinésique, et qui naissent de l'association entre les textes et les propositions chorégraphiques²⁴ ».

- 14 La danse ici ne figure pas le poème. Elle induit un imaginaire qui demeure ouvert, à peine suggéré par la musique du Fado qui nous transporte dans un autre univers. Selon les approches proposées par Bernard, le rapport danse-poésie serait davantage « fictionnaire²⁵ » puisque « [l]a prolifération d'images de tous ordres devient le nerf et le déclencheur du projet chorégraphique²⁶ ». Sensualité de la danse, envoûtement de la musique vibrent au diapason de la douce rêverie du poème. À cela contribue la lecture de la poète qui, parsemée de quelques pauses, laisse résonner les images du poème pendant la danse.

Between, une corporéité alerte et décontractée

- 15 Debout, côte à côte et comme aimantées l'une à l'autre dans leurs courts déplacements, les interprètes Rachel Harris et Esther Rousseau-Morin monologuent simultanément en

s'adressant au public. Le flot verbal s'accompagne d'expressions faciales, de signes et de gestes conversationnels. Composé de propos anodins, de postures naturelles, la pièce *Between* s'inscrit dans une esthétique du quotidien, légèrement décalée par une double superposition : celle du défilement continu de la parole et du geste ainsi que celle des deux discours différents mais simultanés, produisant un effet de logorrhée et de cacophonie.

- 16 Pourtant, sous l'apparente banalité des actions des danseuses, une structure chorégraphique précise établit une progression sonore, spatiale et kinesthésique. Nous avons repéré, entre autres, une séquence de mouvements d'environ deux minutes reprise telle quelle, juxtaposée à un autre discours. Il apparaît que leurs gestes ne sont pas aussi spontanés que le registre conversationnel le laisse croire et qu'ils contribuent ainsi, à l'instar de l'utilisation de l'espace, aux composantes structurelles de l'œuvre. On remarque également qu'à certains moments les gestes des interprètes suivent des directions précises souvent en un même temps conjugué (les bras en haut, sur les côtés, en diagonale, de manière convergente ou divergente). Les phrasés dynamiques des gestes ainsi que les mimiques s'harmonisent avec le discours en suivant les changements de ton ou le débit de la parole. En raison de leur constante proximité, il arrive que les gestes de l'une pénètrent dans la « bulle » de l'autre sans qu'aucune d'elles n'en soit perturbée ou irritée. La modulation tonique, très fluide, soutient de ce fait la continuelle circulation dialogique des gestes et de la parole. Les facteurs dynamiques identifiés sont la relation à l'*Espace* (*unidirectionnel* ou *multidirectionnel*) et la relation au *Temps* (*ralenti* ou *accélééré*), qui contribuent à produire un *État éveillé*²⁷. Cet *État* engage des facteurs totalement différents de ceux de la danse de *Sente*, plus intime et centrée sur soi. Car ici, au contraire, les interprètes activent leur regard périphérique et leur attention à l'*Espace* afin de réagir aux mouvements de la partenaire, sans arrêter leur propre discours. En alerte, elles demeurent paradoxalement décontractées (*FE sans entrave*) pour maintenir l'esthétique du quotidien.

Effet de saturation des gestes et de la parole

- 17 La mise en présence de la parole et des mouvements dans *Between* privilégie la quotidienneté de la communication verbale. Relevant d'une gestualité conversationnelle, les mouvements des mains, des bras, de la tête et du visage des danseuses s'arriment en effet à leur énonciation afin de l'illustrer ou la ponctuer. Les gestes provoquent alors un effet de redondance ou de scansion du discours et ne visent pas d'apport sémantique supplémentaire²⁸. Ceux-ci sont un peu plus variés, soutenus et nombreux que dans une communication habituelle. De surcroît, ils sont multipliés par la contiguïté des danseuses et l'entrecroisement de leurs propos. Avec la prolifération des gestes et la cacophonie générale se déploie un kaléidoscope visuel et sonore qui devient une danse en soi.
- 18 Toutefois, un effet de coïncidence entre les histoires propres à chaque danseuse est occasionnellement généré par la similarité de leurs gestes à certains moments précis. Par exemple, Harris, en décrivant des chants de gorge, pose sa main sur la sienne et y dessine le trajet du souffle et de la voix. Pendant ce temps, Rousseau-Morin décrit un double menton en se touchant également la gorge. Ces gestes similaires entre les danseuses surviennent en même temps, mais en lien avec des histoires différentes. Au

