

Effets poétiques sur la scène contemporaine

Etude de la poésie non textuelle dans des spectacles visuels

Mémoire réalisé par
Julie Feltz

Promoteurs
Aurore Heidelberg
Véronique Lemaire

Année académique 2016-2017
Master en arts du spectacle, finalité spécialisée

Effets poétiques sur la scène contemporaine

Etude de la poésie non textuelle dans des spectacles visuels

Mémoire réalisé par

Julie Feltz

Promoteurs

Aurore Heidelberger

Véronique Lemaire

Année académique 2016-2017

Master en arts du spectacle, finalité spécialisée

Je remercie chaleureusement Mesdames Lemaire et Heidelberger pour leur suivi, leur disponibilité et leurs conseils.

Je tiens à remercier également les compagnies Adrien M & Claire B, Mossoux-Bonté et Side-Show d'avoir gracieusement mis à ma disposition les captations des spectacles analysés dans ce mémoire.

Je remercie ma mère pour sa relecture attentive et mon père pour sa confiance.

Je remercie Lalit pour sa présence, son soutien et pour tout.

Enfin, je remercie Maud pour son soutien moral, ainsi que tous les étudiants du Centre d'Etudes Théâtrales qui ont fait de ce master mes deux années d'études les plus heureuses.

Table des matières

Introduction générale.....	9
PREMIERE PARTIE : Approche de la notion de poésie à partir de la poésie textuelle	11
Chapitre 1 : Définitions et évolution de la poésie textuelle	13
1. Évolution de la poésie textuelle : conceptions et formes	13
1.1. Aux origines : étymologie et poésie dans l'Antiquité	13
1.2. Regard sur l'évolution de la poésie : un conflit entre fond et forme.....	16
1.3. De l'Ut musica poesis à l'Ut pictura poesis	19
1.3.1. Ut musica poesis	20
1.3.2. Ut Pictura poesis	21
2. Théorisation : poétiques et fonction poétique ou poéticité	22
Chapitre 2 : Caractéristiques et moyens de la poésie textuelle	27
1. Les caractéristiques de la poésie textuelle : primat du signifiant, cyclicité et densité.....	27
2. Les moyens de la poésie textuelle : figures de style, expérience sensible, perception et matière-émotion.....	31
Chapitre 3 : La question de l'accès	35
1. Un accès à quoi ?.....	35
1.1. Un accès à une nouvelle connaissance sur le monde	35
1.2. Accès à une transcendance	37
1.3. Un accès à un ailleurs indicible.....	41
2. Quels moyens d'accès ?	44
2.1. Une autre logique que la rationalité ?.....	44
2.2. Ecrire par la langue un impossible à écrire (Jean-Claude Milner).....	45
Conclusion : du sensible pour l'indicible	47

DEUXIEME PARTIE : De la poésie non textuelle dans les spectacles vivants.....	49
Chapitre 1 : De la poésie sur scène.....	51
1. Images et visions	54
2. Quelle réception ?.....	59
2.1. Perceptions et émotions.....	59
2.2. Retentissement et résonances bachelardiens : vers les profondeurs de l'être	62
2.3. Réflexions sur la communicabilité de la poésie et sur la temporalité de cette réception	64
3. Apparition et ouverture sur l'ailleurs	66
3.1. Ouverture à un ailleurs, à un voir autrement	66
3.2. Enfance au monde	68
3.3. Présence et apparition.....	69
Chapitre 2 : Etude de cas.....	71
1. Le mouvement de l'air, de la compagnie Adrien M & Claire B, poésie de l'abstraction sensible	72
1.1. Analyse de la poésie dans Le Mouvement de l'air.....	73
1.2. Démarche esthétique de la compagnie Adrien M & Claire B.....	90
1.3. Conclusion : une poésie de l'abstraction rendue sensible	93
2. Migrations, de la compagnie Mossoux-Bonté, une poésie du trouble	95
2.1. Analyse de la poésie dans le spectacle Migrations.....	95
2.2. Approche de la démarche de la compagnie pour éclairer l'effet poétique du spectacle : intime et trouble.....	101
2.3. Conclusion : une poésie du trouble	106
3. Wonders, de la compagnie Side-Show, une poésie de l'ambiance onirique et construite en images poétiques développées	107
3.1. Analyse de la poésie dans Wonders	107
3.2. Conclusion : une poésie de l'ambiance onirique, construite en images poétiques développées	119

Conclusion de la deuxième partie relative à la poésie sensorielle sur la scène contemporaine	121
Conclusion générale	123
Bibliographie	125
Ouvrages et articles relatifs à la poésie textuelle et à la création littéraire	125
Ouvrages et articles relatifs à la poésie dans les arts du spectacle	127
Textes de praticiens du théâtre évoquant la poésie	129
Ouvrages et articles de documentation sur les concepts et les philosophes abordés	129
Ouvrages, articles et articles de presse relatifs aux pièces et compagnies du corpus	130
Ouvrages généraux (dictionnaires, encyclopédies, ouvrages introductifs)	132

Introduction générale

Qui n'a jamais entendu aujourd'hui l'adjectif « poétique » utilisé pour qualifier des spectacles qui n'ont rien à voir avec le genre littéraire de la poésie ? Notre bagage en langues et littératures françaises et romanes nous a amenée à être interloquée par cet usage déconcertant du terme « poésie ». Mais nous le sommes encore plus en tant qu'étudiante en arts du spectacle face aux particularités singulières des spectacles ainsi désignés. Nous ne pouvons nier qu'il existe *quelque chose* de similaire dans les spectacles que l'on qualifie volontiers de « poétiques ». C'est cette énigme qui nous a poussée à vouloir étudier ce phénomène. Et l'aventure nous a semblé d'autant plus intéressante que nous aimons la poésie que nous avons découverte dans les textes, presque autant que nous sommes curieuse et charmée par ce qui émane des spectacles caractérisés par ce même adjectif.

