

GERMIVOIRE



www.germ-ivoire.net

Revue scientifique
de littérature,
des langues et
des sciences sociales

ISSN: 2411-6750



Université Félix Houphouët Boigny



www.germ-ivoire.net

**REVUE SCIENTIFIQUE DE LITTÉRATURE
DES LANGUES ET DES SCIENCES SOCIALES**



15/2021

Directeur de publication:

Paul N'GUESSAN-BÉCHIÉ
Université Félix Houphouët-Boigny Abidjan-Cocody

Éditeur:

Djama Ignace ALLABA
Université Félix Houphouët-Boigny Abidjan-Cocody

Comité de Rédaction:

Brahima DIABY (Université Félix Houphouët-Boigny Abidjan-Cocody)
Ahiba Alphonse BOUA (Université Félix Houphouët-Boigny Abidjan-Cocody)
Djama Ignace ALLABA (Université Félix Houphouët-Boigny Abidjan-Cocody)
Aimé KAHA (Université Félix Houphouët-Boigny Abidjan-Cocody)

www.germ-ivoire.net

Comité scientifique de Germivoire

Prof. Dr. Dr. Dr. h.c. Ernest W.B. HESS-LUETTICH
Stellenbosch University Private Bag X1

Dr Gerd Ulrich BAUER
Universität Bayreuth

Prof. Stephan MÜHR
University of Pretoria

Prof. Dakha DEME
Université Cheikh Anta Diop - Dakar

Prof. Serge GLITHO
Université de Lomé - Togo

Prof. Aimé KOUASSI
Université Félix Houphouët-Boigny (Abidjan)

Prof. Paul N'GUESSAN-BECHIE
Université Félix Houphouët-Boigny (Abidjan)

Prof. Kasimi DJIMAN
Université Félix Houphouët-Boigny (Abidjan)

Prof Kra Raymond YAO
Université Félix Houphouët-Boigny (Abidjan)

Prof Daouda COULIBALY
Université Alassane Ouattara (Bouaké)

TABLE DES MATIÈRES

Editorial	5
------------------------	----------

Allemand

KOUASSI Jean-Yves Die Krisenländer Afrikas in den Schlaglichtern der deutschen Presse am Beispiel der Côte d'Ivoire	6–18
--	------

KOUADIO Konan Hubert La littérature numérique et la question de la littérarité dans la littérature germanophone	19–37
--	-------

Anglais

DIOP Omar Le « F-Word » dans les sous-titrages, quelles stratégies traductionnelles?	38–52
--	-------

KOFFI Yssa Désiré Eclipse of the White Myth of Supremacy in Ernest Gaines' <i>A Lesson Before Dying</i>	53–64
--	-------

Espagnol

DJORO Amon Cathérine La retraducción literaria: ¿por qué volver a traducir lo ya traducido?	65–75
--	-------

KUMON Anougba Simplicie Les effets de l'espagnol sur le français parlé par les Ivoiriens résidant en Espagne	76–87
---	-------

KOUA Kadio Pascal <i>Huasipungo</i> de Jorge Icaza: ¿una obra indigenista o indianista?	88–98
--	-------

Géographie

ISSALEY Nana Aichatou / MAMADOU Ibrahim / ABDOU Rabiou / MATY MIKO / Mahamane Salissou Variabilité pluviométrique et vécus paysans dans le terroir villageois de Kotare-Mayahi dans la région de Maradi au Niger	99–116
---	--------

Lettres (Littérature / Langue)

AGBO James Kofi Étude de la prise de parole en classe de FLE chez les étudiants de niveau 400 au Département de français à l'Université du Ghana	117–133
---	---------

ADA ONDO Danielle Évolution ou involution de la condition de la femme en Guinée équatoriale au XXI^e siècle dans les romans <i>Tres almas para un corazón</i> (2011), <i>el llanto de la perra</i> (2005), <i>la bastarda</i> (2016) et <i>matanga, sangre en la selva</i> (2013)	134–147
--	---------

KOFFI Dagou Kanga Marie Albertine La compétence modale africaine disproportionnée dans <i>Sous le pouvoir des blakoros I</i> de Amadou Koné	148–164
--	---------

SARR Diokel *Le purgatoire de Dante Alighieri : Quand l'authentique guide sensoriel relaye le figurant dans l'ascension spirituelle* 165–181

GOUHE Ouattara *La poétique du corps dansant chez Stéphane Mallarmé et chez les poètes de la postmodernité: Rilke, Jean Follain et Jean Tortel* 182–195

KANGA Konan Arsène *Les interactions médiatiques dans l'écriture subversive de Jean-Marie Adiaffi et de Werewere-Liking* 196–208

KOITA Binta *Enseignement Bilingue au Mali : atout ou handicap pour les apprenants en milieu universitaire ?* 209–219

KAIZA Elias Kossi *Attitudes et représentations des contraintes d'emploi de la préposition « en » en français langue étrangère chez les étudiants de University of Ghana, Legon* 220–235

SALL Mouhamadou Moustapha *Poétique narrative et intergénéricité dans *Le Ventre de l'Atlantique* de Fatou Diome, *Le Petit prince de Belleville* de Calixthe Beyala, *Place des fêtes* de Sami Tchak et *Aux États-Unis d'Afrique* d'Abdourahman Waberi* 236–249

NABEDE Piyabalo *Paysages et saveurs d'Afrique dans *Gens de brume* de Nimrod et *Voyage au bout de la nuit* de Louis-Ferdinand Céline* 250–265