cœur de l'abondance verbale, la concordance d'un geste entre les deux danseuses crée une suspension du temps et un effet de loupe sur le texte lui-même, permettant, pour un court instant, de mieux saisir ce qui est dit. L'attention oscille entre le visuel et l'auditif, entre les gestes et une bribe de récit. En plus de jouer avec des modalités de l'attention, la double logorrhée des interprètes évoque le manque d'écoute entre interlocuteurs et la vacuité des discours quotidiens.

- 19 Au fond, *Between*, comme son titre l'indique, dévoile l'entre-deux, la danse subtile mais perceptible qui, par effet de saturation, flotte au-dessus des mots et des gestes simples et se diffuse vers le spectateur. Ce bavardage animé, gesticulé, que le duo multiplie, réfracte et intensifie, transforme l'apparente banalité en une plus-value qui fait danse. Tel le rapport rhizomatique entre texte et danse décrit par Bernard²⁹, la somme des interactions entre les divers éléments compose une partition multiforme faite de « processus ininterrompus de “variation, expansion, conquête, capture, piquê”³⁰ ».

***Gustavia*, une corporéité à la verticalité affirmée et déclamatoire**

- 20 *Gustavia* présente le travail en duo des chorégraphes-interprètes Mathilde Monnier et La Ribot qui, semblables de par leur silhouette longiligne, leurs costumes noirs et leurs hautes bottes, jouent tout au long de la pièce d'effets de mimétisme, de dédoublement, de réfraction et d'accumulation. L'œuvre, construite en une série de tableaux loufoques, emprunte au burlesque et au comique de situation. On y retrouve tour à tour de la performance, de la danse, de la caricature ou du numéro de clown.
- 21 Dans le dernier tableau, les deux interprètes sont juchées sur deux tabourets et elles haranguent le public de manière emphatique avec des monologues concomitants. Leur prise de parole est inlassablement relancée par l'anaphore « Une femme... », déployant une apologie volontariste, affirmée, si ce n'est revendicatrice, de multiples identités féminines. Du fait de leur position précaire, le niveau tonique général des interprètes reste élevé et l'ensemble de leurs mouvements est surtout limité au plan sagittal (avant du corps). Les gestes désignent (en haut, en bas, en avant, parties du corps), tracent des formes dans l'espace (objets, excroissances imaginaires du corps), esquissent des actions (coudre, fermer, ouvrir). Comme dans *Between*, une similarité mimétique des gestes accompagne des discours différents. Toutefois, dans *Gustavia*, ces gestes sont symboliques alors que dans *Between*, ils relèvent des marqueurs conversationnels habituels. Dans les deux pièces, on observe une semblable et grande variété dynamique et directionnelle des gestes surtout en relation au *Temps* (accélééré-décélééré) et à l'*Espace* (unidirectionnel ou multidirectionnel). Les différentes combinaisons dynamiques se situent entre des variations des *États mobile* et *éveillé*. Il est intéressant de constater que dans *Gustavia* nous retrouvons l'*État mobile* repéré dans *Sente*, et l'*État éveillé* présent dans *Between*. Pourtant, les univers convoqués sont totalement distincts. La différence fondamentale se situe pour *Gustavia* dans un pôle dynamique combatif (*Temps accéléré - FE contrôlée*) comparativement aux deux autres pièces dont les qualités sont plutôt conciliantes (*Temps ralenti - FE sans entrave*). *Gustavia* se démarque par une grande intensité dynamique présente dans les gestes ainsi que dans le discours. Luttant pour garder leur verticalité, les interprètes affirment haut et fort gestes et paroles.