Dès lors, nous avons entrepris une recherche à ce sujet sans nous douter que le phénomène n'était pas passé inaperçu aux yeux de nombreux chercheurs. Il semble en effet d'une grande actualité puisque, outre le recueil d'articles réunis par Eliane Beaufils sur ce thème en 2014¹, un colloque abordant cette question aura lieu sous peu, annoncé pour le 17 novembre prochain à l'Université Sorbonne nouvelle – Paris III, sous le titre « La poésie, une indiscrete sur la scène contemporaine ? »². La plupart des articles déjà écrits concernent l'analyse du travail d'une compagnie en particulier, marqué apparemment par cette problématique. Nous avons choisi pour notre part de mener une étude du sujet dans une perspective théorique et générale, ne nous attachant pas au travail d'une seule compagnie ou d'un artiste en particulier, mais confrontant le résultat de nos recherches théoriques à l'analyse de la poésie dans trois spectacles contemporains de créateurs différents, afin d'en avoir une vision la plus large possible. Notre problématique se résume à cette question : « qu'est-ce que la poésie non-textuelle dans le spectacle vivant contemporain ? », posant dès lors l'hypothèse qu'une poésie « en soi », détachée du genre littéraire, existe. L'utilisation du même terme pour désigner ces deux réalités différentes nous pousse à émettre une seconde question, complémentaire à la première : « y a-t-il des similarités entre la poésie textuelle et la poésie manifestée sur scène ? »

¹ BEAUFILS Eliane, *Quand la scène fait appel... Le théâtre contemporain et le poétique*, Paris, L'Harmattan (Perspectives transculturelles), 2014.

² Le comité organisateur se compose d'Alexandra Moreira da Silva, de Cyrielle Dodet et de Simon Marlet. Plus d'informations sont disponibles à cette adresse : http://www.fabula.org/actualites/la-poesie-une-indiscrete-sur-la-scene-contemporaine_78137.php (page consultée le 21 avril 2017).

Pour aborder cette notion, nous avons pris le parti d'étudier les effets poétiques présents sur la scène contemporaine et de cibler notre analyse sur ces effets en particulier dans des spectacles à caractère visuel et ne présentant pas ou peu de recours au texte, c'est-à-dire à l'opposé de la forme littéraire de la poésie. A cette fin, il nous a semblé pertinent de revenir dans un premier temps à une étude approfondie de la nature de la poésie lorsqu'elle est textuelle. Nous creuserons d'abord la question de ses origines puis aborderons les caractéristiques, les moyens et le type de réception propres à cette forme littéraire en passant par les écrits de théoriciens (philosophes et théoriciens de la littérature) et de praticiens de cet art. Nous pourrons alors confronter les informations obtenues à ce que disent les théoriciens et praticiens de la scène à propos de la poésie non-textuelle présente dans les arts du spectacle et aux résultats de l'analyse des effets poétiques produits dans trois spectacles contemporains non-textuels, c'est-à-dire à l'opposé, dans la forme, du genre littéraire de la poésie. Nous étudierons pour ces analyses tous les paramètres de la représentation, à savoir le mouvement des corps (la danse), la scénographie, la lumière, la musique, ... Il s'agira donc d'une analyse pluridisciplinaire au service de la recherche d'effets de nature poétique.

PREMIERE PARTIE : Approche de la notion de poésie à partir de la poésie textuelle

Pour définir la poésie en tant que non textuelle, il faut remonter aux sources du terme « poésie », mais également en passer par l'approfondissement de la poésie textuelle, afin de pouvoir déterminer les traits qui peuvent être transposés à cette autre forme de poésie.

Les définitions de ce terme données par les dictionnaires se recoupent sur certains points. Outre le consensus autour du fait que la poésie ne se retrouve pas que dans un texte, quatre caractéristiques sont principalement relevées par les dictionnaires. La première se retrouve surtout dans les définitions « littéraires » ou au sens figuré, il s'agit de l'association de la poésie à l'*émotion* ou à la *sensibilité*. Ainsi le *Nouveau Petit Littré* définit-il la poésie en son sens figuré par ces mots : « Se dit de tout ce qu'il y a d'élevé, de touchant dans une œuvre d'art, dans le caractère ou la beauté d'une personne, et même dans une production naturelle »³. De même, la définition du *Larousse* évoque-t-elle ce trait en définissant la poésie comme l'« art d'évoquer [...] les émotions les plus vives »⁴, et de manière littéraire comme le « Caractère de ce qui parle particulièrement à l'imagination, à la sensibilité »⁵. Enfin, la définition « par extension » du dictionnaire du logiciel *Antidote 8* souligne également ce trait : « caractère de ce qui peut toucher la sensibilité, ou susciter une émotion esthétique »⁶. Il faut remarquer qu'ici l'émotion est associée à l'esthétique. Dès lors, tout ce qui susciterait une émotion esthétique serait-il de la poésie ? N'est-ce pas plutôt le propre de l'art ?⁷ Il faut également interroger l'utilisation du terme « élevé » dans la définition du *Nouveau Petit Littré*, qui est lui-même défini comme « noble, grand, sublime »⁸ dans ce même dictionnaire. A la lumière des pratiques actuelles de poésie *underground* ou d'autres formes de poésie

³ *Le Nouveau Petit Littré*, éd. augmentée du Dictionnaire de la langue française d'Émile Littré, abrégé par A. Beaujean, Paris, éd. Garnier (Le Livre de Poche), 2009, p. 1577, nous soulignons.

