Sken&graphie

Coulisses des arts du spectacle et des scènes émergentes

2 | Automne 2014

Paroles de danseurs et de chorégraphes

La métaphore à l'épreuve de la danse contemporaine

Mariem Guellouz

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/skenographie/1125>

DOI : 10.4000/skenographie.1125

ISSN : 2553-1875

Éditeur

Presses universitaires de Franche-Comté

Édition imprimée

Date de publication : 1 novembre 2014

Pagination : 33-42

ISBN : 978-2-84867-495-7

ISSN : 1150-594X

Référence électronique

Mariem Guellouz, « La métaphore à l'épreuve de la danse contemporaine », *Sken&graphie* [En ligne], 2 | Automne 2014, mis en ligne le 30 novembre 2016, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/skenographie/1125> ; DOI : 10.4000/skenographie.1125

Presses universitaires de Franche-Comté

LA MÉTAPHORE À L'ÉPREUVE DE LA DANSE CONTEMPORAINE¹

MARIEM GUELLOUZ

Cet article voudrait aborder la pratique de la danse contemporaine à partir des productions langagières des chorégraphes. L'abondance des figures de rhétorique telles que les hyperboles, les métaphores, les comparaisons, les prosopopées, caractérise ces textes². Elles traversent la totalité des textes analysés et laissent l'impression d'un discours tiraillé entre la difficulté du dire et son contournement énonciatif. En cela, on peut parler de stratégie puisque le locuteur/chorégraphe, dans sa recherche, à travers les moyens mis en œuvre pour puiser dans les possibles de la langue, doit inventer des solutions énonciatives pour contourner les écueils du dire. Il cherche à dire, à bien dire et à persuader, afin de sortir de l'enfermement linguistique que peut occasionner l'expérience artistique par sa singularité et son caractère éphémère. Nous nous intéressons particulièrement, dans le cadre de cet article, à l'usage de la métaphore dans ces discours chorégraphiques. Cette figure de rhétorique, définie selon la tradition aristotélicienne, comme déplacement, mouvement, serait intrinsèquement liée à la danse si l'on considère

¹ Cet article est issu d'une communication faite dans le cadre du colloque « Danse et littérature : usages de la métaphore », organisé à l'Université Paris-Sorbonne (Paris IV) et à l'Université Paris VIII, par Bojana Bauer, Pauline Galli, Ninon Prouteau et Delphine Vernozy, les 13 et 14 mai 2011.

² Mariem GUELLOUZ, *Dire la danse contemporaine. Sémiologie textuelle et analyse énonciative des entretiens avec des chorégraphes*, Thèse de doctorat soutenue en Décembre 2010 à l'Université Paris Descartes sous la direction de Mme la Professeure Anne-Marie Houdebine.

que la métaphore, mouvement rhétorique fait écho à la danse, mouvement somatique.

Notre corpus est composé de deux sortes de textes : d'une part un entretien avec le chorégraphe Philippe Découflé mené par Rosita Boisseau dans son livre d'hommage³ et d'autre part des retranscriptions de répétitions de danse de deux compagnies. Nous avons eu la chance d'assister en 2008 aux répétitions de la compagnie de Dominique Boivin à Chartres et de la compagnie Christian et François BenAïm à la Cartoucherie à Paris. Nous avons donc observé et filmé quelques répétitions, sans participation de notre part, afin de recueillir un corpus. Nous souhaitons comprendre les stratégies énonciatives et rhétoriques utilisées par les chorégraphes afin de dire et de transmettre leur pratique chorégraphique en situation de répétition.

Nous proposons, dans ce qui suit, une analyse linguistique d'extraits de ce corpus afin d'étudier le rôle de la métaphore et sa pertinence dans ces discours *de/sur* la danse contemporaine.

La métaphore : une stratégie rhétorique ?

