

NEL BLU : DES MOTS AUX GESTES

La poésie de Dominique Fourcade transposée en voix et en mouvement

Valentina CITTERIO
Université d'Avignon, Laboratoire ICTT
En cotutelle avec l'Università degli Studi di Milano
valentina.citterio@univ-avignon.fr

Résumé : Cet article se propose d'analyser le lien entre la danse contemporaine, la poésie et l'univers sonore. Le solo de danse contemporaine *Nel Blu* de Valentina Citterio illustre cette fusion en s'inspirant de l'œuvre poétique de Dominique Fourcade pour créer une chorégraphie où le souffle poétique se traduit en geste dansant. La composition musicale et le silence y jouent un rôle fondamental, structurant les mouvements et permettant au corps de s'exprimer. Le souffle relie ces arts, créant un espace où silence, mouvement et création artistique cohabitent.

Mots-clés : danse contemporaine, poésie, Dominique Fourcade, mots, mouvement

Abstract: This article aims to analyse the connection between contemporary dance, poetry, and sound. The contemporary dance solo *Nel Blu* by Valentina Citterio illustrates this fusion by drawing inspiration from the poetic work of Dominique Fourcade to create a choreography where the poetic breath is translated into dance movements. Musical composition and silence play a fundamental role, structuring movements and allowing the body to express itself. Breath connects these arts, creating a space where silence, movement, and artistic creation coexist.

Keywords: contemporary dance, poetry, Dominique Fourcade, words, movement

Introduction

La danse et la littérature, bien que distinctes, se nourrissent mutuellement : les chorégraphes traduisent les textes en mouvements, tandis que les écrivains immortalisent le geste dansé à travers les mots. Bien que des critiques comme Christophe Donner (Donner, 1996 : 85) mettent en avant leurs différences fondamentales, leur interaction révèle que la danse peut réinventer la littérature par le corps, tandis que l'écriture préserve l'éphémère de la danse.

La fusion entre danse et littérature est ce que la chercheuse Mélanie Mesager désigne sous le terme de « littéradanse » (Mesager, 2018). Ce néologisme, employé dans le titre de son livre *Littéradanse, Quand la chorégraphie s'empare du texte littéraire*, est défini comme « un mot-valise qu'elle utilise pour défendre l'existence d'une esthétique à la croisée des mots et de la danse, qui rend sensible la jonction de la littérature et de la danse sans en effacer les sutures »

(Riquier Wautier, 2019). Ce terme vise à mettre en évidence le lien entre deux arts apparemment distincts, tout en préservant la singularité de chacun. Ainsi, la littéradanse crée un espace où mot et geste se mêlent, tout en conservant chacun ses particularités. Dans son ouvrage, Mélanie Mesager explique comment les perceptions des spectateurs évoluent face à une représentation où mot et geste se fondent. Le spectateur est alors confronté à un mouvement qui possède plusieurs caractéristiques :

sonore (les intonations de la voix, les frappes de la danse, le souffle audible), kinésique (les qualités d'effort, l'articulation du langage, les évocations kinésiques dans les textes), visuel (l'agencement des corps dans l'espace, les textes écrits), sémantique (la sémantisation du geste, les échos sémantiques, le mouvement de la signifiante) (Mesager, 2018 : 203).

En intégrant ces différentes dimensions concernant l'emploi de la voix, les qualités du mouvement, le rapport du corps à l'espace scénique et au texte et la signification du mouvement, la littéradanse transcende la simple juxtaposition de la littérature et de la danse pour créer une nouvelle forme d'expression qui englobe et mélange ces deux formes d'art. Cette approche invite les spectateurs à une immersion totale dans une œuvre où chaque élément, qu'il soit sonore, kinésique, visuel ou sémantique, contribue à une expérience globale.

Un élément cité par Mélanie Mesager et étroitement liée à la danse et à la littérature est le sonore. D'un côté, si nous considérons le lien danse-musique, la présence d'un univers sonore dans des spectacles de danse est presque incontournable. Cependant, il ne faut pas se limiter uniquement à l'aspect sonore : il est crucial de prendre en considération les pauses, les silences et les variations rythmiques que le compositeur, en accord avec le chorégraphe, peut insérer dans la partition musicale afin de créer de moments de tension, de relâchement ou de pause. Ces éléments silencieux sont tout aussi essentiels que les moments sonores car ils sont partie intégrante de la structure de la performance. De l'autre côté, chaque texte, en particulier un texte poétique, présente un rythme et une musicalité propres. La musique, sous cette forme, se trouve ainsi au même niveau que la danse et la littérature, constituant un véritable trinôme.

Nous nous pencherons sur une analyse des interactions qui peuvent exister entre poésie, univers sonore et danse contemporaine en mettant en relief les diverses perceptions des acteurs impliqués dans ce processus de création. Cette étude, située dans le contexte de la recherche-création, s'articulera autour du solo de danse contemporaine *Nel Blu*, une production personnelle de Valentina Citterio (Citterio, 2024) développée à partir de différentes œuvres du poète Dominique Fourcade.

1. *Nel Blu* : un exemple du rapport entre poésie, son et danse

Le solo de danse contemporaine *Nel Blu* a vu le jour en janvier 2024 à la suite d'une première création collective basée sur l'œuvre poétique de Dominique Fourcade, intitulée *Chuchotement du bleu* (Citterio, 2023). Le projet naît de la volonté de démontrer le lien entre l'œuvre poétique fourcadienne et la danse contemporaine. La première phase de création se concentre donc sur l'étude et l'analyse des poèmes fourcadiens.

La poésie de Dominique Fourcade, né à Paris en 1938, est reconnue comme l'une des plus originales de ces dernières décennies. Sa singularité réside dans la centralité de la notion du réel perçu comme un tout englobant chaque fragment de la vie. En outre, elle marque une profonde transformation de l'écriture poétique, liée à la complexité d'exprimer le monde contemporain dans lequel nous évoluons. Cette exploration du réel s'accompagne d'une réflexion sur le silence, élément fondamental de son écriture. Le silence chez Dominique Fourcade ne constitue pas une absence, mais un espace où le non-dit devient porteur de sens. C'est précisément cette tension entre le silence et la parole qui a influencé la transposition de sa poésie en mouvement dans *Nel Blu*.