⁴ Le *Larousse* en ligne,

<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/po%C3%A9sie/61960?q=po%C3%A9sie#61261> (page consultée le 29 mars 2017).

⁵ *Ibid.*

⁶ Dictionnaire du logiciel *Antidote 8*, v. 4, Druide Informatique inc., 2014.

⁷ La définition de l'art par le dictionnaire du logiciel *Antidote* est en ce sens intéressante : en effet, il est notamment défini comme l'« expression par l'être humain d'un idéal esthétique, d'un sens de l'harmonie ou d'un intérêt pour des recherches formelles ou conceptuelles. » (Dictionnaire du logiciel *Antidote 8*, *op. cit.*). Dès lors, devons-nous en déduire que l'art est l'action esthétique, la création, tandis que la poésie serait entendue ici comme le sentiment face à l'œuvre d'art ? Le pas serait facile à franchir mais néanmoins réducteur, car cela n'émane pas des définitions des autres dictionnaires. Il n'empêche qu'une attention particulière au rôle de la réception dans la poésie nous semble nécessaire.

⁸ *Le Nouveau Petit Littré*, *op. cit.*, p. 674.

recherchant dans le trivial ou la laideur matière à poésie, il faut relativiser cette qualification d' « élevé » qui a peut-être valu pour les usages d'autres époques.

Les deuxième et troisième caractéristiques se retrouvent dans les définitions du *Larousse* et du dictionnaire du logiciel *Antidote 8*, il s'agit de l'évocation (1) par l'union de sons, de rythmes et de mots ou d'harmonies (2) : « Art d'évoquer [1] et de suggérer les sensations, les impressions, les émotions les plus vives par l'union intense des sons, des rythmes, des harmonies [2], en particulier par les vers »⁹ et « Art qui consiste en une combinaison de sonorités, de rythmes, de mots [2] dans le but d'évoquer [1] des images, d'exprimer des sensations, des émotions, des réflexions, de créer une expérience sensorielle unique. »¹⁰ L'évocation et la suggestion amènent à la question de l'accès et de la nature de ce à quoi la poésie donne accès. L'expression présente dans la définition du dictionnaire du logiciel *Antidote 8*, « créer une expérience sensorielle unique », semble corroborer cela puisqu'il faut alors se poser la question de la nature de cette expérience sensorielle. L'union des sons, des rythmes et des mots ou des harmonies questionne quant à elle la dimension musicale de la poésie, qui peut être abordée par le versant de l'*Ut musica poesis*.

La dernière caractéristique est la mention des vers comme forme de la poésie (Le *Nouveau Petit Littré* définit ainsi la poésie comme l' « art de faire des ouvrages en vers »¹¹ et le *Larousse* précise sa définition par « en particulier dans les vers »¹²). Elle n'est présentée comme obligatoire que dans la définition du *Nouveau Petit Littré*, ce qui relègue quelque peu cette définition dans un usage passé de la poésie.

Au-delà d'un approfondissement des deux questions de l'accès et de l'émotion, il s'agira pour approcher la poésie non textuelle de suivre le développement de la poésie textuelle, en s'intéressant à ses différentes définitions, mais également à son évolution historique, pour ensuite tenter d'établir ses caractéristiques et les moyens qu'elle utilise afin d'établir un parallèle avec le sens que ce mot revêt dans ses multiples utilisations pour définir un spectacle vivant aujourd'hui.

⁹ Le *Larousse* en ligne, *op. cit.*

¹⁰ Dictionnaire du logiciel *Antidote 8*, *op. cit.*

¹¹ Le *Nouveau Petit Littré*, *op. cit.*, p. 1577.

¹² Le *Larousse* en ligne, *op. cit.*

Chapitre 1 : Définitions et évolution de la poésie textuelle

L'approfondissement des différentes définitions de la poésie textuelle, ainsi que de son évolution dans le domaine francophone est une clef pour tenter de comprendre ce que recoupe l'adjectif « poétique » attribué à des spectacles où le texte n'a délibérément pas de place. Ce terme est en effet nourri de toute son évolution ainsi que des théories qui ont été élaborées à son propos. De plus, un parallélisme pourrait être établi entre le mode de fonctionnement de la poésie textuelle et celui de ce que nous appellerons la poésie non textuelle, le terme « poésie » ou l'adjectif « poétique » étant sans doute utilisés pour les spectacles vivants dans un contexte similaire à ce qu'ils recoupent dans le domaine littéraire.