Philosophie

KANON Gbomené Hilaire *Le sens de Dieu chez Max Horkheimer* 266–276

AMEWU Yawo Agbéko *La Covid-19 et les vulnérabilités globales : Réflexion sur les nouvelles mutations de l'agir humain* 277–290

Sciences du Langage et de la Communication

KAHI Oulaï Honoré *Mutations des logiques d'organisation et de production dans les médias classiques en Afrique francophone subsaharienne à l'ère numérique* 291–308

KOUAME Khan / COULIBALY Daouda / OULAI Jean-Claude *Analyse discursive des interférences criques dans les adresses à la nation du 31 décembre 2019 de trois leaders politiques ivoiriens* 309–319

Éditorial

Il y a des avancées qui se font par bonds qualitatifs. Et Germivoire se situe – en tant que Revue – dans cet élan de la qualité qui vise des avancées positives. Mais ses bonds se font de manière trimestrielle. Ainsi il y a la parution de juin et celle de décembre. Et nous voici au numéro de décembre 2021. Un numéro qui annonce la clôture d'un parcours et l'entame d'un autre, à la fois.

Et ce numéro de Germivoire s'inscrit dans la tradition de son parcours. Revue scientifique ouvert sur les champs des humanités et des sciences humaines, elle accueille des contributions d'origines diverses, que celles-ci soient à suc littéraire ou sociétal. Dans cet élan, vous y trouverez, cher lectorat, une variété d'articles au goût des mondes germaniste, angliciste, hispano-ibérique, géo-historique, socio-linguistique ou communicationnel. C'est à une sorte de 'n'zassa' stylistique à la Jean Marie Adiaffi que vous propose ce numéro de Germivoire de décembre 2021. A vous le beau parcours fructueux entre ces proposées lignes aux entrecroisements divers !!

Pour ce qui est du parcours, nous profitons de l'occasion pour dire à nos esprits contributeurs à venir que nous allons, dorénavant, privilégier les langues allemande, anglaise et française comme vecteurs de diffusion, comme nous nous le sommes suggéré lors d'une réunion de rédaction. Ce, en raison du double regard de responsabilité et d'efficacité. Responsabilité vis-à-vis du contenu des articles. Et efficacité quant à la capacité des membres de la rédaction d'avoir un minimum d'appréciation sur le contenu général des contributions avant de les envoyer à l'instruction. Nous espérons une compréhension fructueuse de votre part !

Et que dire d'autre ? Rien de particulier, excepté nos souhaits de bonne lecture et de bonnes fêtes de fin d'année 2021 !

Bien à nous, bien à vous !

Hotep !i! Paix !i!

Brahima DIABY

La poétique du corps dansant chez Stéphane Mallarmé et chez les poètes de la post-modernité : Rilke, Jean Follain et Jean Tortel

GOUHE Ouattara
Université Alassane Ouattara, Côte d'Ivoire

Résumé

La tradition poétique, à la recherche de plus de perfection, accorde une place de choix à la musique et à ses occurrences rythmiques, phoniques et voire aphoniques. De plus, la virtuosité reconnue à certains artistes français, en l'occurrence Rimbaud, Verlaine, Mallarmé et Claudel, induit à la considération de l'écriture poétique comme étant le véhicule immédiat de signes musicaux. Cependant, l'art chorégraphique, qui fait une intrusion remarquée et diversement appréciée dans le texte poétique des XIXe et XXe siècles, mérite une attention particulière, en raison des usages qu'en font les poètes et qui engendre un remodelage de la forme du vers. Ceux-ci ont tendance, en effet, à établir un accord parfait et ingénieux entre l'expressionnisme chorégraphique et l'impressionnisme musicalisé par le mouvement du vers, produisant ainsi des textes où les sons, les images et une surimpression de sens sont présents. L'écriture poétique suggère, dès lors, la présence d'un corps dansant à décrypter entre les apparences formelles du vers. Il s'agit donc d'analyser les aspects du corps en mouvement générateur de signifiés symboliques.

Mots clés : corps dansant, danse, écriture poétique, métaphore, chorégraphie

Abstract

The poetic tradition, in search of more perfection, gives a place of choice to music and its rhythmic, phonic and even aphonetic occurrences. In addition, the virtuosity recognized by certain French artists, in this case Rimbaud, Verlaine, Mallarmé and Claudel, leads to the consideration of poetic writing as the immediate vehicle of musical signs. However, choreographic art, which makes a noticed and variously appreciated intrusion into the poetic text of the nineteenth and twentieth centuries, deserves special attention, because of the uses made of it by poets and which generates a remodeling of the form of the verse. These tend, in fact, to establish a perfect and ingenious agreement between choreographic expressionism and musicalized impressionism by the movement of verse, thus producing texts where sounds, images and an overprint of meaning are present. Poetic writing suggests, therefore, the presence of a dancing body to be deciphered between the formal appearances of the verse. It

is therefore a question of analyzing the aspects of the body in motion generating symbolic meanings.