Le solo a été conçu en s'appuyant sur la sélection de deux livres de Dominique Fourcade, auxquels un troisième a été rajouté au cours du processus créatif : *Le Ciel pas d'angle* (Fourcade, 1983), publié en 1983 et que Dominique Fourcade considère lui-même comme le début de son œuvre véritable ; *Flirt avec elle* (Fourcade, 2023), qui était le dernier livre publié au moment où la création a commencé ; *Ça va bien dans la pluie glacée* (Fourcade, 2024), la plus récente publication fourcadienne chez Les Éditions P.O.L.

Le projet vise à retracer le parcours et l'évolution de l'écriture du poète en mettant en lumière les similitudes et les différences qui se manifestent dans son œuvre de 1983 à 2024. Le silence, thématique récurrente dans les poèmes, a soulevé la question de sa transposition en mouvement : comment incarner ces espaces vides entre les mots ? La danseuse a travaillé à faire émerger ce silence, non comme un vide, mais comme un souffle, comme une pause suspendue ou comme un élan qui habite chaque geste.

Le choix a porté d'un côté sur les thématiques centrales et les éléments emblématiques de l'écriture fourcadienne présents dans les livres mentionnés ; de l'autre, sur la spécificité et les caractéristiques de la danseuse. D'une part, donc, les thèmes des conflits contemporains, en particulier la guerre en Ukraine (Fourcade, 2023), et en Palestine (Fourcade, 2024), ainsi que les spécificités de l'écriture poétique de Dominique Fourcade en lien avec un univers sonore et chorégraphique déjà présent dans ses vers ont été explorées ; de l'autre, un choix de poèmes

liés à la qualité du mouvement de la danseuse a été réalisé, afin de conserver l'aspect « réel » de sa danse et de son écriture chorégraphique.

Enfin, le silence a enrichi la réflexion chorégraphique en instaurant un dialogue entre ce qui est exprimé et ce qui reste implicite. Il a été conçu comme un espace de résonance où chaque geste porte une parole sous-jacente. Ainsi, *Nel Blu* ne se limite pas à une transposition corporelle des poèmes, mais il interroge la manière dont la danse peut donner vie au non-dit, rendant tangibles les absences et les silences qui habitent l'écriture fourcadienne.

1.1 L'univers sonore de *Nel Blu*

La sélection musicale a joué un rôle essentiel dans l'élaboration de l'univers sonore, destiné non seulement à respecter l'essence des poèmes de Dominique Fourcade, mais aussi à créer une nouvelle dimension apte à être dansée. Nous avons donc opté pour des musiques de nouvelles compositions, créées par le compositeur Riccardo Curcio¹ auxquelles nous avons intégré deux chansons italiennes : *Il cielo in una stanza* de Gino Paoli (Paoli, 1960) et *Nel blu, dipinto di blu (Volare)* de Domenico Modugno et Johnny Dorelli (Modugno, Dorelli, 1958), en version instrumentale. Le choix de deux pièces italiennes s'explique d'une part par le désir de rappeler les origines italiennes de la danseuse. Ce rappel des racines culturelles fait résonance au poète lui-même qui, étant bilangue, alterne le français à l'anglais dans ses écrits ; d'autre part, le contenu des deux chansons sélectionnées est lié à la couleur symbolique autour de laquelle le spectacle s'articule, le bleu, qui est non seulement présent dans le titre du solo, mais il existe aussi une référence à cette couleur dans le titre du livre *Le ciel pas d'angle*. Le bleu représente également un symbole récurrent dans tous les œuvres poétiques fourcadiennes. Les deux chansons italiennes constituent ainsi une trace sonore d'un élément sourd, silencieux et immatériel. Les mots « ciel » et « bleu » chantés concrétisent l'image du ciel évoquée par Dominique Fourcade. Une image déjà présente et tangible dans ses poèmes, notamment celui qui ouvre le livre de 1983 où l'écrivain, à partir d'une position inhabituelle, c'est-à-dire allongé sur le sol, commence à établir un lien avec le ciel : « Je touchais terre et là, sur le dos, je pus lire au ciel les fondements de l'être au monde : le seul ordre nouveau. Il ne s'agissait pas d'aller dérisoirement vers les étoiles, mais de comprendre l'immense image » (Fourcade, 2011 : 11).

Le ciel se présente comme trame du réel, une partition silencieuse où les étoiles se dispersent telles des notes éparses. Ce silence céleste contraste avec la profondeur de la

¹ Riccardo Curcio est diplômé au Conservatoire « G. Verdi » de Côme (Italie) et travaille actuellement à Milan pour le compositeur Giordano Colombo.

signification qu'il porte pour le poète, créant ainsi un espace où l'absence de son devient elle-même porteuse de sens. Ce silence invite le poète à contempler le ciel comme une toile sur laquelle se dessine l'ordre du monde. Du silence du ciel émerge un texte écrit où les mots, noirs sur blanc, représentent l'équivalent des étoiles, blanches sur une toile noire. C'est le silence de l'univers qui se transforme en mélodie poétique, une mélodie non préétablie car les mots-sons s'entrelacent librement, de manière flottante et improvisée sur la page. Le lien entre ces mots-étoiles suggère l'absence d'une structure rigide, une architecture fluide et « sans angles » qui échappe aux contraintes des formes d'écriture traditionnelles. Le poète ne suit pas une mélodie imposée ni une structure fixe, mais il se laisse emporter par le flux du réel. En interrogeant la notion de silence, le poète souligne son ambivalence : à la fois absence et présence, le silence devient le moteur même de l'écriture, un espace où la blancheur de la page donne naissance aux mots afin d'exprimer la réalité du monde.