La métaphore dépend dans une première instance d'un ordre rhétorique. Parler de la métaphore comme stratégie rhétorique c'est donc prendre le parti d'une définition restreinte mais non réductrice de la métaphore. Cependant, les chorégraphes qui parlent par métaphores invoquent d'autres usages que ceux argumentatifs, persuasifs ou explicatifs. En parlant de leur pratique, de leur vécu et de leur expérience, ils créent des images, des sensations, des effets. La métaphore s'étend donc en fait de la persuasion à la séduction. Elle incorpore son rôle de figure imagée, se dote d'une dimension pratique et peut ainsi dessiner en arrière fond le rapport qui lie le chorégraphe à la danse. La métaphore s'éloigne alors de sa fonction ornementale et s'attribue de véritables valeurs discursives et énonciatives qui témoignent d'une part du positionnement subjectif du chorégraphe, et qui disent d'autre part quelque chose de la danse en elle-même.

Les chorégraphes font usage de la métaphore dans des situations d'entretien où ils sont amenés à produire un discours *sur* la danse, mais aussi dans les situations de

³ Rosita BOISSEAU, *Philippe Découflé*, Paris, Textuel, 2003.

répétition où ils produisent un discours *de* la danse. Dans ces deux contextes discursifs il est possible de repérer un usage à la fois descriptif, explicatif et didactique de la métaphore : celle-ci cherche à dire et à transmettre. Dans le livre III de la *Rhétorique*, Aristote insiste sur le fait qu'« apprendre facilement est naturellement agréable à tous les hommes, et [que] d'autre part, les mots ont une signification déterminée, de sorte que tous les mots qui nous permettent de nous instruire nous sont très agréables »⁴. Il prend alors l'exemple de la métaphore et explique que « c'est la métaphore qui produit surtout l'effet indiqué, car, lorsque le poète appelle vieillesse un brin de chaume, il nous instruit et nous donne une connaissance par le moyen du genre, car l'un et l'autre sont défleuris »⁵. Ce premier usage didactique de la métaphore où le chorégraphe tente d'expliquer et de transmettre la danse est repérable à plusieurs reprises dans le corpus.

De l'usage didactique de la métaphore

Dans les exemples qui suivent, la métaphore a pour fonction de rendre le discours du chorégraphe plus clair et plus compréhensible. Elle permettrait ainsi au danseur de se représenter les images cachées dans l'esprit du chorégraphe, de les sémiotiser. Si le chorégraphe pense avec des images, c'est-à-dire avec des effets, des sensations, des couleurs, des volumes et des espaces, la métaphore devient un passage incontournable pour dire ces images proches d'une logique du sensible. Voici trois exemples extraits des retranscriptions d'une situation de répétition où le chorégraphe Dominique Boivin s'adresse à l'une des danseuses :

Ex. 1- Il faudrait que tu soies dans cet espace-là et que tu aies énormément envie de sortir de cet espace, sortir c'est-à-dire t'exploser dans l'espace, mais tu ne peux pas. Tu es sur place mais en fait t'as une énergie énorme à vouloir exploser, mais tu ne peux pas.

Ex. 2- À la limite même que tu vois, que tu partes de là, d'ailleurs le sol tu vois c'est comme quelqu'un qui est prêt à courir qui ne peut pas avoir les pieds sur une même heu.. tu vois il y a toujours cette espèce de désir de décoller.

Ex. 3- C'est une mécanique du corps quand tu te déplaces, il y a toujours comment marche le corps, les rouages du corps tout le temps. Tu quittes pas l'aspect bagarre quand tu te déplaces.

⁴ ARISTOTE, *Rhétorique. Livre III*, Paris, Les Belles Lettres, 1989, p. 63.