Effet de surenchère du discours et du geste

- 22 Chaque interprète défile sa propre liste en réaction à sa partenaire et joue d'effets d'alternance, d'écho, de dynamique de questions et de réponses. La scansion de leurs énumérations, marquées à chaque début de phrase par « Une femme », installe un rythme répétitif et envoûtant qui se répercute de l'une à l'autre. La brièveté des phrases assorties de gestes de courte durée participe aussi à la récurrence discursive de ce duo. Parfois, leurs énumérations respectives se transforment en une surenchère lorsqu'un énoncé surpasse le suivant ou évoque une intensité croissante. S'exprimant simultanément ou avec de légers décalages, elles s'unissent vocalement en une double trame et s'adressent ensemble au public sans toutefois se regarder.
- 23 Le rapport texte-danse dans le tableau final de *Gustavia* se rapproche de la pantomime classique puisque plusieurs gestes pointent, illustrent et magnifient ce qui est dit. Parfois, les gestes revêtent aussi un caractère métaphorique ou symbolique. Monnier effectue alors un mouvement de va-et-vient rapide de la main depuis son sein en disant « Une femme avec du lait qui rentre, qui sort, qui rentre, qui sort ». Il arrive aussi qu'un effet de contraste soit développé par les deux interprètes au moyen d'énoncés et de gestes établissant des sens opposés. C'est le cas lorsque Monnier spécifie qu'une femme a un nez et que La Ribot enchaîne immédiatement par « Une femme n'a pas de nez, elle est plate » en balayant le milieu de son visage vers le bas d'un geste de la main.
- 24 À travers les gestes illustratifs et métaphoriques apparaît une résonance, entre trames corporelles et textuelles, qui à la fois soutient la parole et l'ouvre à d'autres possibles. Le duo final des femmes de *Gustavia* met en œuvre les procédés identifiés par Bernard³¹ soient ceux de « figurer, illustrer, imager » le texte en mouvement, de « signifier et/ou symboliser », ou encore celui d'établir une « tension affective ». Ces trois modes contribuent à l'approche sémantique au sein de laquelle « le sens intelligible du texte induit par la lecture se convertit en une intensité affective, sensorielle et kinesthésique comme déclencheur d'un sens second³² ».
- 25 L'entrecroisement des corporéités, de la danse et du texte proféré forme des associations particulières à chaque œuvre que nous avons tenté de nommer. Ainsi, la corporéité ondulatoire et sensible de *Sente* s'inscrit dans une modalité corps-voix-texte propre à une approche « fictionnaire » qui se déploie en échos et résonances sensibles. *Between*, par sa quotidienneté réglée et chorégraphiée propose une corporéité alerte mais décontractée. La saturation des dialogues entre gestes et paroles trouble la réception du sens, entraîne un rapport rhizomatique aux multiples signifiants. *Gustavia*, enfin, en une corporéité à la verticalité affirmée et déclamatoire, se fait solennelle et, dans un rapport sémantique entre mouvement et texte proféré, n'hésite pas à jouer de l'escalade et de la surenchère verbales.

Croisements et signifiants du « dire » et du « danser »

- 26 Il nous est apparu que les caractéristiques expressives des corporéités, croisées avec les modalités de la mise en présence corps-voix-texte, pouvaient révéler des intentions esthétiques ou philosophiques qui sous-tendent les œuvres. Le « rapport de

compréhension mutuelle³³ » qui a guidé notre regard, sur les liens se tissant entre la danse et le texte, nous permet de faire émerger quelques significances.

Plus précisément pour *Sente*, poésie et danse partagent le même univers mélancolique, mais demeurent séparées physiquement dans l'espace scénique. La dynamique plutôt constante de la danse avec une économie d'événements gestuels, la sobriété des poèmes, le rythme modéré de la lecture à voix haute et la musique discrète du Fado favorisent un climat riche d'évocation. Poésie et danse cohabitent dans un même imaginaire féminin qui, par résonance pathique, enveloppe le spectateur. La profération de la poésie et le déploiement de la danse se révèlent en harmonie dans un esprit de complémentarité.