Cette image du poète allongé au sol et contemplant le ciel est réinterprétée par la danseuse au moment de la chanson *Il cielo in una stanza*. Ce titre, que nous pouvons traduire par « Le ciel dans une chambre », semble initialement suggérer une structure rigide du ciel, en contraste avec la liberté structurelle que Dominique Fourcade explore dans ses écrits. Au contraire, le contenu de la chanson révèle que lorsque le protagoniste se trouve dans une chambre avec la femme aimée, la chambre désignée se transforme, les murs disparaissent et toute structure s'efface laissant place à l'immensité du ciel au-dessus de lui. Il est intéressant de remarquer que lorsque Dominique Fourcade contemple le ciel, il est allongé à côté de la femme aimée parmi les tombeaux du cimetière de Ménerbes, situé dans le sud de la France (*ibidem*). Ce lieu, imprégné du silence des morts, devient une ouverture vers un autre silence, celui du ciel, qui, à sa manière, est aussi chargé de significations. Le silence du cimetière crée une atmosphère où le temps semble suspendu permettant aux vivants, en particulier au poète, de se connecter à une réalité plus vaste, englobant la totalité du réel. Parmi les tombeaux, le poète se trouve dans un espace où le silence des morts et le silence du ciel se rejoignent, créant un espace où la création et l'écriture poétique sont possibles.

C'est dans ce silence que la danseuse transpose la même image poétique à travers son corps en s'allongeant elle-même sur le sol (Citterio, 2024 : 5.29-7.44). Le silence, ensuite interrompu par le son de la pluie, accompagne ses mouvements. Le choix de la pluie vise à donner une voix au ciel silencieux fourcadien. En tant que phénomène naturel, la pluie symbolise à la fois la fluidité qui est en contraste avec l'immobilité du corps allongé et le lien entre ciel et terre. Cette approche du silence dans la performance fait écho aux travaux de Merce Cunningham (Le Moal, 1999 : 103-104), qui considérait le silence comme un partenaire

autonome de la danse. Dans *Winterbranch* (*idem* : 512-513), par exemple, Cunningham utilisait le silence pour mettre en valeur la pureté du mouvement, permettant au corps des danseurs de dialoguer directement avec l'espace scénique. De manière similaire, le silence entourant la danseuse ici confère une intensité particulière à chaque geste avant d'être interrompu par le son de la pluie.

Après une brève pause au sol, marquant une suspension dans le temps et faisant suite à une première partie de la performance, la danseuse commence à bouger lentement. Son mouvement est accompagné par la chanson *Il cielo in una stanza*. La mélodie de cette chanson, qui évoque l'immensité du ciel dans un espace confiné, trouve un écho dans le geste de la danseuse. À travers ses mouvements lents, elle semble vouloir transcender les limites de l'espace scénique pour atteindre l'infini du ciel. La scène, qui n'est plus perçue comme un espace fermé, devient un point de départ pour une expansion vers le ciel qui s'étend au-delà des murs, tout comme la danseuse, à travers ses gestes, transcende les limites physiques pour toucher quelque chose d'immatériel. Ses bras, en particulier, se dirigent vers le ciel, comme pour tenter de comprendre « l'immense image » (Fourcade, 2011 : 11) que Dominique Fourcade évoque. Ils semblent vouloir capturer l'essence même du ciel, non pas pour la posséder, mais pour en faire partie, pour s'y fondre :

Chaque minute est une fenêtre sur l'espace. La bouche se fait le lieu des réalisations les plus libres, les plus vraies. Un nuage n'est plus qu'un relais. L'écarteur de paupière est sans emploi : devant moi il y a la face de l'azur et je regarde ; ayant soif, cependant pour la première fois délivré. Un seul être m'entoure, pleinement sans visage : c'est l'espace-temps, noir d'azur, l'ordre de l'espérance dans lequel je viens d'entrer. Je ne vise pas à la possession, mais à établir la relation entre les parties constitutives de la totalité poétique. Voici découverte la prodigieuse sphère stellaire interne illimitée (*idem* : 12).

La prise de conscience du réel qui l'entoure amène le poète à être tout le temps en rapport avec lui. Cette connexion avec le réel se manifeste à travers le silence et le son, ou plus précisément, par l'absence de son qui aiguise la perception de l'espace et du temps. Dans ce cadre, chaque son, chaque mot, peut résonner dans l'esprit du poète. Il en résulte une création poétique constituée de liens libres et donc authentiques parmi les mots.

1.2 Le rôle de l'improvisation

Cette production poétique est également due à un processus de création fondamental pour Dominique Fourcade : l'improvisation. Elle joue un rôle central dans la production fourcadienne car elle permet de traduire sur papier les pensées telles qu'elles se manifestent. L'improvisation est ici comparable à celle employée par un musicien qui compose en temps réel et qui réagit aux sons du monde environnant.

La bouche, évoquée dans l'extrait précédent, devient l'instrument à travers lequel l'univers sonore poétique se matérialise, en dialogue avec le réel. Ainsi, en restant réceptif aux stimulations du réel, l'écrivain ne fait que transcrire la vérité du monde : « [...] quel plaisir / Pourtant au volant / D'être aspiré par le réel qui me contraint d'improviser sans cesse en fonction de lui [...] » (*idem* : 70). Et rien ne peut apaiser son désir de contempler le ciel, le seul être avec lequel le poète entre en contact, un « espace-temps, noir d'azur » (*idem* : 12). La voûte céleste noircit afin de faire briller les étoiles dans un espace-temps infini, symbolisant ainsi la fusion entre le réel et l'infini où le texte devient un lieu d'expression sans limite. Le poète interagit avec cet espace illimité, une sorte de dimension sonore où le silence devient une toile sur laquelle il peut projeter des mots-sons. À l'image du ciel, le réel et le texte ne forment qu'un tout et le texte devient le lieu de cette interaction, un espace-temps où les mots se lient à l'infini, libres de toute contrainte structurelle.

L'improvisation, pilier de la danse contemporaine, est à la fois un outil d'exploration personnelle et un acte performatif (Cohen Bull, 1997 : 17-20). Elle offre au danseur la possibilité de se connecter de manière instinctive à son corps, à l'espace et aux stimulations environnantes, ouvrant ainsi au mouvement un champ infini de possibilités. En remettant en question ses schémas gestuels habituels, le danseur crée des gestes spontanés et authentiques, en relation avec la réalité immédiate. L'action est ancrée dans le présent, ce qui rend les mouvements plus spontanés, plus organiques et liés au réel.

Comme nous l'avons déjà mentionné, Dominique Fourcade utilise l'improvisation comme mode d'écriture. En littérature, l'improvisation est définie par le *Trésor de la langue française* comme « art, action de composer et d'exprimer simultanément » (TLFi, 2024). Tout comme le danseur qui réagit spontanément à son environnement, l'écrivain qui improvise essaie de retranscrire ses pensées telles qu'elles se manifestent. Il en résulte une écriture parfois fragmentée, mais toujours réelle. L'improvisation, qu'elle soit corporelle ou littéraire, devient donc un moyen de capturer le côté réel de l'action, que ce soit en mouvement ou en mots.