Keywords: dancing body, dance, poetic writing, metaphor, choreography

Introduction

La danse peut être définie comme « un art qui s'exerce à partir de si peu de chose : matière de soi, organisation d'une certaine relation au monde » (Loupes 1998, 90). La poésie a, en effet, cette possibilité d'organiser le monde à travers le vers, avec l'opportunité d'y intégrer la « matière de soi », c'est-à-dire le corps dansant et ses mouvements ordonnés ou saccadés. Autant dire que l'infléchissement vers la recherche de la beauté ineffable est souhaitable face aux subtilités de l'écriture poétique de la danse. Tenter donc une analyse qui prend en compte le rapport entre l'art du divertissement et l'art poétique revient à penser *a priori* au langage qui conjoint à la fois sons, corps et sens. Fondamentalement, le travail consiste à scruter le profil des formes dansantes à travers l'art et la vision de Mallarmé et à travers les vers de quelques poètes postmodernes, en l'occurrence Rilke, Jean Follain et Jean Tortel. Il est question, subséquentement, de porter le regard vers l'art de la danse associé à l'idéalité du poète metteur en scène d'une forme particulière de la pensée reposant sur la métaphore gestuelle. De ce postulat, l'observation s'oriente vers l'écriture des poètes dont les productions suggèrent la forme dansante à travers le vers et les lettres.

Ainsi, La réflexion se focalise davantage sur l'écriture de la danse conçue comme « une poétique de la métaphore » (Fink 2012 §2)¹. De façon hypothétique, Baudelaire et Rimbaud sont perçus comme étant les poètes de la représentation du corps chorégraphique par l'écriture poétique moderne. Des formes féminines pensées hantent ces derniers et leur seul pouvoir est de les dissoudre en image : par le procédé métaphorique, ils transmutent le corps féminin en image, à la pensée d'idéaliser le mal pour l'un et de désacraliser le verbe traditionnel pour l'autre².

Comment se conçoit la forme dansante selon Mallarmé dont l'écriture de la présence / absence semble ne rien évoquer d'essentiel ? Est-il possible de considérer Rilke, Jean Follain

¹ L'essai présente, en son chapitre intitulé « poétique de la danse », le dix-neuvième siècle comme l'époque fondatrice de la poétique du corps dansant métaphorisé, c'est-à-dire élaboré en fonction des « rapports du corps et de l'image ».

² La danseuse-serpent (« Le serpent qui danse »), la danseuse-navire (« Beau navire ») sont quelques aspects symboliques de l'écriture baudelairienne de la métaphore de la danse dans *Les Fleurs du mal*.

et Jean Tortel, au regard de la poétique du corps dansant, comme des initiateurs d'une nouvelle métaphore en opposition drastique avec celle de Mallarmé ? Ces préoccupations permettent de bâtir une démarche argumentative autour de trois axes principaux : la conception et la modélisation mallarméennes du corps dansant poétique ; le corps dansant « asémantisé » et restauré dans l'essence de la vie avec Rilke, Follain et Tortel. Toutes ces approches convergent finalement vers un énoncé didactique de la poétique du corps dansant.

1- Corps dansant et conception de la représentation poétique chez Mallarmé

Avec le préfixe « re » du terme représentation il s'agit de considérer l'aspect artistique du verbe poétique au détriment de la cécité imitative. Il est question de la conception mallarméenne de l'œuvre littéraire partagée par certains critiques³ pour qui, en effet, les œuvres ne doivent pas imiter au second degré les productions de la nature ; en d'autres termes, l'artiste doit « créer originalement à la façon dont la nature produit les êtres par un acte qui l'apparente à Dieu » (Todorov 1978, 96). L'objet de cette partie liminaire est le dévoilement de la forme pensée qui se profile sous les mots mallarméens du corps dansant.

1-1. Évanescence du corps dansant mallarméen

L'intention apparente réside dans l'évocation d'une forme d'angélisme de la figure féminine occurrente à travers les poèmes de Mallarmé⁴. Mais à côté de cette conception, un intérêt particulier peut être porté à la spécificité du corps dansant mallarméen qui n'est jamais préhensible ; même les poèmes les moins connus de l'« Entre quatre murs » (*Poésies* 95-150) portent les traces de la disparition. Les *Poésies* de Mallarmé révèlent, en effet, que le corps projeté sur l'espace chorégraphique est tantôt folâtre (98), tantôt ivre (104) ou même ombreux et mystique (106-107 et 150). Ces danseurs inattendus, peu ordinaires semble-t-il, font figure d'images métaphoriques sublimées par l'écriture de l'infini. Autant dire que les corps absents réellement, à cause de l'ignorance affichée par la société à leur rencontre, restent présents dans l'imaginaire du poète qui réalise l'éternité de leur absence grâce à la danse. Ceux-ci dansent avec frénésie et frémissement, puis disparaissent afin de laisser le champ libre à la plume d'étaler la vérité dictée par le pied à l'esprit. En cela, Nietzsche (2010 §1) estime la part « des vérités faites pour nos pieds, des vérités qui se puissent danser ».

³ Nous nous référons particulièrement aux frères Schlegel, à Novalis, à Schelling et à Moritz.

⁴ Pour exemple on peut citer : *Hérodiade* ou *Sainte*, (*Poésies* 27 et 41).

Pour Mallarmé qui use des figures tropiques de la danse, la vérité peut se concevoir dans la multiplicité du modèle dansant. Ainsi, au motif féminin, récurrence textuelle de préférence, il n'hésite pas à associer le gueux dont la théâtralité symbolise l'extravagance de la fête. Le but du poète est de faire prévaloir une écriture du divertissement où les mots et les lettres en parfaite harmonie participent ensemble à une pure orgie du poème. C'est la motivation de l'absence souhaitée et sollicitée, induisant un langage purement chorégraphique du vers. Mais, il faut entendre par divertissement, sous la plume de Mallarmé, la soumission des excès de la matière sonore au dictat de la forme. Il s'agit dès lors d'arracher la danse à son statut traditionnel si l'on veut lui attribuer une vocation purement poétique. Dans cette optique, l'auteur associe harmonieusement deux pratiques, celle de la danse et celle de la métaphore appréhendée comme fond fictionnel doté de sens. Le corps dansant est ainsi soustrait au réel ou, pour s'accorder au fantasme de Valéry (1936, 195), il s'abstrait de tout : « Le corps qui danse semble ignorer ce qui l'entoure...On dirait qu'il s'écoute et n'écoute que soit ; on dirait qu'il ne voit rien ».