- 27 Dans le cas des deux autres duos, la superposition des paroles des interprètes soutient peu l'intelligibilité du discours. La saturation de *Between* et la surenchère de *Gustavia* créent, en effet, un chaos visuel et sonore qui a pour effet de déstabiliser notre réception.

Dans *Between*, les interprètes ne semblent nullement affectées par l'effet de saturation et la rumeur constante qu'elles provoquent. Il semble qu'il y ait absence d'écoute entre elles. Or, comme nous l'avons soulevé plus tôt, plusieurs procédés chorégraphiques « cachés » et leur *État éveillé* prouvent qu'au contraire, les deux interprètes sont attentives l'une à l'autre. En effet, quelques bégaiements, hésitations, ralentissements ou répétitions de mots leur permettent de prêter attention au discours de l'autre et de se repérer afin de créer des moments de convergence de mouvements. Coordonnées dans leurs déplacements, composant avec une proximité qui devient parfois envahissante et à l'affût de possibilités de synchronisations gestuelles dans le défilement de leurs récits pourtant dissemblables, les interprètes exercent « une mise en éveil de l'ensemble des sens, une vigilance sensorielle, une attention particulière à l'être-avec-le-monde, faisant advenir un corps "conscient"³⁴ ». Sous une apparente banalité, cette juxtaposition du « dire » et du « danser », interpellant une combinaison de ressources cognitives, sensibles, sensorielles et kinesthésiques, représente un exploit d'interprétation tout comme, du côté du spectateur, l'exposition à la cacophonie s'avère exigeante et déstabilisante.

- 28 La vigilance nécessaire aux interprètes de *Gustavia* pour maintenir leur équilibre sur la base étroite des tabourets et nourrir une bonne amplitude de mouvement provoque chez elles une intensité qui soutient le discours féministe de leur énumération. En retour, le discours affirmé influence l'expressivité des gestes. La fragilité de leur situation rend encore plus héroïques leur attitude et leur prise de parole. De plus, avec un texte livré à deux voix, une danse à quatre bras et le portrait réfracté d'une multitude de femmes, le dernier tableau de *Gustavia* s'apparente à une polyphonie vocale, corporelle et textuelle. La similitude des propos et des thématiques évoquant différentes femmes, de même que la forme répétitive et cumulative des courts énoncés, favorisent un accord sémantique et rythmique au cœur de cette polyphonie.
- 29 Comme dans *Between*, une écoute s'instaure entre les interprètes, mais au moyen d'un procédé différent. Pour ce faire, elles utilisent plutôt les courts moments de silence, qui apparaissent au fil d'une énumération, au rythme généralement régulier. La complicité se transforme en surenchère lorsque le chevauchement, l'escalade et la précipitation marquent leurs interventions parlées. Ces deux femmes filiformes semblent être le dédoublement vocal et corporel d'un même personnage. Un rapport paradoxal, oscillant entre complicité et compétition, s'établit entre elles. Elles unissent leurs voix

pour affirmer leur posture féministe par la surabondance absurde, la verticalité assumée, le ton déclamatoire d'« Une femme... » seriné inlassablement.

- 30 Au terme de nos observations, nous avons tracé quelques contours quant aux modalités des rapports corps-voix-texte au sein des trois univers chorégraphiques bien distincts de notre corpus. Pour cela, nous avons privilégié une perspective de « compréhension mutuelle³⁵ », de « lecture réciproque³⁶ » du « dire » et du « danser » que nous avons complétée par les approches « bernardiennes³⁷ » entre danse et texte. Nous avons également approfondi notre regard sur l'expressivité des corporéités à l'aide du système d'Observation et d'analyse du mouvement³⁸.