La danseuse a ainsi choisi de recourir à l'improvisation pour tisser un lien entre son propre langage corporel et les poèmes fourcadiens. Ces derniers deviennent alors le point de départ, l'impulsion qui guide ses gestes. Ce dialogue entre mots et gestes, entre texte et corps, lui a permis d'improviser en temps réel pendant le spectacle tout en réagissant aux mots tirés des extraits de *Le ciel pas d'angle*. Tout au long de la performance, le corps de la danseuse interagit avec les mots enregistrés², répondant au rythme qu'ils créent. Cette interaction se prolonge jusqu'à quasiment la fin de la représentation où l'improvisation devient un espace de dialogue continu entre la voix et le mouvement.

Cette démarche évoque le travail de Pina Bausch qui utilisait l'improvisation pour permettre à ses danseurs de répondre spontanément à des *stimuli* émotionnels ou textuels (Fabbri, 2006 : 83-101). De la même manière, la danseuse utilise l'improvisation pour explorer des mouvements authentiques en interaction avec les poèmes, créant un dialogue entre l'univers sonore et le corps en mouvement. La matière sonore prend la forme d'une impulsion active qui met en mouvement le corps, animé à la fois par la voix enregistrée et par la voix de la danseuse elle-même qui s'intègre dans cet échange. L'interaction entre ces deux voix crée une expérience où le corps devient une sorte de résonateur sonore. La réaction corporelle à la voix prend ainsi une dimension presque musicale : les vibrations des mots traversent le corps provoquant des frissons qui déclenchent les mouvements. Ces derniers suivent une trajectoire circulaire évoquant une sorte de spirale où la danseuse se laisse porter par la voix.

À mesure que la voix continue de se fondre dans la musique et qu'elle sort du corps de la danseuse, ses gestes évoluent. Ce qui commence comme un mouvement fluide et harmonieux, se transforme peu à peu en une gestuelle plus frénétique, comme si le corps tentait de se libérer des mots-sons et de laisser la place à un corps qui n'a pas de voix sinon celle de son souffle intérieur. Et à la fin du spectacle l'absence de voix ouvre un espace de silence où la danseuse, enfin libérée de toute contrainte extérieure, peut laisser son corps s'exprimer dans une ultime libération. Ce moment de liberté, amplifié par la version instrumentale de *Nel Blu, dipinto di blu (Volare)*, met en lumière la puissance du souffle. Dépouillée des paroles, la mélodie se fond dans le silence, créant un espace où chaque respiration de la danseuse devient le point de départ de la danse : une voix silencieuse qui guide le corps vers le ciel infini.

Deux souffles s'entremêlent tout au long de la partie finale de la performance : celui du corps en mouvement, qui répond au rythme de la danse, et celui de la voix, qu'elle provienne

² Les enregistrements ont été réalisés par Tiphaine Roberge, traductrice anglais-français, chanteuse, ancienne étudiante d'Avignon Université et ex-danseuse de la Compagnie Universitaire de danse [Hannah et Jean-Henri], ainsi que par Dominique Fourcade. Ses enregistrements ont été publiés par la Maison d'Édition P.O.L.

de la danseuse elle-même ou des enregistrements qui accompagnent la pièce. Le souffle devient à la fois moteur du mouvement et porteur de sens, incarnant le côté réel et instinctif de l'acte performatif. De cette manière, l'improvisation devient non seulement un terrain de création, mais aussi un espace où le corps et la voix fusionnent, produisant une danse qui devient l'incarnation corporelle et réelle du texte à travers le mouvement.

2. L'interaction entre voix, corps et texte

Prononcer un texte à voix haute signifie lui donner un souffle ou bien lui donner un corps. En ce sens, un poème, souvent perçu comme une entité statique, figée sur la page, voire morte, se transforme lorsqu'il est prononcé par une voix humaine. Il acquiert une dimension vivante portée par la respiration et le corps de celui ou celle qui le prononce. Il ne faut pas oublier que le texte poétique naît pour être prononcé à voix haute. Lui donner une voix signifie donc revenir aux origines de la poésie, quand elle était chantée (Gasparini, 2009). Dans le cadre du spectacle *Nel Blu*, la danseuse-parleuse anime ainsi les poèmes de Dominique Fourcade à travers son mouvement, sa respiration et sa voix, leur conférant une matérialité corporelle qui dépasse la lecture silencieuse.

Cependant, il est essentiel de souligner que le rapport entre performeuse et texte constitue une véritable interaction, un échange réciproque : en prononçant les mots et les phrases du poème, la danseuse doit respecter le souffle interne du texte lui-même. Ce dernier, loin d'être une matière inerte, impose ses propres rythmes, ses cadences, ses accents et ses silences. La musicalité intrinsèque du poème devient alors une contrainte pour la danseuse, tout comme les respirations et les suspensions qui composent la syntaxe du texte.

Dans l'écriture poétique de Dominique Fourcade, la syntaxe s'affranchit des conventions traditionnelles : le poète brise le rapport cause-effet qui caractérise habituellement la phrase classique française. Il refuse ainsi la linéarité pour privilégier une structure fragmentée qui l'amène à repenser l'usage de la ponctuation. En se situant hors-norme, cette dernière est parfois mise en place avant même l'écriture du poème, dessinant ainsi une sorte de cadre rythmique dans lequel viendront s'insérer les mots. Le résultat est une alternance entre vers et prose, une écriture fragmentée qui suit un rythme complexe.

Dans ce contexte, le rapport entre silence et son est essentiel. Le vers fourcadien se présente souvent comme un souffle isolé, une entité autonome que le poète doit explorer jusqu'à sa fin. Sa longueur est variable : il peut être aussi bref qu'une lettre ou un mot, ou s'étendre sur une ou plusieurs lignes. Ce souffle, bien que sonore, est indissociable du silence qui l'entoure.

Le silence devient une composante fondamentale de la syntaxe, se mêlant au mots-sons pour former un tout où le non-dit prend autant de valeur que les mots eux-mêmes.