Dans le but de produire du sens, l'abstraction fournit inversement la preuve d'une réalité ontologique mise à profit par l'écriture poétique. Les nymphes mythiques de *L'Après-midi d'un faune* (Mallarmé 2001, 35) n'ont de sens que par leur disparition à la suite d'une frénésie érotique apparente, projetant ainsi le poète dans le rêve d'une poésie de la pure suggestion. C'est parce que le « vol de [...] naïades se sauve / Ou plonge » (v.31-32) que le poète se libère de l'emprise du monde, autrement dit la finitude, pour « voir » le spectacle de la nouvelle distraction suggestive de l'art : « Couple, adieu je vais voir l'ombre que tu devins » (v. 110). Ainsi, de même que le corps qui danse se retire du temps, de la mort et de l'autre, de même le langage poétique du sens doit s'écarter du réel par l'emploi de la métaphore. Mais avec Mallarmé, une mise au point est toujours possible, considérant la complexité de son écriture difficilement accessible.

1-2. La danse comme métaphore de la pensée chez Mallarmé

La métaphore est chez Mallarmé le détour de l'image du réel vers l'irréel, voire une torture de la langue de communication pour l'incommunicable ; mais, tout cela n'a de fondement que la pensée, parce que sa poésie se veut d'abord et avant tout critique. Sur ce point il faut se référer à Badiou (2010 §7) évoquant au sujet d'un texte de Mallarmé que « La danse est métaphore de la pensée. » Cette pensée se singularise, dans le cas du corps dansant,

par le phénomène du suspens, figure plus abstraite et constituant un des mots-clés de l'art mallarméen. À partir d'un petit tableau de Manet (*Le Linge*) il définira le suspens comme la « qualité d'une forme allégée, aérienne, qui n'a pas rompu avec la gravitation. Comme le corps humain, elle est située entre ciel et terre, mais elle ne s'élève plus du sol », elle est éloignée du monde, elle est déréelle pourrait-on ajouter, et prompte à favoriser la manifestation de la pensée qui prend maintenant le relais.

L'image du linge suspendu sur le tableau de Manet évoque le geste de la danseuse en suspension dans l'espace et annonçant la question de l'idéalisation des objets qui s'opère dans l'émanation de l'idée. Il faut dire qu'avec Mallarmé, tout part de l'« Idée » entendue pensée, et tout correspond à l'Idée. La danse d'Hérodiade pendant laquelle est « présent[é] ce chef tranché dans un plat d'or » (*Poésies* 85) impose à la métaphore du corps dansant la pensée de « peindre non la chose [c'est-à-dire l'événement] mais l'effet qu'elle produit » (*Poésies* 257). De la sorte, il amène son lecteur à percevoir comme lui autre chose que le mouvement du corps dans tous ses aspects dansés. D'ailleurs, en 1897 il écrira ces réflexions essentielles dans « Ballets » (*Divagations* 171-178) : « La danseuse n'est pas une femme qui danse [...] la danseuse ne danse pas [...] » À cela, il ajoute encore : « La danseuse n'est pas danseuse, si on entend par là quelqu'un qui exécute une danse. »

Mallarmé, depuis son « Salut » (*Poésies* 3) liminaire, semble indiquer que « Rien » ne danse dans ses vers. La métaphore nautique dont il est question dans ce poème signifie théoriquement abstraction d'un élément par substitution à un autre élément, tandis que la métaphore de la pensée serait abstraction de l'abstraction par dissolution complète et ondulatoire de l'objet-forme dansant. Il s'agit d'une métaphore dont le substrat n'est plus le corps, la femme et son mouvement chorégraphique, mais ce qu'elle contient de plus essentiel : l'idée du beau que le poète a pour devoir de faire scintiller dans sa nudité pure. Aussi, en adoptant la perspective de Jean-Christophe Paré qui conçoit la dimension soustractive de la pensée, on peut considérer la métaphore de Mallarmé comme émanation du savoir. Il dit ceci : « La danse est métaphore de la pensée précisément en ceci qu'elle indique par les moyens du corps qu'une pensée dans la forme de son surgissement est soustraite à toute préexistence du savoir »⁵. Sur le fait, Mallarmé, avec la lucidité qui lui sied, a parfois épilogué, comme dans cette synthèse épistolaire :

⁵ Extrait d'une conférence de Jean-Christophe Paré.

Où, je le sais nous ne sommes que de vaines formes de la matière mais bien sublimes pour avoir inventé Dieu et notre âme ! Si sublimes [...] que je veux me donner ce spectacle de la matière, ayant conscience d'elle, et, cependant, s'élançant forcènement dans le rêve qu'il sait n'être pas...