1. Évolution de la poésie textuelle : conceptions et formes

1.1. Aux origines : étymologie et poésie dans l'Antiquité

Le terme « poésie » découle étymologiquement de la *poiesis* (ποίησις)¹³, elle-même provenant du verbe *poiein* (ποιῆν) qui signifie « faire, créer ». La notion de création est donc centrale dans la construction de la signification de ce mot. Cependant, en Grèce antique, la création poétique n'est pas une expression subjective comme elle pourrait être définie aujourd'hui, elle est avant tout le résultat d'une inspiration divine : « c'est chose légère que le poète, ailée, sacrée ; il n'est pas en état de créer avant d'être inspiré par un dieu, hors de lui, et de n'avoir plus sa raison ; tant qu'il garde cette faculté, tout être humain est incapable de faire œuvre poétique et de chanter des oracles »¹⁴, écrit Platon dans son « Ion ». Outre le fait que la rationalité est écartée de l'acte de création poétique, il est à noter que l'art du poète a une origine extérieure à lui et, dans ce cas, divine.

En effet, le poète – mais également le rhapsode, interprétant la poésie composée par le poète – sont des intermédiaires entre la divinité et les hommes. Le schéma de transmission se fait en trois étapes : de la divinité au poète, du poète au rhapsode et du rhapsode aux

¹³ « Action de faire [...] création [...] la création, c. à d. le monde créé [...] action de composer des œuvres poétiques [...] 2 faculté de composer des œuvres poétiques, art de la poésie, d'où abs. la poésie [...] 3 p. suite, œuvre poétique, poème, poésie. [...] l'un et l'autre genre poétique, c. à d. la tragédie et la comédie (poiew). », BAILLY Anatole, *Abrégé du dictionnaire Grec-Français*, Hachette, 1901, p. 1581-1582.

¹⁴ PLATON, « Ion [ou sur l'Illiade, genre probatoire] », dans PLATON, *Ion, Ménéxène, Euthydème, Cratyle*, texte établi et traduit par Louis Méridier, Paris, Gallimard (collection Tel, 204), 2016 / Paris, Société d'édition « Les Belles Lettres », 1989, p. 18.

auditeurs/spectateurs, ce que Platon compare à la transmission de l'aimantation d'anneaux en métal. Chaque rhapsode se rattache à un poète, lui-même rattaché à une Muse en particulier, ce qui le rattache à un genre littéraire précis : « Celui du milieu, c'est toi, le rhapsode et l'acteur ; le premier, c'est le poète en personne. Et la Divinité, à travers tous ces intermédiaires, attire où il lui plaît l'âme des humains, en faisant passer cette force de l'un à l'autre. »¹⁵ Cependant, cette citation amène une nouvelle donnée : celle de l'accès à un endroit par l'intermédiaire de la poésie. La poésie aurait donc une origine, la divinité, mais également un but, définissable comme « l'endroit où cela plaît à la Divinité d'amener l'âme des humains ». Toujours est-il qu'il y a mouvement, accès à un endroit *autre*, sans plus de précision.

Dans *Phèdre*, Platon évoque la folie poétique, d'origine divine, qui serait en fait la possession par un dieu et dont résulterait l'inspiration. Cette folie « empêche l'exercice normal de la raison »¹⁶, ce qui rend le poète capable de composer. En outre, « La folie poétique, don des Muses, donne au poète une vision similaire à celle des dieux, qui le rend contemporain du passé qu'il évoque »¹⁷. Le poète développe donc un savoir autre, qui n'est pas de l'ordre de la rationalité mais qui est lié à la mémoire. Il devient évident que la mémoire a une très forte relation à la poésie. Dans le contexte de l'oralité, la mémoire est l'instrument du rhapsode, mais également du poète qui a composé le poème et a dû maîtriser un très vaste système, ce qui explique que les deux invoquent les Muses.¹⁸ Mais le poète a également pour tâche de transmettre la mémoire collective d'un groupe humain, sous l'Antiquité, ainsi que le développe Luc Brisson dans son article sur l'inspiration dans l'Antiquité.¹⁹

Il faut à présent se pencher sur la forme que prenait la poésie dans l'Antiquité grecque. La poésie pouvait prendre des formes multiples : épique, lyrique, érotique, religieuse, ... Barbara Cassin avance que trois des neuf Muses ont été peu à peu associées à trois types de poésies, bien distinctes du théâtre (comédie et tragédie), de la danse, de l'histoire, de l'hymne et de l'astronomie : Thalie à la poésie lyrique, Eratô à la poésie érotique et Calliope à la poésie épique. Il est significatif qu'aucune Muse n'ait été prévue pour le chant ; en effet, la poésie était principalement orale et chantée à cette époque, et ces Muses sont donc également

¹⁵ *Ibid.*, p. 20, nous soulignons.

¹⁶ BRISSON Luc, « Inspiration (Grèce antique) », dans Universalis éducation [en ligne]. Encyclopaedia Universalis, <http://www.universalis-edu.com.proxy.bib.ucl.ac.be:8888/encyclopedia/inspiration/> (page consultée le 8 novembre 2016).