L'ensemble de notre cadre d'analyse hybride nous a permis de creuser et de comprendre la richesse des trois univers chorégraphiques, tant par les configurations danse-texte qui y sont privilégiées que par les caractéristiques expressives des corporéités qui s'en dégagent. De plus, il nous a été possible de corroborer, d'expliquer ou à tout le moins, d'avancer quelques hypothèses sur les intentions chorégraphiques sous-jacentes.

- 31 En premier lieu, nous constatons que les duos étudiés empruntent des approches au texte et aux corporéités fort différentes, voire même opposées. *Sente*, par exemple, favorise une distance harmonieuse entre les trames corporelles et textuelles (ici la poésie) afin que l'une et l'autre se dévoilent réciproquement. L'œuvre nous berce délicatement par la voix enveloppante de Desautels et la sensualité de la danse de Grégoire. Il nous apparaît que l'intervalle évocateur entre danse et texte ainsi que leur mutuelle sobriété assurent une relation respectueuse et surtout, soucieuse de préserver l'intégrité des deux médiums.

En contrepartie, *Between* et *Gustavia* associent danse et texte en jouant intentionnellement avec la confusion provoquée du sens et des sens. Ainsi, la stratégie de saturation et de cacophonie propre à *Between*, en plus de complexifier le jeu des interprètes, interroge aussi les codes usuels de la représentation qui privilégieraient plutôt une réception claire à la fois du mouvement et de la parole. Cette œuvre pose également un regard critique sur le manque de communication entre individus mais de façon aussi décontractée que celle de la corporéité des interprètes. Du côté de *Gustavia*, le procédé de la surenchère et de l'escalade, combiné à la tension de la corporéité des interprètes, donne encore plus de puissance à leur parole féministe. Au cœur d'un discours décuplé qui perd parfois en intelligibilité perce la force de la revendication et la reconnaissance des conditions féminines multiples.

- 32 De l'ambiance intime, calme et passionnée de *Sente* à l'affirmation déclamatoire et féministe de *Gustavia*, en passant par le quotidien exacerbé de *Between*, ces œuvres modulent nos habitudes de réception de la danse et du texte. Dans ce contexte, les signifiances et le sens du geste dansé resteront toujours à reconquérir. Comme Christine Roquet le souligne : « Le geste dansé *fait sens*, de façon intransitive ; contrairement à un signe, il n'est pas arrimé à une signification qui ferait l'unanimité auprès de celles et ceux qui en ont connaissance³⁹ ». Et cela, même si le texte « signifiant » s'ajoute à la danse. L'appréciation et la réception de ces œuvres chorégraphiques échappent à une lecture univoque. Ainsi reste ouverte une part du mystère essentiel et implicite à toute œuvre jaillissant de plusieurs formes d'art en concomitance. Une alchimie alternative en naît : elle crée des alliages inédits et invite à des expressivités inattendues.