De façon analogique, le corps qui danse, c'est-à-dire « la matière » porte nativement le savoir (du beau) dont découle la pensée du poète. L'écriture, issue elle aussi de la matière, a pour devoir de manifester le savoir. Dès lors, puisque le corps envoûté par les spasmes de la danse ne peut exprimer ce qu'il sait, il revient au langage poétique de dévoiler manifestement l'indicible par la pensée inscrite dans les mots. Donc l'absence de la danseuse mallarméenne se perçoit comme une alternative pour considérer la pensée en tant que métaphore, c'est-à-dire image abstraite de l'abstrait. Alors, si la danse repose sur l'impersonnel il faut s'interroger sur le motif du choix de Mallarmé dans ce sens et sur les fondements de l'écriture de l'impersonnel face au corps en mouvement.

De toute évidence, l'expérience poétique de Mallarmé se fonde sur l'effacement de la matière dans le but d'emprunter la voie de l'immatériel. Concernant la danse, le rejet du réel peut s'appréhender comme conjuration de mauvais sort en faveur de la vérité ontologique qui n'est plus et qui mérite une représentation par le mot. Le mauvais sort serait probablement ce que révèle, par exemple, l'attitude du spectateur dont les sens s'éveillent érotiquement à la vue d'une chorégraphie médusienne⁶ la plus voluptueuse possible. Avec rage, Valéry décrit ce genre d'exhibition à la fois envoûtante et mortelle :

Jamais danseuse humaine, femme échauffée, ivre de mouvement, du poison de ses forces excédées, de la présence ardente de regards chargés de désir, n'exprima l'offrande impérieuse du sexe, l'appel mimique du besoin de prostitution, comme cette grande Méduse, qui, par saccades ondulatoires de son flot de jupes festonnées, qu'elle tresse et retresse avec une étrange et impudique insistance, se transforme en songe d'Eros ; et tout à coup, rejetant tous ses falbalas vibratiles, ses robes de lèvres découpées, se renverse et s'expose, furieusement ouverte ». Valéry ne compte pas en rester là, il doit conclure : « mais aussitôt elle se reprend, frémit et se propage dans son espace, et monte en montgolfière à la région lumineuse interdite où règne l'astre et l'air mortelle » (Valéry 2010, 11).

Le commentaire qui est fait ici provient d'un admirateur de Mallarmé au sujet de l'un de ses propos où il compare la danse au « poème dégagé de tout appareil du scribe » (*Divagation* 173). Le poème, comme la danseuse, doit être dévêtu de la chrysalide extérieure, afin de faire miroiter la nudité verbale. En d'autres termes, il s'agit pour le poète d'opérer le dépassement du corps qui, à dire vrai, « ne danse pas », pour faire voir la pureté de l'ailleurs,

⁶ De Méduse une des trois sœurs mythiques appelées Gorgones. Elle était la seule à avoir un pouvoir mortel par le regard.

après que l'écriture a pu « vaincre » la posture vile d'un corps angoissant « En qui vont les péchés d'un peuple » (*Poésies* 15).

Tel est le sens de la négativité mallarméenne au profit d'une poétique de la forme pour la Forme, comme on dirait de « l'art pour l'Art » dans la théorie parnassienne, à la différence que la forme matérielle se fond ici en une forme-pensée scripturale. Mais, la question de la correspondance entre le corps dansant et l'écriture poétique ne peut se conclure dans le seul dix-neuvième siècle. Elle est continuelle dans la poésie dite contemporaine avec, à la pointe, l'impression d'un corps presque inexistant à travers les mots.

2- Le corps dansant retransformé par l'écriture poétique

Le signe distinctif du dix-neuvième siècle mallarméen est l'orientation de la poétique de la danse vers une poétique de la métaphore dans un sens allégorique et idéale. À rebours de cette période, la déconstruction du modèle de la danse, c'est-à-dire l'arrachement du corps à toute servitude et à toute convention formelle devient le fondement de la poétique contemporaine. Il faut maintenant penser la poésie comme langage rejetant la réapparition du sens, de façon intempestive, par le corps dansant. Ce dernier n'est plus la figure du spectacle conventionnel, mais celui qui intègre désormais le drame de la vie. Pour comprendre cette postulation, l'intérêt est porté d'abord à l'art de Rilke orienté vers le palpable, le concret qui ne dévoile plus le sens, mais qui est le sens immédiat⁷. Ensuite, allusion est faite à ceux qui pourraient être qualifiés de nouveaux poètes par leur ardeur à vouloir débarrasser le poème de sa métaphore : Jean Tortel et Jean Follain.

2-1. Les formes du corps dansant chez Rilke

À l'entame, il faut indiquer le fait que la modélisation rilkenne du corps dansant repose sur des formes multiples et ne se focalise plus tout à fait sur l'ancienne procédure représentative de l'artiste-femme danseuse. Dans *Les Cahiers de Malte* (2002), le danseur n'est rien autre qu'un malade épileptique, occultant ainsi toute connotation artistique à la danse, afin de révéler un présupposé culturel et linguistique. Un tel type de malade s'appelle en Allemand der "Veitstänzer", terme contenant le substantif "Tanz" (danse) et le verbe "tanzen" (danser).

⁷ La référence à Rilke découle du fait qu'il a longtemps vécu en France plutôt qu'en Autriche son pays d'origine. Il y a affûté ses armes poétiques aux côtés de Rodin, un des maîtres de la sculpture moderne dont la résidence parisienne est dénommée Musée Rodin.