⁵ *Id.*

Le chorégraphe tente ici d'expliquer et de transmettre un geste, ou plus exactement une qualité de geste, à la danseuse. Dans ses tentatives de formulation, il fait usage de la métaphore comme d'un outil discursif explicitant ses attentes. La métaphore serait l'écho spéculaire des images qui traversent le chorégraphe dans son processus de création. Elle résout les difficultés de la mise en mots, saisit ce qui échappe à la logique discursive et peut-être même ce qui relève de l'indicible. Ainsi s'installe un effet de miroir entre métaphore et danse. À l'usage didactique s'ajoute un usage symbolique.

Un double mouvement se dessine : d'une part la métaphore émane de la sensation du chorégraphe et d'autre part elle s'adresse à nos sens, nous auditeurs, interlocuteurs. Elle assure ainsi une sorte d'intersubjectivité où le rapport d'altérité repose sur les sens. Cette stratégie rhétorique sollicite nos sens, d'abord à la vue, puis notre capacité synesthésique. Deux usages majeurs de la métaphore découlent de cette première constatation : la métaphore qui donne à voir et, plus largement, la métaphore qui donne à sentir.

La métaphore donne à voir et à percevoir

La vue serait le sens privilégié auquel s'adresse la métaphore. En effet, celle-ci serait le fruit d'un trouble de la représentation visuelle. Bailly explique à ce sujet qu'« on parle par images parce qu'on voit trouble et qu'on raisonne faux »⁶. La métaphore réussit à représenter discursivement ce que nos sens échouent à nous faire voir sensiblement. Elle transcende l'ordre du sensible et le ré-organise afin de nous le rendre plus visible, plus lisible.

Examinons ces exemples extraits de l'entretien avec Philippe Découflé⁷ :

Ex. 5- Elle possède une énergie sauvage, fulgurante avec des jambes qui montent au ciel sans qu'on leur demande quoi que ce soit.

Ex. 6- Son corps est un instrument si parfaitement huilé qu'on finit par oublier qu'on a devant soi un être humain pour ne plus voir qu'un pur phénomène charnel, sculptural, une sorte d'architecture en mouvements.

Ex. 7- L'image d'une narine en train de frémir peut être aussi ravageuse qu'une danse superbement chorégraphiée.

⁶ Charles BAILLY, *Traité de stylistique française I*, Genève, Georg & Cie S.A, 1970, p. 189.

⁷ Rosita BOISSEAU, *op. cit.*

S'agit-il dans l'exemple 6 d'une véritable métaphore ou d'une hyperbole ? Il est difficile de trancher mais il y a là l'image d'une jambe qui monte jusqu'au ciel, ce qui contribue à la description des possibles d'un corps dansant. Dans l'exemple 7, la métaphore donne à voir le microscopique, l'imperceptible. Est-ce le propre d'une narine que de frétiler ? La métaphore participe, dans ces exemples, à la description du corps dansant en créant des images pour le lecteur. Elle permet de dire et de décrire ce corps en mouvement dans ses qualités, ses vitesses et son esthétique. Elle contribue à déchiffrer ce corps. Voici un autre exemple extrait de l'entretien avec Philippe Découflé qui témoigne de l'importance de la métaphore de la lecture pour appréhender le corps dansant :

Ex. 8- Car si j'adore voir un corps danser, j'aime aussi oublier que c'en est un, ne plus contempler que des lignes en train de s'enchevêtrer et se modifier sans cesse. Du coup, la lecture du corps se trouble, se brouille. Avec lui, j'avais l'impression de travailler en peintre, cherchant des gestes géométriques qui finissent grâce à lui, par s'ouvrir sur du merveilleux⁸.