Lorsque Dominique Fourcade introduit des pauses dans les parties en prose du poème, souvent perçues comme un bloc compact et continu, ces moments de silence prennent une signification particulière. Contrairement au vers où le souffle doit être mené à son terme, la prose permet au poète de s'arrêter à tout moment, sans attendre la fin de la ligne. Cela crée des ruptures qui fragmentent le rythme du poème, introduisant des silences qui modifient le flux du texte. Malgré ces interruptions, le poète explique que « la mélodie et le rythme doivent être continus, [...] non seulement [...] sur une page, mais de page en page, dans la totalité du livre » (Fourcade, 2018 : 378). Le poète instaure ainsi un entrelacement qui lui donne la possibilité de fusionner vers et prose, son et silence dans des associations infinies en accordant à l'écriture une qualité mélodique inédite.

Pour Dominique Fourcade, le silence n'est pas une simple absence de son, mais il représente un espace où les mots continuent de résonner. Les mots-sons dessinent des lignes sur la page qui laissent entrevoir le vide créé par les pauses, lesquelles nourrissent le rythme et le flux du poème. Chaque souffle sonore est encadré par un silence qui lui donne sens et chaque silence est porteur d'une potentialité sonore à venir. Le poème devient ainsi un lieu d'interaction entre le visible et l'invisible, entre le dit et le non-dit où chaque silence devient une possibilité sonore et où chaque son trouve écho dans le silence. Le poète doit donc trouver un équilibre entre le contrôle et la liberté de pouvoir tout écrire. Il s'agit de donner du souffle au vers poétique, de le laisser respirer. Créer des sons pour donner du sens au poème. Le poète devient ainsi un musicien : « Dans ce que je fais, je fais de la musique » (*idem* : 234) car chaque son qu'il travaille est porteur de sens.

2.1 Différents moyens de transposition des poèmes fourcadiens

Comment aborder alors la lecture, la mise en voix et l'enregistrement des poèmes fourcadiens ? Cette question s'est rapidement imposée : comment trouver le bon rythme pour lire, dire et enregistrer ces textes poétiques, souvent marqués par leur fragmentation et leur structure non linéaire ? Deux approches différentes se sont manifestées : fallait-il respecter le rythme visuel des poèmes écrits sur la page ou au contraire le modifier pour mettre en avant le sens des poèmes, quitte à s'éloigner de leur forme graphique ?

Nous avons opté pour la deuxième option en nous inspirant de l'enregistrement réalisé par Dominique Fourcade lui-même pour son livre *Flirt avec elle* réalisé par les Éditions P.O.L

(Fourcade, 2024). Dans cet enregistrement, le poète ne lit pas les vers tels qu'ils sont disposés sur la page, mais il module sa lecture en fonction du sens qu'il souhaite faire émerger. Il privilégie ainsi un flux continu où les mots s'enchaînent créant une mélodie. Cette approche met en évidence une dimension sonore du texte qui devient essentielle à sa compréhension.

C'est cette voie que nous avons choisie de suivre à notre tour. Plutôt que de reproduire la fragmentation des vers telle qu'elle apparaît sur la page, nous avons préféré lire le texte dans une continuité fluide où chaque mot s'enchaîne, sans interruption. La danseuse, quant à elle, a choisi de s'approprier cette dynamique verbale en créant un mouvement ininterrompu. Tout au long des enregistrements qui suivent la chanson *Il cielo in una stanza*, elle improvise en suivant le rythme, le flux et l'enchaînement créés par les mots qu'elle entend ou qu'elle prononce.

La notion de *littéradanse* telle qu'explorée par Mélanie Mesager éclaire cette démarche (Mesager, 2018). Ce concept met en avant la rencontre entre la littérature et la danse où la lecture des textes poétiques s'inscrit non seulement dans une dimension sonore mais aussi dans un espace corporel. Dans cette perspective, le souffle et le rythme des mots influencent les gestes dansés, tandis que les mouvements du corps réinterprètent le poème, lui donnant une double existence visuelle et physique.

Chaque forme de langage, qu'elle soit verbale ou non, possède son propre rythme, sa structure unique et ses caractéristiques spécifiques qui la distinguent des autres moyens de communication. Lorsqu'une relation s'établit entre deux langages différents, une influence réciproque se produit inévitablement. Le dialogue entre ces deux formes de langage entraîne une transformation mutuelle où l'une modifie et enrichit l'autre. Dès qu'un danseur ou une danseuse prononce des mots, son corps, qui utilise principalement un langage gestuel et donc différent de celui du poème, est influencé par le souffle du texte. Ce souffle, loin d'être inerte, donne vie au poème qui cesse ainsi d'être considéré comme une suite de mots figés sur la page. De cette façon, la danse devient incarnation de la parole et se transforme en respiration. Chaque mouvement du corps devient alors une traduction corporelle du rythme du poème. La danseuse remonte ainsi aux origines du mouvement, à cette respiration fondamentale qui structure la vie humaine : l'inspiration et l'expiration.

Ce retour au souffle qui nous anime met en lumière le rapport entre le corps et son rythme d'origine dicté par le cycle de la respiration qui devient le fondement de tout mouvement. Il ne s'agit pas simplement de reproduire des gestes mécaniques ou linéaires, tels que la verticalité de la marche ou l'horizontalité de la parole. Il est question d'un mouvement plus complexe, qui oscille entre la continuité et la rupture, à l'image du souffle humain. Ce

dernier, tout comme les poèmes de Dominique Fourcade, ne se déroule jamais de manière uniforme :

[...] non plus la verticalité de la marche ou l'horizontalité de la communication, mais ce mélange de continuité et de rupture qui caractérise tout geste respiratoire, un mouvement plus organique et global, donc, ayant trait au rythme intérieur du « se remplir » et du « se vider », de l'élargissement et du rétrécissement, de la prise de possession et du repli, de l'ouverture et de la fermeture, etc., un mouvement travaillant sur les variations de niveau et d'amplitude, et pouvant jouer aussi bien des accentuations que du flux continu (Genetti, Lapeyre, Pouillaude, 2018 : 140).