Le "Veitstänzer" (l'épileptique)⁸ se distingue par les mouvements convulsifs qui lui impriment une gestuelle spasmodique inspirant chez Rilke l'image du danseur. À l'évidence, il s'agit d'une supercherie poétique où les images sont superposées selon un rapport de voisinage ou de contiguïté que le vocable métonymie prendrait en compte au détriment de la métaphore. De toutes les façons, le poète a l'air d'indiquer qu'au-delà de l'image-sens traditionnelle l'écriture poétique de la chorégraphie peut se réduire à de simples saccades gestuelles et verbales, expression d'une modernité axée sur le concret de l'existence.

Les Nouveaux poèmes (2008) imposent à Rilke cette conversion par le passage du modèle connu de la femme qui danse (« La Danseuse espagnole », « Voleuse de feu ») à une figure plus approfondie, surtout dans le « Sonnet à Orphée I » (15). Ici, la danse n'est possible qu'en ce qu'elle constitue la restitution de sensations fortes au corps, telles le goût et le parfum suave du fruit. L'opportunité est ainsi donnée au poète qui, par le relais de son écriture singulière, doit faire entrer le réel dans le corps en effaçant toute dissociation du moi avec le monde. Le poème n'est plus conçu comme mots déversés sur du papier avec pour fonction de signifier une présence ontologique, mais il est jubilation, mouvement, enjambement, gesticulation, dévoilement de l'essence de la vie en tant qu'énergie. Cela rappelle le sauteur à la corde qui finit par remplacer celle-ci par son propre corps désormais apte à s'offrir aux tournoisements et aux retournements. Autrement dit, la danse imposerait la primauté du rythme sur tout autre signe linguistique. La danse devient ainsi soumission de la forme aux débordements de la matière sonore, contrairement à la marque textuelle de leurs prédécesseurs.

En réaction contre cette poétique transgressive du corps dansant, on peut songer à l'incapacité de Rilke à sonder le sens subtil caché par l'apparence. Mais il choisit résolument d'accorder à la poésie moderne l'évolution vers une particularité du divertissement langagier : la « re-mise » en mouvement de la chose voilée paradoxalement par le sens.

2-2. Le poème dépouillé du corps dansant métaphorisé

Jean Follain et Jean Tortel tenteront à leur tour de dépouiller le poème du corps dansant métaphorique. Leur poétique nouvelle se place, sans nul doute, sous la tutelle de Francis Ponge qui fait voler en éclat l'option idéaliste des poètes modernes, à l'image de Mallarmé, pour mettre en évidence le rapport authentique au monde. La poésie de Jean Follain se

⁸ Les traductions des mots allemands en français mentionnées entre parenthèses sont de notre fait.

caractérise par l'absence de toute métaphore, et le corps que manifeste le langage se singularise par le mutisme ou le balbutiement comme dans *Exister* (2002, 97) :

Il arrive que pour soi
l'on prononce quelques mots
seul sur cette étrange terre.

L'absence du corps dansant est suppléée par la présence effective, manifeste des objets dont l'action, loin d'être vaporeuse, se produit dans la concrétude et l'immédiateté :

[...] chaises, table, armoire
s'embrassent d'un soleil de gloire (201).

Le mouvement chorégraphique repose uniquement sur le matériel qui efface le corps désiré dans une dynamique verbale où les forces astrales fournissent l'énergie nécessaire. À l'opposé de la métaphore mallarméenne de la pensée, il est possible de songer à une forme particulière qualifiée paradoxalement de « métaphore matérielle » avec la matière douée de mouvement, contrairement à l'abstraction par l'esprit. La même poétique est utilisée par Jean Tortel, afin de bannir tout recours à la rhétorique et à la métaphore. L'absence totale du corps dansant est patente chez lui, à tel point que le mot corps ne se perçoit que dans son appellation purement matérielle et non gestuelle. La constatation est faite avec ses *Limites du regard* (1971, 89) :

Cela.	Ou le corps.
Existe.	Je sais.
Ce qui me regarde.	

Seul le corps en tant que matière est nommé sans l'essence qui donne sens, pour éviter l'idéalisation de l'objet désigné. Lorsque le poète ne regarde plus le corps avec « les yeux » de la pensée qui crée l'image, le modèle dansant est ébranlé et le visage du corps devient insensible, car les organes sensitifs (yeux, bouche) se ferment au monde essentiel, comme l'impression laissée par la figure textuelle ci-dessus. Autrement dit, le corps ou « tout objet

perçu par un sujet désirant », selon les mots de Tortel, est ce visible qui matérialise une parole caractérisée par la référence à tout ce qui circonscrit un espace (limites, frontières, tracés) : « Chaque mot [...] trace des limites qui différencient les lieux d'un espace, lesquels, autrement, ne seraient pas formulables » (1984, 260). Le corps dansant peut donc être une chose dansante dans un contour spatial défini par le langage qui est à la fois limite et désignation.

Ainsi, la présence du réel dans le texte poétique constitue une manœuvre d'extériorisation de la poésie en l'accordant à la musique de la vie. Or, la danse sans le corps réel suscite toujours curiosité et stupéfaction chez le spectateur de la chorégraphie. Le sujet absent est susceptible de prendre alors une place prépondérante dans le rapport poésie / danse, notamment au vingtième siècle, en ceci que le corps, présent ou non, continue d'imposer sa marque tant au poète qu'au chorégraphe.