Regarder la danse serait, selon Philippe Découflé, semblable à un acte de lecture. La danse relèverait non seulement du visible mais aussi du lisible. Chorégraphe, on le sait, est un terme qui renvoie à l'acte d'écriture. Mallarmé soutenait cette idée d'une danse qui écrit, qui trace des signes, des figures, des graphies⁹. Agamben préfère, lui, la danse comme lecture à la danse comme écriture¹⁰. Telle une image, la danse se lit, se déchiffre, se ressent. La lecture engage le lecteur dans une expérience subjective et intersubjective, une expérience somatique et éthique. Que veut dire lire le corps ? Le corps, telle une page où s'inscrivent des traces, des empreintes, est en somme une sémiotique où les signes seraient à déchiffrer entre sensation et effet. Il s'agit d'une lecture sensorielle et non discursive. Le corps dansant se donne à lire dans ses vitesses, sa logique propre et ses sensations. Contrairement à un récit ou un signe linguistique, le lecteur/spectateur ne cherche pas qu'à comprendre, il doit d'abord sentir. Lire un corps c'est l'aborder dans la continuité de son mouvement, dans sa nudité, dans ses performances et ses failles. C'est le voir et la métaphore du voir qui élaborent une nouvelle vision du

⁸ *Id.*

⁹ Stéphane MALLARMÉ, « Autre étude de danse. Les fonds dans le ballet d'après une indication récente », *Œuvres complètes II*, éd. Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, La Pléiade, 2003, p. 175-176.

¹⁰ Giorgio AGAMBEN, *Image et mémoire. Écrits sur l'image, la danse et le cinéma*, trad. de l'italien par Marco Dell'Omodarme et al., Paris, Desclée de Brouwer, 2004, p. 113.

corps, à la fois imperceptible et lisible, la métaphore fait voir ce que la pupille ne saisit pas.

Cependant, la métaphore n'est pas seulement une représentation de l'objet destinée à celui qui ne l'a pas vu, vécu, senti. Elle déborde le voir pour coloniser tous les sens, elle envahit et se laisse envahir. Un deuxième usage de la métaphore découle donc du premier : la métaphore ne donne pas seulement à voir, elle donne à sentir.

La métaphore donne à sentir

La métaphore, dans les discours des chorégraphes, permet de sentir et ressentir, c'est-à-dire qu'elle engage tous les sens. Le toucher, l'olfaction, le goût, l'ouïe, tous sont travaillés par cette figure rhétorique. Qu'est-ce que la sensation d'un corps mouillé, la sensation de chaleur, de légèreté ou de lourdeur ? La métaphore rend ces sensations plus médiates, concrètes, vivantes. Elle crée à nouveau ces mondes de sensation où nous avons la possibilité de devenir acteur. Elle participe de façon performative à l'expérience somatique et sensitive, engageant ainsi l'agentivité de celui à qui elle s'adresse.

La métaphore peut ainsi tenter de nous faire partager l'expérience d'un corps en contact avec l'eau, le feu, ou celle d'un corps suspendu dans les airs, comme dans les deux exemples suivants :

Ex. 9- Pour parler comme un œnologue je dirai que mes chorégraphies, si elles sont bien faites, peuvent être servies jeunes ou vieilles en fût. Le temps n'est pas plus l'ennemi de la danse qu'il n'est celui du vin. C'est une expression éphémère qui ne craint pas le temps¹¹.

Ex. 10- Oubliez votre squelette, soyez dans la peau, les viscères, les organes, les tissus, pas de squelettes, soyez dans les liquides dans l'eau, le sang du coup c'est pas mécanique, l'accélération, la vitesse c'est pas de l'ordre de « j'appuie je trouve », le levier c'est une question de fluide, de fluide qu'on autorise à circuler, je ne sais pas trop¹².

Écrire, décrire, dire la danse met la langue à l'épreuve de ses compétences et ses limites. La métaphore dans le discours *sur/de* la danse contemporaine apporterait

¹¹ Philippe Découflé dans Rosita BOISSEAU, *op. cit.*

¹² Extrait de la retranscription de la répétition de la compagnie Christian et François Ben Aïm.