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Cf. *Ibid.*

¹⁹ *Ibid.*

dédiées au chant. Ainsi, les Muses « chantent les dieux et pour les dieux, réjouissant le cœur de Zeus en entonnant son triomphe sur Cronos, et disant “ce qui est, ce qui sera et ce qui fut”²⁰. »²¹ Elles maîtrisent le chant et le transmettent au poète : « Mais elles inspirent aussi au poète, tel Hésiode, le chant divin, lui apprennent le beau chant qu’elles-mêmes chantent (la théogonie), et leurs voix se confondent ; car le poète n’a voix que par elles »²². La poésie est fortement liée à la mémoire puisque les Muses chantent et apprennent aux poètes à chanter le passé, le présent et le futur. En plus d’une vision, le poète devient le détenteur d’un pouvoir de prédiction, provenant – cela est à remarquer – d’une folie poétique qui se veut par définition comme irrationnelle. Un savoir nouveau en provient donc, un savoir qui se veut non-rationnel, ce qui nous semble aujourd’hui poser question dans notre société du savoir scientifique.²³

Sous l’Antiquité, la figure du poète absolu était Orphée. Il est significatif au regard de tout ce qui a déjà été développé que ce dernier allie la maîtrise parfaite de la musique (le chant et la lyre) à la pratique de la poésie, il est ainsi caractérisé de « maître exemplaire de la parole chantée »²⁴. Catherine Peillon avance que cette alliance lui « confère un pouvoir sur tout ce qui existe : les hommes, les animaux, les arbres, les rochers, et les dieux eux-mêmes »²⁵. Or, un autre aspect significatif est qu’Orphée ait été initié aux mystères en Egypte. Il symbolise dès lors la non-rationalité des poètes de l’Antiquité et leur lien profond au divin. Catherine Peillon remarque qu’Orphée

semble s’inscrire dans la vibration, l’oscillation entre deux époques, deux traditions, deux courants nerveux du monde. Il clôture et il ouvre, et dans ce temps bref – vertical –, il innove.

²⁰ Cette formule est intéressante car c’est également la formule utilisée en hébreu ou dans l’Islam pour définir la transcendance, ce qui ne peut être défini normalement. Dès lors, on pourrait conclure que, par cette formule, les Muses invitent les poètes à tenter d’exprimer par leur poésie quelque chose d’indéfinissable, d’irrationnel, d’uniquement sensible peut-être. Cette hypothèse ouvre à la phénoménologie et pose la question de la réception de cet indéfinissable par le lecteur ou spectateur.

²¹ CASSIN Barbara, « Muses les », dans Universalis éducation [en ligne]. *Encyclopaedia Universalis*, <http://www.universalis-edu.com.proxy.bib.ucl.ac.be:8888/encyclopedia/les-muses/> (page consultée le 8 novembre 2016), nous soulignons.

²² *Ibid.*

²³ Cette question sera abordée dans le chapitre 3 (la question de l’accès), au point 2.1. « Une autre logique que la rationalité ? » (p. 44).

²⁴ DETIENNE Marcel, « Orphée », dans Universalis éducation [en ligne]. *Encyclopædia Universalis*, <http://www.universalis-edu.com.proxy.bib.ucl.ac.be:8888/encyclopedia/orphee/> (page consultée le 31 décembre 2016).

²⁵ PEILLON Catherine, « Les chants d’Orphée », dans « Les chants d’Orphée – musique & poésie », *La pensée de midi*, 28, 2009/2, p. 200.

A la lyre à sept cordes, don d'Apollon, il ajoute deux cordes supplémentaires, en l'honneur, dit-on, des neuf Muses. Il instaure le culte de Dionysos.²⁶

Ainsi, Orphée réunirait Apollon et Dionysos, deux divinités associées à la poésie mais qui la caractérisent de manières très différentes, ainsi que Friedrich Nietzsche l'a développé dans sa *Naissance de la tragédie*. Rapprochant chacun la poésie de la musique ou de la danse, du sonore ou du visuel, ces deux dieux et leurs rapports seront approfondis dans une partie ultérieure de cette étude, dédiée au balancement entre l'*Ut musica poesis* et l'*Ut pictura poesis*.²⁷

1.2. Regard sur l'évolution de la poésie : un conflit entre fond et forme

L'évolution de la poésie est marquée par des allées et venues entre une primauté donnée à la forme et une primauté au fond. La poésie exprime-t-elle un message ou n'est-elle qu'expression ? Cette tension est importante pour l'élaboration d'une signification de la poésie en soi, hors de la forme textuelle, puisqu'il met l'accent sur l'un ou l'autre des éléments constitutifs de toute poésie : une forme et un fond. En outre, se pencher sur ce débat pourrait éclairer ce que concentrent la forme ou le fond de la poésie dans la conception de cette notion.

Après l'Antiquité où la poésie était le signe du lien entre le poète et le sacré, tout en obéissant à des formes strictes (voir l'*Épître aux Pisons* d'Horace), la poésie du Moyen-Âge est marquée par le respect de formes fixes, dont la plus célèbre est le sonnet. Par la suite, la poésie de la Renaissance renoue avec l'Antiquité en ce qui concerne l'état du poète (Ronsart parle de « fureur divine »²⁸). L'imitation des auteurs antiques est de mise, bien que les poètes de cette époque se placent dans une posture d'émancipation par rapport aux normes des Grands Rhétoriciens qui les précèdent. Le *moi* commence à avoir son mot à dire. En opposition, l'époque classique est marquée par l'imposition d'un dogme par Malherbe et Boileau notamment : clarté, respect des règles de la langue, choix d'un lexique noble, etc.²⁹

L'époque romantique, quant à elle, instaure une ère où le poète affirme son *moi* et sa liberté contre toute forme figée et codifiée. Le sentiment du divin revient, et il s'agit pour les poètes d'exprimer leur subjectivité et leurs sentiments. Le fond est ici primordial et se

²⁶ *Ibid.*

²⁷ Cf. Le point 1.3. « De l'*Ut musica poesis* à l'*Ut pictura poesis* » (p. 16).