La relation établie entre les textes fourcadiens et la danseuse amène cette dernière à transposer les poèmes sur scène de quatre façons différentes : d'abord, elle décide de lire un poème à voix haute. Le spectacle s'ouvre en effet sur la lecture d'un extrait tiré de *Ça va bien dans la pluie glacée ?* (Citterio, 2024 : 0.00-0.47). La danseuse est assise parmi les spectateurs qui sont installés tout autour de la scène et elle feuillette et ouvre le livre pour en partager un passage (Fourcade, 2024 : 52). Le geste d'ouvrir le livre introduit un objet sur scène, geste qui donne vie et corps à un objet inanimé. De plus, à travers la lecture, elle donne une voix au poème en le faisant ainsi ressortir du silence qui caractérise les mots figés sur la page.

Cette démarche rappelle le travail de Carolyn Carlson (*Le Moal*, 1999 : 78) qui explore le geste comme une forme d'écriture poétique dans l'espace. Tout comme dans son œuvre *Blue Lady* (*idem* : 347), où chaque mouvement est guidé par le souffle, la danseuse ici utilise sa voix et ses gestes pour insuffler vie aux poèmes fourcadiens, créant une poésie corporelle et sonore où les mots deviennent des mouvements incarnés.

Deuxièmement, certains poèmes qui ont été lus et enregistrés à l'avance trouvent une place dans l'univers sonore de la pièce : ils se mêlent à la composition musicale qui accompagne la performance. La danseuse fait écho à cette présence sonore des poèmes à travers le corps en mouvement. Ses gestes sont en résonance avec la voix enregistrée. De manière similaire Sasha Waltz explore les interactions entre sons, textes et mouvements dans des espaces scéniques immersifs (Waltz, Schlagener, 2012). Dans *Körper* (Waltz, Kuhn, 2000), par exemple, elle intègre des voix enregistrées et des sons qui interagissent directement avec les danseurs, pour instaurer un échange constant entre le corps dansant et l'univers sonore.

Troisièmement, la danseuse prend la parole sur scène en récitant des poèmes et en les dansant en même temps : le corps qui bouge est également celui qui prononce. La voix ne se limite pas à sortir de la bouche, mais elle représente un prolongement du corps de la danseuse. Ainsi les mots traversent tout le corps en mouvement avant de sortir et d'être reçus par le public.

Chaque mot, chaque phrase prononcée trouvent une résonance dans les gestes dansés qui ne sont que le résultat d'un souffle qui traverse le corps de la danseuse. Dans ce processus, corps, voix et texte ne sont plus dissociés. Au contraire, ils deviennent une identité unique.

Enfin, pendant la première partie du spectacle, la danseuse choisit de reproduire les poèmes seulement à travers son corps en mouvement, sans recourir à la parole (Citterio, 2024 : 3.04-5.28). Elle se concentre en particulier sur le livre *Le ciel pas d'angle* : elle traverse la scène dans une marche à travers laquelle elle tente d'occuper les espaces vides laissés par les vers de Dominique Fourcade sur la page. Plusieurs gestes s'accumulent l'un après l'autre dans cette marche et ils prennent forme à la fin des enregistrements tandis que la musique change et évolue.

Ces gestes représentent une rupture lors d'une démarche linéaire. Tout comme la structure de la phrase fourcadienne, ainsi les gestes de la phrase dansée échappent à toute structure rigide. Ils sont donc comparables aux signes, aux lettres ou aux mots des vers fourcadiens qui sont placés par le poète sur une page blanche comme s'ils étaient sur un plateau. La scène devient alors une toile noire sur laquelle la danseuse écrit avec son corps. Elle transpose ainsi les mots et les espaces vides du texte poétique sans recourir à la voix, mais en les incarnant et en leur donnant, en quelque sorte, une nouvelle forme d'expression à travers son corps.

3. Le silence à travers le souffle : au cœur du dialogue entre trois formes d'art

Pouvons-nous réellement parler de silence en poésie ou en danse ? Ces deux disciplines, bien qu'apparemment distinctes, sont liées à une troisième discipline, la musique. Le lien entre ces trois formes d'art laisse penser que la notion de silence dans ces pratiques est difficile à concevoir. Pourtant, pour mieux comprendre la présence ou l'absence de silence dans ces disciplines, il est nécessaire de revenir à la notion de souffle. Ce dernier peut être divisé en trois catégories : le souffle poétique, le souffle du corps dansant et celui qui se transforme en voix.

Danse et poésie ont en commun un atout concernant le rythme et, en général, le mouvement : le souffle. Le « souffle poétique » est avant tout la voix intérieure du poète qui prend forme et se concrétise à travers les mots écrits sur la page. Ces derniers apparaissent sous la forme de vers poétiques respectant un rythme spécifique. Le corps du poète est donc traversé par un souffle qui l'envahit et qui circule dans son corps avant de se matérialiser sur la page. Les mots écrits composent ainsi des phrases qui suivent le rythme et le flux du souffle intérieur du poète. En ce sens, le souffle poétique est à la fois une danse intérieure et une voix silencieuse

qui amène le poète à écrire. Le souffle qui traverse le corps du poète représente donc un espace vide, un moment de silence avant que le souffle puisse se transformer et se concrétiser sur la page. Le silence n'est donc pas une absence, mais un espace de respiration, un lieu de passage obligatoire qui permet au souffle poétique de prendre le temps de se matérialiser.

En danse contemporaine, le souffle joue un rôle fondamental permettant au danseur d'entrer en relation avec la partie intérieure de son corps, de sentir son poids et sa présence. Avant tout mouvement, le souffle aide le danseur à se connecter à son intériorité lui permettant de s'ancrer dans l'instant présent. Le souffle, en traversant le corps du danseur, devient le moteur du mouvement. Le danseur commence à traduire le souffle en gestes suivant le rythme de son corps. Enfin, le souffle donne la possibilité au danseur d'entrer en contact avec les autres danseurs et aussi avec le public.

Dans son ouvrage *Poétique de la danse contemporaine*, l'historienne et critique de la danse Laurence Louppe explore la dimension du souffle dans le domaine de la danse et plus en général dans la vie humaine :

Rien d'impressionnant comme d'observer, dans l'immobilité absolue, en-dehors de toute intervention volontaire, le mouvement profond qui persiste à l'intérieur de nous ; montée et descente du diaphragme avec cette vague de dilatation, puis de fermeture, qui tour à tour écarte ou comprime la cage thoracique. Si nous sommes plus attentifs, si nous suivons le trajet du souffle jusqu'au point extrême de cette pression nous sentons l'irrigation de tout le torse, jusqu'à la région sacrée. Et dans l'inspire, la tête est envahie par une bouffée d'aération. En fait, c'est le corps entier qui est ventilé, et qui ne cesse d'être traversé par le souffle (Louppe, 2004 : 83).