une solution par sa capacité à faire figure, à créer des images, et à mettre en mots l'expérience sensible. L'abondance des figures imagées dans ce corpus semble même pallier chez le chorégraphe une carence de la représentation. Ainsi Charles Bailly, dans son *Traité de stylistique*, explique que « le langage figuré n'est pas avant tout le produit d'un besoin esthétique, il résulte de l'infirmité de l'esprit humain, des nécessités inhérentes à la communication des idées et de l'insuffisance des moyens d'expressions »¹³. Le linguiste évoque le handicap et l'imperfection dont souffrirait notre esprit dans son incapacité à abstraire, à « dégager des concepts ». L'usage rhétorique de la métaphore se justifie : elle dit la danse dans son abstraction, dans sa rupture avec la linéarité du discours. Ce sont les sensations, les désirs, les préoccupations esthétiques du chorégraphe qui sont manifestés par le discours et ses figures, mais aussi ses convictions et ses croyances. En tant que processus rhétorique, elle devient l'espace où se dit et se vit l'expérience esthétique. Et nous rejoignons ici le rhétoricien Chaim Perelam quand il affirme que « certaines pensées ne pouvant être vérifiées empiriquement se développent en une argumentation qui vise à faire admettre certaines analogies et métaphores comme élément central d'une vision du monde ». Penser métaphoriquement, c'est penser avec des images, c'est aussi créer des images, et c'est dans ce sens que la métaphore engage à penser autrement et à s'inscrire dans une démarche éthique particulière.

La métaphore de la rhétorique à l'éthique, en passant par le poétique.

À ce stade de l'analyse, il nous faut aller au-delà de la conception de la métaphore comme événement discursif qui se cantonnerait à l'espace du mot. Celle-ci se propage dans le texte et crée ainsi des réseaux sémantiques, c'est-à-dire des univers de sens. Nous quittons, au sens de Benveniste, le sémiotique, système de signes, pour le sémantique, univers de sens. La métaphore s'ouvre sur le discours et raconte la danse, en la recréant dans une fable nouvelle, un monde nouveau. Les emplois métaphoriques et leur déploiement ne font donc pas que décrire la danse, ils nous rapportent la danse tels un récit, une construction ou une reconstruction, un imaginaire. La rhétorique comme art de l'éloquence, fondée sur le principe de la persuasion, repose sur un discours spéculatif, tandis que la poétique relève d'une

¹³ Charles BAILLY, *op. cit.*, p. 184.

théorie générale de la représentation. La *mimesis* au sens de création nouvelle, de composition, témoigne du rôle du poète qui, comme le précise Aristote, n'est pas celui de l'historien dans la mesure où il ne dit pas ce qui a réellement eu lieu, mais ce qui aurait pu avoir lieu.

La métaphore est nomade, elle traverse donc les espaces du rhétorique et du poétique. Parler d'art, rhétorique ou poétique, c'est forcément parler de créativité et c'est en ce sens que la métaphore, comme figure d'interface, permet de penser les échos possibles entre la pratique artistique et son reflet discursif. La métaphore, stratégie rhétorique, permet de dire et de décrire la danse et son esthétique. Le réseau métaphorique, dans son déploiement poétique, quant à lui, révèle la danse en elle-même, non seulement en tant que pratique artistique mais en tant que pensée, façon d'être, et d'exister : c'est-à-dire une éthique et une politique. La métaphore a une seule structure et une fonction double, nous dit Ricœur, elle appartient à la fois à l'ordre rhétorique et à l'ordre poétique¹⁴. C'est cette double fonctionnalité qui lui permet de dire la danse contemporaine dans son mode éthico-esthétique.