3- Enjeux didactiques et philosophiques de la poétique de la danse

Cette ultime partie constitue une tentative d'interrogation sur la poétique du corps dansant issue des analyses précédentes, afin d'en ressortir quelques valeurs didactiques de l'interaction danse-écriture poétique moderne. De ce fait, les points de vue de quelques poètes et critiques, en l'occurrence Nietzsche, Valéry et Maulpoix entre autres, sont pris en compte. À l'évidence, l'enseignement viendra de la poésie qui se sert de la danse pour imprimer l'action au vers : « Il faut apprendre, dira Nietzsche, à tout considérer comme un geste : la longueur et la césure des phrases, la ponctuation, les respirations » (Nietzsche 2013, 97). Le philosophe pose ainsi les fondements d'une lecture où le mot est appréhendé en termes de mouvement, d'oscillation, d'élévation. Le prétexte est tout trouvé de s'appuyer sur la spéculation permettant d'approcher l'utile de la poétique du corps dansant.

Nietzsche pense, en effet, que le danseur est la figure la plus accomplie du philosophe comme il le signifie ici : « je ne sais rien qu'un philosophe souhaite plus qu'être un bon danseur. Car la danse est son idéal, son art aussi, sa seule piété enfin : son culte ». Par analogie, si la danse est l'événement, c'est-à-dire l'aboutissement d'une démarche philosophique, elle l'est aussi pour la poésie moderne qui ne peut l'occulter au risque de manquer la vie : « Qu'il soit perdu pour nous le jour où nous n'avons pas dansé (Nietzsche 1903, 479). La danse se confond donc avec la vie, de même que la poésie est la vie. Mais, la

vie dont il est question ici concerne l'existence, à la fois dans son immédiateté et son universalité, avec pour baromètre le rythme défini par Benveniste (1976, 327-335) comme « manière particulière de fluer », ou comme « forme du mouvement » ordonnée dans le temps et l'espace. Le corps dansant poétique est donc un champ de formes rythmiques en accord avec à la fois le quotidien de l'existence et son en-deçà. Cet aspect des choses fait penser, au poète « qui écrit en vers [et qui] danse sur la corde ; il marche sourit, salue, et ceci n'a rien d'extraordinaire jusqu'au moment où l'on s'aperçoit que cet homme si simple et si aisé fait tout cela sur un fil de la grosseur d'un doigt ». (Maulpoix 2004, 1)

La corde est la figure du vers dans son étirement et son exhibition funambulesque. En fin de compte, la danse imprimée au poème n'est rien d'autre que celle, plus cadencée, du poète pris au piège du rythme épars et multidimensionnel de l'univers. Toujours dans le sens d'une poétique qui réfléchit la vie par la danse, Maulpoix a tenté une étude sur les gestes du poète et de son texte. De façon réaliste, il établit une analogie entre la figure du poète et celle d'un funambule ; il considère que le poète est l'acrobate qui « marche sur la terre, sur la tête et sur les mains ». Son approche permet de découvrir la fonction réelle du versificateur cherchant à réunifier les espaces et à redonner sens à la vie. De la sorte, l'écriture conforme à la nouvelle image du poète-acrobate se traduit par la remarque du critique :

Le poème est une affaire de trame et de filage, avec des mots « tirés de soi(e) » : le fil horizontal des vers croise le fil vertical des rimes. Le vers est l'en aller, la solitude de la phrase. La rime est le retour, le mouvement de navette, le nœud de l'identité. Le poème inscrit jusque dans sa forme la fièvre du départ, le désir de l'envol, et le principe de réalité avec lesquels ces aspirations doivent composer, jusqu'à produire un objet dansant et pensant qui cadastre, ajointe, relie et prend la mesure juste du désir et de son défaut. (2004, 3)

De cette capacité du vers-corps dansant à « relier » les antinomies, il faut retenir que la poésie de la danse est le lieu propice à une forme de mysticisme rencontrée chez Mallarmé, c'est-à-dire au jointement des forces contraires. Ainsi, à l'instar du danseur dont le geste dépasse l'indépassable, le poème est aussi l'espace où le corps dansant est capable d'unir les contraires, de laisser advenir, dans les contraires mêmes une identité par le fonds. C'est pourquoi Nietzsche (2013, 115), comme Valéry ou Maulpoix, indique :

Le danseur est à la fois de la terre et du ciel, fils de la pesanteur et de la légèreté, médiateur entre le visible et l'invisible, réconciliateur des forces spirituelles, du corps et de l'esprit. Le poème devient aussi l'endroit de la rencontre de l'être et du non-être, du matériel et de l'immatériel, du fini et de

l'infini, bref ! L'éternité et la pureté du mouvement y sont inscrites, à chaque étirement du vers, à chaque détour de mots et en chaque image présageant la paix alchimique et alcyonienne.

L'espace est ainsi fait pour le mouvement, le geste, le va et vient qui singularise la résonance des formes avec le rythme cadencé de l'univers. La danse, ainsi que la poésie, est un art déduit de la vie même, une vie qui dépasse les conditions de l'existence ordinaire jusqu'à l'union des contraires. Pourtant, une observation reste à faire à propos de la danse poétique, afin de déterminer la destination de celle-ci : la poésie danse pour elle-même.