Laurence Louppe décrit le souffle comme un mécanisme involontaire, essentiel à la vie. Selon le *Trésor de la langue française*, le souffle est une « [r]espiration (comprenant l'inspiration et l'expiration) » (TLFi, 2024), une alternance constante entre inspiration et expiration qui engage toutes les parties du corps y compris les plus profondes. Ce mouvement, qui a son origine dans le diaphragme, se propage ensuite dans tout le corps. Le souffle est donc un mouvement qui parcourt l'être humain et qui n'a pas de fin. Laurence Louppe approfondit son analyse en affirmant que : « Le souffle ne révèle que les passages ; il fait toucher et connaître par l'expérience les cavités intérieures. Le corps qu'il révèle est une trouée, non un bloc. Un vide, non un plein » (Louppe, 2004 : 83). Elle explique que le corps se compose de cavités, d'espaces vides qui permettent au souffle de circuler. En explorant toutes les parties du corps, en allant jusqu'à ses coins, le souffle permet de mieux connaître l'espace intérieur que chaque être humain habite. « Bien au-delà des sensations physiques, il renvoie à la géographie des

paysages du corps. D'un espace qui relie le dehors et le dedans comme un espace global [...] » (*idem* : 83-84). Le souffle trace un paysage intérieur que, selon Louppe, permet de relier deux espaces que les êtres humains habitent : l'espace du dedans et l'espace du dehors qui sont connectés par le souffle lui-même. Dans cette perspective, la respiration devient un moyen de connexion entre le silence de notre corps intérieur et l'activité extérieur. C'est par le souffle que nous nous ancrons dans la réalité, tout en restant connectés à notre propre intériorité.

Cette dynamique du souffle qui traverse le poète et la poésie qu'il crée, se trouve aussi chez le danseur. À ce propos, Laurence Louppe affirme que « [l]e corps du danseur, grâce au souffle, devient ce corps-filtre par où les sensations se tamisent et déposent peu à peu des bribes essentielles de savoir » (*idem* : 84). Le souffle traverse le corps du danseur et lui permet ainsi d'approfondir la connaissance de son corps, d'explorer ses limites et d'affiner sa perception des gestes. Il représente un mouvement silencieux qui traverse le corps du danseur en lui permettant ainsi de s'ouvrir au monde extérieur.

Le souffle poétique et celui qui parcourt le corps du danseur cohabitent au moment où ce dernier déclame un poème sur scène. Un troisième souffle entre alors en jeu : celui de la voix, un souffle volontaire défini par le *Trésor de la langue française* comme le « déplacement d'air produit en expirant volontairement avec une certaine force ; air expulsé » (TLFi, 2024). Ce souffle traverse d'abord d'une façon involontaire le corps du danseur afin qu'il puisse devenir voix. Le corps du danseur, avant de commencer à danser ou à parler, est traversé par une respiration silencieuse qui prépare le terrain pour que le souffle involontaire puisse devenir voix et pour que la poésie puisse prendre corps. En se transformant en voix, le souffle volontaire rencontre le souffle poétique, celui du danseur qui récite. Deux souffles et donc deux rythmes se croisent et partagent le même endroit : l'espace du dedans, celui du corps du danseur qui accueille l'esprit du poète en énonçant son poème et l'espace du dehors, celui où les mots poétiques deviennent souffle et donc corps matériel.

Enfin, le souffle provoque un double déplacement (Moulin in Bonhomme, Godfroy, Lefort, Vellet, 2018 : 190-191) : d'une part des mots sur la page, de l'autre du corps du danseur. En poésie, ce mouvement de déplacement commence avant même la matérialisation des mots sur la page. En effet, avant d'écrire, le poète recherche un langage différent, hors norme, capable de créer un monde nouveau, éloigné du quotidien. Ce processus de création poétique commence dans un moment de silence intérieur, un espace où les mots se préparent à être transposés sur la page. Ainsi les mots circulent d'abord dans l'esprit du poète et ensuite, il les écrit sur la page où ils se réorganisent afin de changer leur organisation habituelle. Ce souffle anime constamment les mots pour que leur mouvement ne s'arrête jamais.

En danse, ce même principe s'applique au geste. Tout comme les mots en poésie, le mouvement du corps du danseur ne trouve jamais sa fin car il est constamment renouvelé par le souffle qui ne cesse jamais de parcourir le corps du danseur. Et le corps dansant est sans cesse en mouvement et toujours prêt à se déplacer. Ce qui lie danse et poésie est donc la relation entre souffle et silence. Dans les deux disciplines, le silence est à la fois le point de départ et d'arrivée du souffle. Il permet au poète comme au danseur de créer un espace vide où le souffle peut circuler et il permet également de préparer leurs corps à parler, soit à se mettre en mouvement, soit les deux. C'est dans ce silence que l'acte créatif a son origine. Le silence est ce qui permet au souffle de provoquer le déplacement, des mots sur la page pour le poète et du corps dans l'espace pour le danseur.

Dernièrement, il ne faut pas oublier la troisième composante du trinôme formé par la danse, la poésie et la musique. Cette dernière s'intègre pleinement dans les deux autres disciplines. D'une part, la danse s'appuie souvent sur des partitions musicales qui guident et rythment les mouvements des danseurs. Même en l'absence de son, les corps dansants deviennent des instruments, créant un rythme à travers leurs gestes. De sa part, la poésie repose sur un rythme spécifique qui suit le flux des mots et la construction des phrases. Ces deux formes d'art sont donc animées par une dynamique qui leur est propre : la danse se caractérise par le mouvement des corps des danseurs ; tandis que la poésie, bien qu'immatérielle, n'est pas statique. Sa dynamique réside dans la manière dont les vers sont élaborés, notamment à travers la métrique. Ainsi, la danse, la poésie et la musique sont toutes traversées par une dynamique continue, un flux constant qui les anime. La musique, par ses sons ou même par leur absence, est le fil conducteur qui lie ces formes d'art. Elle représente un support pour la danse à travers les rythmes qui guident les gestes et donne à la poésie un environnement sonore fragmenté par le silence entre les mots. Ces trois disciplines se rejoignent dans une même quête du mouvement, qu'il soit sonore ou silencieux.