Ricœur appelait de ses vœux à dépasser le mot au profit de l'énoncé métaphorique, à sortir de l'ordre du sémiotique afin de s'ouvrir au sémantique. L'étude des champs sémantiques et des oppositions sémiques qui se déploient à partir et autour des métaphores révèle une certaine conception, une éthique ainsi qu'une politique de la danse contemporaine. Prenons un exemple où l'on peut repérer une opposition sémantique entre *vie* et *mort* :

Ex. 11- La danse extériorisée-sportive est par essence déclinante. Un grand danseur classique habitué à battre l'entrechat ne peut à terme que décliner et perdre peu à peu la sève de sa danse. La danse intériorisée, elle, est éternelle parce qu'elle n'est pas liée à l'exploit, ni limitée par les usures du corps. S'il y a une révolution dans la danse contemporaine, elle est là. Nous n'avons pas renié la dynamique extraordinaire de la danse classique, tout en apprenant à jouer avec les mouvements de l'esprit. Voilà pourquoi Merce Cunningham ou Kazuo Ohno peuvent continuer à danser jusqu'à cent dix ans. L'intériorité ne s'use pas.

Dans ce passage de l'entretien de Philippe Decouflé, on voit comment autour de la métaphore « la sève de la danse » s'installe un réseau sémantique illustrant cette tension où les lexèmes « intériorisée, éternelle, exploit, contemporaine » s'opposent à « limitée, usure, classique ». Il s'avère que la limite matérielle du corps est l'envers de son intériorité éternelle. Le danseur, en respectant les limites, risque de s'user, de vieillir, de mourir. Cet exemple illustre les associations sémantiques

¹⁴ Paul RICŒUR, *La Métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975, p. 18.

possibles, d'une part entre intériorité et vie (*éternelle, esprit*) et de l'autre entre extériorité et mort (*exploit, usures*). Cette intériorité immanente est comme un indicible, un chaos riche de possibles.

La recherche chorégraphique apparaît comme un processus constant, continu, qui n'a d'autres buts que d'explorer tous les possibles. Le travail de danse en tant que processus est un travail de l'instant, du moment : un événement. L'opposition entre les deux domaines sémantiques <mort> et <vie> nous permet de proposer l'hypothèse suivante : il y a dans la danse contemporaine une véritable (et souvent ambitieuse) conceptualisation du corps et de l'espace. Ces données sont désormais métaphorisées, mais aussi métonymisées, en relation avec d'autres entités. Pour déborder les frontières et les limites, on préfère les circulations et les flux. Ce qui pourrait sembler un désir d'éternité doit être compris comme une conception particulière de la durée, une éthique.

Il ressort de notre parcours que la métaphore est à la fois pratique et ontologique. En effet, ces discours ont une portée ontologique dans la mesure où ils disent l'être, la danse dans son rapport au monde et à la contemporanéité. Le discours *sur/de* la danse contemporaine est non seulement marqué par l'abondance des figures du discours dont la métaphore fait partie mais il est aussi caractérisé par une métaphorisation des concepts. En effet, le corps, l'espace, le temps nous sont racontés, sont recréés comme des concepts métaphorisés. Le chorégraphe ne raconte pas le corps ou l'espace mais un concept de corps ou un concept d'espace. Les figures rhétoriques participent alors au processus d'abstraction qui caractérise la danse contemporaine en particulier, et l'art contemporain en général. Deleuze et Guattari insistent sur ce point : « l'art abstrait cherche à affiner des sensations, la sensation, à la dématérialiser, en tendant un plan de composition architectonique où elle deviendrait un pur être spirituel, une matière radieuse pensante et pensée, non plus une sensation de mer ou d'arbre, mais une sensation du concept de mer ou du concept d'arbre »¹⁵. Malgré la séparation tranchée des grands axes de connaissance, Deleuze et Guattari font constamment l'hypothèse d'un empiètement réciproque de l'art et de la philosophie. La métaphore devient un espace où se résout la séparation entre percept et concept, car le discours sur la danse contemporaine tient des deux : il est à la fois un discours artistique et un discours philosophique. La métaphore,

¹⁵ Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Le Seuil, 1991, p. 187.

telle une ritournelle, permet de faire voyager les concepts et de fixer les percepts, elle reterritorialise quand il faut décrire, c'est-à-dire rendre lisible, et déterritorialise quand il faut conceptualiser.