BIBLIOGRAPHIE

- BERNARD Michel, *De la création chorégraphique*, Pantin, Centre national de la danse, « Recherches », 2001.
- COSNIER Jacques, VAYSSE Jocelyne, « Sémiotique des gestes communicatifs », *Nouveaux actes sémiotiques*, n° 52, 1997, pp. 7-28.
- DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980.
- DESAUTELS Denise, « *Ma joie* », *crie-t-elle*, Montréal, Éditions du Noroît, 1996.
- DESAUTELS Denise, « Quelques mystères humains (autour de *Sente*, une chorégraphie de Lucie Grégoire) », *Liberté*, « Danses », n° 4, vol. 43, pp. 5-7.
- DESPRÉS Aurore, *Travail des sensations dans la pratique de la danse : Logique du geste esthétique*, Thèse de doctorat en esthétique, sciences et technologies des arts, option danse, sous la direction de Michel Bernard, université Paris 8 – Saint-Denis, 1998.
- GINOT Isabelle, « Corporéité », in LE MOAL Philippe (dir.), *Dictionnaire de la danse*, Paris, Larousse, 2008.
- GODFROY Alice, « Pourquoi la littérature mobilise-t-elle le corps dansant ? », in NACHTERGAEL Magali, TOTH Lucille (dir.), *Danse contemporaine et littérature. Entre fictions et performances écrites*, Pantin, Centre national de la danse, 2015.
- HARBONNIER-TOPIN Nicole, DUSSAULT Geneviève, FERRI Catherine, « Regards croisés sur deux pratiques d'analyse du mouvement. L'analyse du mouvement selon Laban (LMA) et l'analyse fonctionnelle du corps dans le mouvement dansé (AFCMD) », *Recherches en danse*, n° 5, 2016, [en ligne], <http://journals.openedition.org/danse/1404>, page consultée le 25 octobre 2020.
- HARBONNIER Nicole, DUSSAULT Geneviève, FERRI Catherine, « Un nouveau regard sur le lien fonction/expression en analyse qualitative du mouvement : L'Observation-analyse du mouvement (OAM) », *Recherches en danse*, n° 10.
- HODGSON John, PRESTON-DUNLOP Valerie, *Introduction à l'œuvre de Rudolf Laban*, trad. par Pierre Lorrain, Paris, Actes Sud, 1991.
- LABAN Rudolf, *La maîtrise du mouvement*, trad. par Jacqueline Challet-Haas et Marion Bastien, Paris, Actes Sud, 1994.
- LEVAC Manon, « Les résonances de l'intime par la rencontre corps-voix-texte chez l'interprète en danse », *L'Annuaire théâtral*, n° 60, 2016, pp. 105-116.
- LOUPPE Laurence, « Écriture littéraire, écriture chorégraphique au XX^e siècle : une double révolution », *Littérature*, « La littérature et la danse », n° 112, décembre 1998, pp. 88-99.
- LOUREIRO Angela, *Effort : l'alternance dynamique dans le mouvement*, Villers-Cotterêts, Ressouvenances, 2013.
- MESAGER Mélanie, *Littéradanse, quand la chorégraphie s'empare du texte littéraire. Fanny de Chaillé, Daniel Dobbels, Antoine Dufeu et Jonah Bokaer*, Paris, L'Harmattan, « Univers de la danse », 2018.
- NEDDAM Alain, « Texte et danse : une dramaturgie de l'insaisissable », *Nouvelles de danse*, n° 31, 1997, pp. 44-60.

PAVIS Patrice, *L'analyse des spectacles, théâtre, mime, danse cinéma* [1996], Paris, Armand Colin, 2005.

ROQUET Christine, *Vu du geste : Interpréter le mouvement dansé*, Pantin, Centre national de la danse, 2019.

SCHENCK Cécile, « Mathilde Monnier : la danse et ses dehors textuels », in NACHTERGAEL Magali, TOTH Lucille (dir.), *Danse contemporaine et littérature. Entre fictions et performances écrites*, Pantin, Centre national de la danse, 2015, pp. 170-179.

TOTH Lucille, « Mise en corps, mise en voix : le texte et ses apparitions sur la scène chorégraphique contemporaine », in NACHTERGAEL Magali, TOTH Lucille (dir.), *Danse contemporaine et littérature. Entre fictions et performances écrites*, Pantin, Centre national de la danse, 2015, pp. 17-22.