²⁸ DUFAYS Jean-Louis, LISSE Michel et MEUREE Christophe, *Théorie de la littérature. Une introduction*, Louvain-la-Neuve, Academia Bruylant (Intellection, 9), 2009, p. 77.

²⁹ Cf. *Ibid.*

recentre sur le sujet. Au contraire, le Parnasse du milieu du XIXe siècle développe l'Art pour l'Art où la forme est primordiale. La recherche de la beauté esthétique est mise au centre du projet poétique et ne passe plus que par la forme.³⁰

Le symbolisme qui vient ensuite concilie la recherche de la beauté formelle du Parnasse à l'expression de l'indicible des romantiques. Mallarmé et Rimbaud vont s'affranchir des lois de « la lisibilité commune [...] en vouant leur œuvre à “un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens” »³¹. Par la suite, le surréalisme continue la recherche en se libérant des codes et des règles pour suivre le seul objectif de « libérer le caractère stupéfiant des images »³², dans la foulée de la découverte de l'inconscient. Enfin, l'OuLiPo renoue légèrement avec la recherche formelle mais sans imposer de règle unique : en effet, il s'agit pour eux d'explorer de manière ludique les « possibilités du matériau poétique »³³. Chaque poésie se base sur une nouvelle règle, un nouveau moyen de composition.³⁴

À partir des années 1950, la poésie appelée « sonore » s'est développée. Revendiquant l'oralité pour faire entendre la poésie, les poètes proposent aux auditeurs ou spectateurs des recherches poétiques orales et sonores. D'un côté, Bernard Heidsieck et Henri Chopin travaillent sur les nouvelles technologies, en se servant notamment de magnétophones. De l'autre, des Isidore Isou (initiant le mouvement du lettrisme qui est défini comme suit par lui-même « Art qui accepte la matière des lettres réduites et devenues simplement elles-mêmes (s'ajoutant ou remplaçant totalement les éléments poétiques et musicaux) et qui les dépasse pour mouler dans leur bloc des œuvres cohérentes. »³⁵) ou François Dufrêne développent un travail avec leur voix et leur corps.

Parallèlement, se développe la « poésie concrète », développée notamment par Eugen Gomringer et définie ainsi par le groupe du Brésil en 1958 :

Tension de mots-objets dans le temps-espace. Structure dynamique : multiplicité des mouvements concomitants... Le poème concret communique sa propre structure. Il est un objet dans et par lui-même et non l'interprète d'un autre objet extérieur et de sentiments

³⁰ Cf. *Ibid.*

³¹ *Ibid.*, p. 79.

³² *Ibid.*

³³ *Ibid.*

³⁴ Cf. « Les conceptions historiques de la poésie », dans *Ibid.*, p. 77-79.

³⁵ ISOU Isidore, *Bilan lettriste*, 1947.

plus ou moins subjectifs. Son matériel : le mot (son, forme visuelle, charge sémantique).

Son problème : les relations fonctionnelles de cette matière.³⁶

La poésie se définit à présent comme structure et utilisation linguistique plus que comme médiatrice d'un message extérieur à elle. Sa forme n'est plus limitée à celle d'un texte suivi mais le positionnement sur la page est maintenant considéré comme signifiant, à l'instar d'un Guillaume Apollinaire. En voici un exemple :

silencio silencio silencio
silencio silencio silencio
silencio silencio silencio
silencio silencio silencio
silencio silencio silencio

Figure 1 - GOMRINGER Eugen, *Silencio*, 1954, dans WILLIAMS Emmett (éd.), *An Anthology of Concrete Poetry*, New York, Something Else Press, 1967, p. 117.

Plus récemment, fin du XXe siècle et début du XXIe, les poètes explorent l'apport des nouvelles technologies dans leur travail mais certains se tournent également vers le versant scénique et performatif de la poésie, tels Vincent Tholomé ou Laurence Vielle, ce qui pose particulièrement question quant à notre problématique !

La recherche formelle a fort évolué depuis les règles de composition uniques pour chaque genre jusqu'à une règle particulière pour chaque poème puis l'éclatement des possibilités, tant graphiques que sonores. De même, le développement référentiel s'est déplacé : de l'imitation des anciens, il s'est agi dès le Romantisme d'exprimer l'indicible et la singularité d'une expérience et de sentiments puis, avec la poésie concrète, de ne rien exprimer qui soit extérieur au poème. De nombreuses formes de poésie coexistent aujourd'hui.

³⁶ GARNIER Pierre, « Poésie concrète et spatiale », *Communication et langages*, 1, 1970/5, p. 15-16.