Conclusion

La danse, la poésie et la musique, bien qu'elles apparaissent comme trois disciplines distinctes, forment un trinôme indissociable, traversé par une dynamique commune de mouvement et de rythme. Ce lien repose sur un dialogue entre ces trois arts, où chacun nourrit et influence les autres. La danse, souvent guidée par un rythme musical, incarne la musique à travers le corps. Chaque geste, même dans l'absence de son, suit un rythme, celui du souffle intérieur du corps. Tandis que la poésie, bien que silencieuse en apparence, s'anime par le

souffle et la cadence des mots et par la musicalité des vers. L'univers sonore joue un rôle fondamental dans ce trinôme : il structure et guide les mouvements du corps, tout en apportant une dimension sonore à la poésie, même dans les silences.

Cette relation interdisciplinaire, qui trouve une résonance dans la notion de littéradanse, se manifeste dans des œuvres telles que le solo de danse contemporaine *Nel Blu* où la poésie de Dominique Fourcade est traduite en gestes et en voix. Dans cette pièce, le corps dansant devient un instrument qui réagit non seulement aux mots et aux vers poétiques créant un rythme, mais aussi aux silences. Chaque mouvement est une réponse à une impulsion sonore ou littéraire. Le corps dansant s'inscrit dans un dialogue continu avec le texte et le geste devient lui-même poème. Cette fusion entre danse, poésie et musique révèle une quête commune : celle de donner forme et expression au silence.

Ainsi, le silence, loin d'être perçu comme une absence, se révèle être un espace de création où les mouvements de la danse et les mots de la poésie trouvent leur sens. Chaque pause, chaque souffle devient un moment où les arts se rejoignent afin de dépasser les frontières de chaque discipline. Ce trinôme rappelle que la création artistique est un espace de dialogue où chaque geste, chaque mot et chaque son participent à une œuvre globale.

En conclusion, les trois univers, poétique, dansant et sonore, s'inscrivent dans un processus de création où le silence joue un rôle essentiel pour la mise en mouvement du corps et pour la mise en voix des textes. Ces trois disciplines, dans leur recherche constante de résonance et de rythme, ne font qu'un pour donner lieu à un langage universel partagé. La littéradanse incarne cette interaction, montrant comment la danse et la poésie se nourrissent mutuellement pour créer un art où texte et geste se transforment pour dépasser les frontières des formes artistiques traditionnelles.

Bibliographie

- CITTERIO, Valentina (2023). « Chuchotement du bleu ». “Youtube” <URL : <https://youtu.be/zz7Twc43a9g>> [consulté le 15/IX/2024].
- CITTERIO, Valentina (2024). « Nel Blu ». “Youtube” <URL : <https://www.youtube.com/watch?v=X6UEX6LoQXA>> [consulté le 15/IX/2024].
- COHEN BULL, Cynthia Jean (1997). « Some thoughts about dance improvisation », *Contact Quarterly*, Volume 22, No.1, Winter/Spring, pp.17-20.
- DONNER, Christophe (1996). *L'Édifice de la rupture*. Arles : Actes Sud.

- FABBRI, Véronique (2006). « Langage, sens et contact dans l'improvisation dansée », in BOISSIÈRE, Anne. KINTZLER, Catherine (2006), *Approche philosophique du geste dansé*, Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, pp. 83-101.
- FOURCADE, Dominique (2024). *Ça va bien dans la pluie glacée ?*. Paris : P.O.L.
- FOURCADE, Dominique (2023). *Flirt avec elle*. Paris : P.O.L.
- FOURCADE, Dominique (2018). *Improvisations et arrangements*. Paris : P.O.L.
- FOURCADE, Dominique (2011) [1983]. *Le ciel pas d'angle*. Paris : P.O.L.
- GASPARINI, Francesca (2009). *Poesia come corpo-voce, Ipotesi teoriche e esempi novecenteschi (Yeats, Lorca, Artaud, Bene)*. Roma : Bulzoni Editore.
- GENETTI, Stefano. LAPEYRE, Chantal. POUILLAUDE, Frédéric (2018). *Gestualités et textualités en danse contemporaine*. Paris : Hermann Éditeur.
- LE MOAL, Philippe (1999). *Dictionnaire de la danse*. Paris : Larousse.
- LOUPPE, Laurence (2004). *Poétique de la danse contemporaine*. Bruxelles : Contredanse.
- MESAGER, Mélanie (2018). *Littéradanse, Quand la chorégraphie s'empare du texte littéraire*. Paris : L'Harmattan.
- MOULIN, Jacques (2018). « Comme un peuplier qui danse », in BONHOMME, Béatrice. GODFROY, Alice. LEFORT, Régis. VELLETT, Joëlle (2018). *Articuler danse et poème*, Paris : L'Harmattan, pp. 189-191.
- MUDUGNO, Domenico. DORELLI, Johnny (1958). *Nel blu, dipinto di blu (Volare)*. Milan: Fonit Cetra.
- PAOLI, Gino (1960). *Il cielo in una stanza*. Milan : Italdisc.
- RIQUIER WAUTIER, Camille (2019). « "Littéradanse", quand la danse contemporaine s'empare du texte littéraire », *Recherches en danse*. "OpenEdition Journals" <URL : <https://journals.openedition.org/danse/2028#quotation> > [consulté le 15/XI/2024].
- TLFi, *Trésor de la langue Française informatisé* <URL : <http://atilf.atilf.fr/>> [consulté le 15/XI/2024].
- WALTZ Sasha. KUHN Hans Peter (2000). « Körper ». "Sasha Waltz & Guests" <URL : <https://www.sashawaltz.de/en/gjbpr7oqrc>> [consulté le 27/XII/2024].
- WALTZ, Sasha. SCHLAGENWERTH, Michaela (2012). *Nahaufnahme Sasha Waltz: Gespräche mit Michaela Schlagenwerth*. Berlin : Alexander.