NOTES

1. Avec les professeurs-chercheurs de l'Université du Québec à Montréal : Marc André Brouillette (littérature), Francine Alepin (théâtre corporel) et Manon Levac (danse). Ce projet est financé par le Fonds de Recherche du Québec - Société et Culture (FRQSC), 2018-2022.
2. Créée en 1994 et produite par la compagnie montréalaise *Lucie Grégoire danse*.
3. Créée en 2015. Coproduction de deux compagnies montréalaises : *Maribé - sors de ce corps*, dirigée par Marie Béland, et *Montréal Danse*, par Kathy Casey.
4. Créée en 2008 au Festival Montpellier Danse.
5. SCHENCK Cécile, « Mathilde Monnier : la danse et ses dehors textuels », in NACHTERGAEL Magali, TOTH Lucille (dir.), *Danse contemporaine et littérature. Entre fictions et performances écrites*, Pantin, Centre national de la danse, 2015, p. 172.
6. NEDDAM Alain, « Texte et danse : une dramaturgie de l'insaisissable », *Nouvelles de danse*, n° 31, 1997, pp. 44-60.
7. *Ibid.*
8. MESAGER Mélanie, *Littéradanse, quand la chorégraphie s'empare du texte littéraire. Fanny de Chaillé, Daniel Dobbels, Antoine Dufeu et Jonah Bokaer*, Paris, L'Harmattan, « Univers de la danse », 2018, p. 180.
9. *Ibid.*, p. 14.
10. BERNARD Michel, « Danse et texte », in *De la création chorégraphique*, Pantin, Centre national de la danse, « Recherches », 2001, pp. 125-135.
11. GINOT Isabelle, « Corporéité », in LE MOAL Philippe (dir.), *Dictionnaire de la danse*, Paris, Larousse, 2008, p. 554.
12. BERNARD Michel, *De la création chorégraphique*, Pantin, Centre national de la danse, « Recherches », 2001, p. 23.
13. *Ibid.*
14. La majuscule ici est utilisée en LMA (*Laban Movement Analysis*) pour distinguer les Efforts de l'usage courant des termes. On peut se référer à l'ouvrage d'Angela Loureiro, dans lequel elle explique et présente en détail les différents facteurs, éléments et combinaisons. LOUREIRO Angela, *Effort : l'alternance dynamique dans le mouvement*, Villers-Cotterêts, Ressouvenances, 2013.
15. *Ibid.*, p. 21.
16. HARBONNIER-TOPIN Nicole, DUSSAULT Geneviève, FERRI Catherine, « Regards croisés sur deux pratiques d'analyse du mouvement. L'analyse du mouvement selon Laban (LMA) et l'analyse fonctionnelle du corps dans le mouvement dansé (AFCMD) », *Recherches en danse*, n° 5, 2016, [en ligne], <http://journals.openedition.org/danse/1404>, page consultée le 15 janvier 2021.

17. Cf. *infra* HARBONNIER Nicole, DUSSAULT Geneviève, FERRI Catherine, « Un nouveau regard sur le lien fonction/expression en analyse qualitative du mouvement : L'Observation-analyse du mouvement (OAM) », *Recherches en danse*, n° 10.
18. BERNARD Michel, *op. cit.*, pp. 125-135.
19. Poète québécoise membre de l'Académie des lettres du Québec.
20. « Cet État produit une attitude moins consciente, qui peut être diffuse ou concentrée, exaltée ou sombre ». LOUREIRO Angela, *op. cit.*, p. 44.
21. « Cet État produit des attitudes et activités plus mobiles, qui s'enchaînent et se renouvellent en permanence ainsi que des mouvements d'agitation, d'excitation, de surprise ou de calme ». *Ibid.*, p. 52.
22. MESAGER Mélanie, *op. cit.*, p. 173.
23. DESAUTELS Denise, « *Ma joie* », *crie-t-elle*, Montréal, Éditions du Noroît, 1996, p. 19.
24. MESAGER Mélanie, *op. cit.*, p. 173.
25. BERNARD Michel, *op. cit.*, p. 128.
26. *Ibid.*
27. « Cet État produit des attitudes ou des actions conscientes du "où" et du "quand" ». LOUREIRO Angela, *op. cit.*, p. 42.
28. COSNIER Jacques, VAYSSE Jocelyne, « Sémiotique des gestes communicatifs », *Nouveaux actes sémiotiques*, n° 52, 1997, pp. 7-28.
29. BERNARD Michel, « Danse et texte », *op. cit.*, p. 130.
30. DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980. Cités dans BERNARD Michel, *op. cit.*, p. 130.
31. BERNARD Michel, *op. cit.*, p. 127.
32. *Ibid.*
33. SCHENCK Cécile, *op. cit.*, p. 172.
34. DESPRÉS Aurore, *Travail des sensations dans la pratique de la danse : Logique du geste esthétique*, Thèse de doctorat en esthétique, sciences et technologies des arts, option danse, sous la direction de Michel Bernard, université Paris 8 – Saint-Denis, 1998, p. 44.
35. SCHENCK Cécile, *op. cit.*, p. 172.
36. MESAGER Mélanie, *op. cit.*, p. 14.
37. BERNARD Michel, *op. cit.*, pp. 125-135.
38. HARBONNIER-TOPIN Nicole, DUSSAULT Geneviève, FERRI Catherine, *art. cit.*
39. ROQUET Christine, *Vu du geste, interpréter le mouvement dansé*, Pantin, Centre National de la danse, 2019, p. 214.