1.3. De l'*Ut musica poesis* à l'*Ut pictura poesis*

L'évolution de la poésie textuelle est marquée par de multiples rapprochements avec deux autres arts en particulier : la musique et les arts visuels (la peinture). Il s'agira dans ce point de développer succinctement les rapports qu'entretient la poésie avec ces arts pour tenter de déterminer en quoi ces arts peuvent influencer la notion de poésie, même au-delà de son caractère textuel. Les liens avec la scène sont évidents puisque la musique et le domaine visuel sont des éléments constitutifs de l'expérience d'un spectacle, et cette analyse pourrait permettre de déterminer si la relation à ces arts n'est pas une constituante de la *poésie* (tant textuelle que non textuelle). Nous empruntons les formules « *ut pictura poesis* »³⁷ et « *ut musica poesis* »³⁸ afin d'appréhender ces deux rapprochements. La première est tirée de l'*Art poétique* d'Horace et a été la source de beaucoup de débats et d'interprétations, notamment à la Renaissance où elle a joué un rôle fondamental dans la théorie de la peinture. L'« *Ut musica poesis* » est, quant à elle, formée à partir de la première formule et utilisée notamment par Veronica Estay Stange dans son article « La musicalité dans les arts : une configuration transversale du sensible »³⁹.

L'ouvrage de Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la Tragédie*⁴⁰, traite du rapport particulier entre ces arts, ce qui nous semble intéressant à traiter avant d'aborder le rapport de la poésie à chacun d'entre eux. Friedrich Nietzsche avance ainsi l'opposition entre Apollon et Dionysos, deux dieux associés à la poésie. Là où l'apollinien est « créateur d'images »⁴¹, le dionysiaque correspond à l'« art non plastique de la musique »⁴², mais ces deux pulsions, ainsi que Friedrich Nietzsche les appelle, sont également séparées par leur nature : l'apollinien correspondrait au rêve, tandis que le dionysiaque serait à rapprocher de l'ivresse. Dans le rêve, les dieux sont censés apparaître et inspirer à l'homme la création poétique. C'est la « nécessité emplie de joie de l'expérience onirique »⁴³ qui est exprimée par le dieu Apollon, dieu des arts plastiques, mais également de la divination. Et l'homme, dans son individualité,

³⁷ « la poésie est comme une peinture » (la traduction de ALAIN Génétiot, dans GÉNÉTIOT Alain, « Présentation », dans « *Ut pictura poesis* : poésie et peinture au XVIIe siècle », *Dix-septième siècle*, 245, 2009/4, p. 581-583.)

³⁸ « la poésie est comme une musique » (il s'agit de notre traduction).

³⁹ ESTAY STANGE Veronica, « La musicalité dans les arts : une configuration transversale du sensible », dans « Comment dire le sensible ? Recherches sémiotiques », *Littérature*, 163, 2011/3, p. 32-50.

⁴⁰ NIETZSCHE Friedrich, *La Naissance de la tragédie, ou Hellénisme et pessimisme*, précédé de l'*Essai d'autocritique*, introduction, traduction et notes par Patrick Wotling, Paris, Librairie Générale Française, 2013 / Le Livre de Poche (Les classiques de la philosophie, 32696), 2013.

⁴¹ *Ibid.*, p. 79.

⁴² *Ibid.*

⁴³ *Ibid.*, p. 83.

se fait le messenger divin. A l'inverse, dans l'ivresse, le lien de l'humain à la nature et à sa nature d'être humain est renforcé, dans une dimension collective. Dieu de la danse et de la musique, Dionysos renforce par le collectif le « sentiment mystique d'unité »⁴⁴. Le subjectif s'évanouit « jusqu'au complet oubli de soi »⁴⁵. « L'homme n'est plus artiste, il est devenu œuvre d'art »⁴⁶. Peinture et musique, individualité et collectif, rêve et ivresse, ces deux dieux semblent s'opposer profondément et engendrent deux visions de l'art bien différentes. Cependant, Friedrich Nietzsche n'a-t-il pas développé ces deux figures pour rappeler qu'elles s'unissent dans l'avènement de la tragédie attique ? Un art alliant les deux pulsions semble donc possible.

1.3.1. *Ut musica poesis*

Si elle peut aujourd'hui tant être lue en silence qu'être écoutée lors de performances vocales de poètes, la poésie est principalement chantée et accompagnée par un instrument durant l'Antiquité et jusqu'au XVe siècle.⁴⁷ Ce passif a considérablement influencé sa structure. Ainsi, le premier sens de la poésie lyrique était-il d'une poésie chantée, accompagnée d'abord à la lyre puis par tout autre instrument, bien que cette dénomination ait pris à la fin du XVIIIe siècle un sens de poésie d'expression du sentiment personnel.⁴⁸ Il y a donc eu passage de la forme au fond.

Du fait que la poésie soit passée du chant à la lecture (à voix haute ou silencieuse), elle a pu prendre son autonomie sur la structure musicale, et instaurer son rythme propre. Cependant, elle conserve de son origine musicale un travail rythmique sur son signifiant : les allitérations, effets d'assonances, de répétitions, les rimes, etc. en sont les témoins.⁴⁹ De plus, Veronica Estay Stange développe dans son article, « La musicalité dans les arts : une configuration du sensible »⁵⁰, que la musicalité tend dans la poésie symboliste vers la « désiconisation ». Etant entendu que l'icône est un signe qui a pour propriété d'imiter ce à quoi il réfère dans le plan des signifiants (par exemple un dessin ou une onomatopée) et l'iconicité selon Greimas est « responsable de la formation des "objets du monde" dans le

⁴⁴ *Ibid.*, p. 88.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 85.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 87.

⁴⁷ Cf. AQUIEN Michèle, *Dictionnaire de poétique*, Paris, Paris, Librairie Générale Française, 1993 / Paris, Le Livre de Poche, 1993, p. 9.