Certains vers de Mallarmé (2001, 4 et 43) font penser à l'ouverture totale de la poésie moderne sur le monde objectif : « A n'importe ce qui valut », « Donner un sens plus pur aux mots de la tribu » constituent quelques preuves de la capacité de la poésie à s'intéresser au réel, à la société ; mais il ne faut pas ignorer que la danse est une question d'art et, de ce point de vue, elle est, comme le dit Valéry (1957, 198) « chose sérieuse et, par certains aspects, chose très vénérable ». De ce fait, la poésie à l'instar de la danse, mérite la vénération, c'est-à-dire le respect culturel ; elle ne peut donc avoir pour but qu'elle-même, en ce sens qu'elle s'attache à faire disparaître ses impuretés pour devenir un modèle universel. Afin de développer cette idée, il convient de lui associer la quête du beau et de la liberté de l'esprit. La danseuse cherche la perfection des mouvements en accord avec le rythme et la musique. Son souci rejoint l'acte de dépassement de la nature par la nature elle-même, en ce que le corps dansant rejette les aspects vils des choses pour adopter l'éclat du geste.

Ce type de danseuse ne peut être la grande Méduse évoquée plus haut et dont les gesticulations sur scène débouchent, de façon surnaturelle, sur la présentation de la « fente mortelle » ; elle est, en revanche, celle qui, sortie de son corps par la seule pensée du mouvement pur et net, laisse libre cours au mouvement de s'exprimer. La dépossession devient ici une propriété faisant du corps dansant un être qui cherche à s'approprier la liberté de l'esprit. Le poète moderne procède ainsi dans ses aspirations spirituelles orientées vers l'absolu de l'art. La danse, comme le conçoit Mallarmé pour la poésie, est en quête du motif qui interpelle l'intelligence du spectateur et non son jugement de valeur apte à l'erreur. L'une des subtilités de l'art poétique de la danse est de projeter le lecteur au-delà de la vie, afin d'y chercher l'Idée subsumée dans l'écriture, soit-elle acrobatique où érotique. Le lecteur-spectateur est ainsi appelé à renoncer à tout ce que son regard peut comporter de singulier ou de désirant. Dès lors, son génie est sollicité car, sous l'exigence de l'effet produit par l'image textuelle, il doit découvrir l'idéal d'absolu du poète. Donc, par la médiation du lecteur, la

poésie s'interroge sur son art quant à son utilité pour elle-même, hormis toutes considérations sociales. Il faut y voir une charge narcissique, dès lors que le lecteur averti est constamment sous tension par une poésie qui en appelle, selon Badiou (2010, 1), à « un impersonnel ou fulgurant regard absolu » pour sa propre satisfaction. Le regard porté sur la figure dansante du poème doit être celui d'éternité, c'est-à-dire ce qui reste d'essentiel après le regard fulgurant du faune, par exemple, sur les nymphes, le conduisant à se raviser et à crier à la fin : « Couple, adieu ; je vais voir l'ombre que tu devins ». (Mallarmé 2001, 39)

En somme, la poésie du corps dansant est exigeante pour elle-même à cause du caractère d'universalité qu'elle revêt, et qui l'oblige au choix de l'altérité langagière dont l'objet fondamental reste l'absolu de l'art dans toute forme poétique.

Conclusion

L'art de la danse concède un écho favorable à la poétique de Mallarmé qui l'intègre dans son langage et pose ainsi la question des rapports du corps et de l'image. Le poète, avec la ferme volonté d'arracher au corps dansant l'essence pure du divertissement, infléchit la poétique de la danse vers une poétique de la métaphore. La métaphore constitue *a priori* la voie offerte à l'écriture poétique pour opérer la double postulation vers la monstration du corps rythmé émotionnel et vers le retour à l'harmonie première universelle. Certains poètes du vingtième siècle optent pour la poétique de l'absence du corps, en faveur d'une conception matérialiste en musicalisant volontiers leurs poèmes. Ces textes ont parfois une destination chorégraphique pouvant s'exprimer par la danse ou la gestuelle du corps que parcourent des signes à décrypter. En définitive, l'essentiel du discours particulier de la poésie réside dans l'intention de réécrire l'art du divertissement en lui accordant une valeur sotériologique et réflexive.

Bibliographie

Benveniste, Emile (1976) : *Problématique de linguistique générale* I. Paris : Gallimard.

Finck, Michèle (1992) : « Poésie moderne et danse. Le corps en question ». *Poésie et danse à l'époque moderne, Corps provisoire*. <http://michele.finck.free.fr/poesiemoderneetdanse.html>. Consulté le 21 juin 2021.

Follain, Jean (2002) : *Exister*. Paris : Gallimard.

Mallarmé, Stéphane (2001) : *Poésies*. Paris : Gallimard.

Mallarmé, Stéphane (2017) : *Divagations*.
fr.wikisource.org/wiki/Divagations/Ballets. Mise en ligne le 31 décembre 2017. Consulté le 10 juin 2021.

Maulpoix, Jean-Michel (2004) : *Nouveau recueil*. Paris : José Corti.

Nietzsche, Friedrich (2021) : *Gai Savoir* I. Traduction par Henri Albert,
fr.wikisource.org/wiki/Le_Gai_Savoir/Livre_premier. Consulté le 27 mai 2021.

Nietzsche, Friedrich (1903) : *Ainsi parlait Zarathoustra*. Par Henri Albert, *Œuvres Complètes de Nietzsche*. Paris : Société du Mercure de France.

Paré, Jean-Christophe (2009) : « Mallarmé et la danse ». Conférence à Malagar, 15 octobre 2009.

Rilke, Rainer Maria (2002) : *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge*. Paris : Gallimard.

Rimbaud, Arthur (1964) : *Œuvres Poétiques*. Paris : Garnier-Flammarion.

Valéry, Paul (2003) : « Philosophie de la danse », Chicoutimi : Collection « Les Classiques des sciences sociales ».