RÉSUMÉS

Quel sens donner au geste dansé lorsqu'il cohabite avec le texte dans une même œuvre chorégraphique ? Comment ce sens se module-t-il lorsque la relation corps-voix-texte est incarnée par l'interprète en danse ou lorsqu'elle est plutôt partagée sur scène entre le danseur et le lecteur ? Les autrices de cet article, artistes et chercheuses, l'une en danse, l'autre en théâtre, croisent leurs regards sur trois œuvres chorégraphiques mettant en scène le duo féminin. L'analyse examine les corporéités qui sont mises en œuvre chez les interprètes et la façon dont le mouvement et le texte dialoguent, s'éclairent ou se bousculent réciproquement. La mise en

présence des trames gestuelle, vocale et textuelle sera abordée selon une lecture esthétique des œuvres (Bernard, 2001 ; Neddham, 1997), le concept de littéradance (Mesager, 2018), l'analyse du mouvement selon Laban (LMA) et l'Observation-analyse du mouvement (OAM).

What meaning can be given to the danced gesture when it cohabits with the text in the same choreographic work? How is this meaning modulated when the body-voice-text relationship is embodied by the dancing performer or when it is rather shared on stage between the dancer and the reader? The authors of this article, artists and researchers, one in dance, the other in theatre, cross their views on three choreographic works featuring female duos. The analysis examines the corporalities that are implemented by the performers and the way in which movement and text dialogue, illuminate or jostle each other. The presence of gestural, vocal and textual frames will be approached according to an aesthetic reading of the works (Bernard, 2001 ; Neddham, 1997), the concept of *litteradance* (Mesager, 2018), the analysis of movement according to Laban (LMA) and the Observation-analysis of movement (OAM).

INDEX

Keywords : analysis of movement, body-voice-text modalities, corporality, dance, litteradance

Mots-clés : analyse du mouvement, corporéité, danse, littéradance, modalités corps-voix-texte

AUTEURS

FRANCINE ALEPIN

Professeure à l'Université du Québec à Montréal, Francine Alepin se consacre au théâtre corporel comme créatrice-interprète, metteuse en scène et analyste. Son parcours artistique l'amène à fréquenter des esthétiques variées et à créer des performances interartistiques. Elle détient une maîtrise en théâtre (UQAM) ainsi qu'une certification Laban en analyse de mouvement (LMA). En tant que chercheure, elle participe à des projets supportés par le FRQSC dont *Poésie en scène* avec Manon Levac et Marc-André Brouillette ainsi que la *Quête des gestes des Amériques* qu'elle dirige. Elle collabore à la consolidation d'un nouveau cadre d'analyse de mouvement sous la direction de Nicole Harbonnier.

MANON LEVAC

Manon Levac est une danseuse chevronnée qui a créé une centaine de rôles – dont plusieurs pièces intègrent le recours au texte à voix haute – notamment au sein de Montréal Danse. En tant que professeure à l'Université du Québec à Montréal (UQAM), depuis 2005, M. Levac est engagée dans la formation technique et artistique de l'interprète. Ses recherches portent sur les savoirs pratiques du danseur et, dans le projet *Poésie en scène* mené avec Marc André Brouillette et Francine Alepin, sur la corporéité dans les pratiques de vocalisation du poème. Elle est membre du Groupe interdisciplinaire en arts vivants (GRIAV) constitué de professeurs et de chercheurs en danse, en théâtre et en musique.