⁴⁸ Cf. « Lyrisme » dans AQUIEN Michèle, *op. cit.*, p. 174-175.

⁴⁹ Cf. AQUIEN Michèle, *op. cit.*, p. 9-10

⁵⁰ ESTAY STANGE Veronica, *op. cit.*, p. 32-50

discours »⁵¹, cette affirmation signifie que la forme poétique tend vers une non-figurativité, qui la ferait passer au « plastique » et puis au musical⁵² : « Le sujet finit par n'appréhender le monde que comme un devenir rythmé de formes sensibles : "l'harmonie, le balancement des lignes, l'eurythmie dans les mouvements [...]" »⁵³. L'expression du poème, la forme, est survalorisée : « [...] la désiconisation dans l'art entraîne l'atténuation du contenu au profit de l'expression. »⁵⁴ La poésie tourne désormais autour de sa propre création, la fonction narrative renvoie à l'écriture elle-même ou à l'expérience d'écriture du sujet lyrique. Cela n'est pas sans rappeler les expérimentations de la poésie sonore des années 1950 à aujourd'hui.

1.3.2. *Ut Pictura poesis*

Après son émancipation de la musique, Michèle Aquien relève que la poésie se rapproche du visuel. La poésie, à présent pensée comme une forme écrite plus que dite, prend sur la page une forme visuelle, dont les calligrammes seraient l'expression la plus évidente. Les poèmes y prennent une forme reconnaissable et qui renvoie à un signifié. Ils signifient ainsi par la manière et l'endroit dont et où les lettres sont tracées. Le déplacement se fait là du matériau textuel au matériau calligraphique. Un autre exemple de cette tendance est le logogramme, qui ne signifie plus que par sa forme graphique, puisque l'écriture en est indéchiffrable (« un poème calligraphié de façon telle que l'écriture elle-même, très libre, très dessinée, est illisible »⁵⁵). On passe donc du sonore au visuel.

Cependant, l'*ut pictura poesis* peut également procéder sur le fond. En effet, suite à la formulation de Plutarque, « La poésie est une peinture parlante, la peinture est une poésie muette »⁵⁶, il s'agit pour le poète d'« évoquer par les mots l'univers sensible »⁵⁷. L'élaboration des images littéraires et poétiques s'est donc intensifiée et le Tasse définit ainsi le poète comme « un inventeur d'images, comme s'il était un peintre parlant, et en cela

⁵¹ *Ibid.*, p. 33.

⁵² Cf. *Ibid.*, p. 34.

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ *Ibid.*, p. 36.

⁵⁵ « Logogramme » dans AQUIEN Michèle, *op. cit.*, p. 173.

⁵⁶ « On devait au poète Simonide l'aphorisme célèbre : "La peinture est une poésie muette et la poésie une peinture qui parle", première formulation de l'*ut pictura poesis* d'Horace et source de tout un courant épigrammatique où le poète rivalise avec le peintre ou le sculpteur pour évoquer par les mots l'univers sensible », dans ROUVERET Agnès, « Critique d'art, Antiquité gréco-romaine », dans Universalis éducation [en ligne]. *Encyclopaedia Universalis*, <http://www.universalis-edu.com.proxy.bib.ucl.ac.be:8888/encyclopedia/critique-d-art-antiquite-greco-romaine/> (page consultée le 4 janvier 2017).

⁵⁷ *Ibid.*

semblable au théologien divin, qui forme les images et commande qu'elles soient. »⁵⁸ Outre la référence au sacré, ce qui est intéressant dans cette citation est que le poète est désormais surtout le dépositaire d'un imaginaire, qu'il va devoir tenter de transmettre au lecteur par les images.

Dès lors, une distinction peut s'opérer entre les poètes du signifié (qui se chargent du fond) et les poètes du signifiant (qui se préoccupent davantage de la forme), ainsi que l'avance Michèle Aquien.⁵⁹ Et on a vu dans le panorama sur l'évolution de la poésie que les poètes actuels expérimentent particulièrement sur la forme à donner à la poésie, tant dans le domaine du visuel, avec la poésie concrète, que dans le domaine de l'audition avec les performances liées à la poésie sonore ou avec le slam.

Outre ce conflit forme-fond toujours prégnant et l'influence sacrée sur la poésie qui marque jusqu'aux formes les plus intériorisées d'expression individuelle, on peut constater aujourd'hui que la poésie textuelle n'est plus sur le devant de la scène en littérature. Le théâtre puis le roman ont gagné en popularité et notoriété et aujourd'hui la poésie textuelle n'est plus la forme littéraire la plus vendue. Peut-être est-ce pour cette raison que nous constatons ce déplacement de la notion vers la scène ? La poésie aurait peut-être trouvé à s'exprimer sous d'autres formes, plus spectaculaires, vu le déclin de la poésie textuelle et son déplacement vers la performance.

2. Théorisation : poétiques et fonction poétique ou poéticité

Outre le sens adjectival de « poétique » se rapportant à « ce qui concerne la poésie »⁶⁰, ce terme peut également avoir d'autres significations. Ainsi, les « poétiques » nominatives peuvent poser question quant à la signification finale de l'adjectif attribué à des spectacles vivants. Il faudra donc aborder ce concept (évoquant communément un traité développant « ce qu'il y a d'élevé, d'idéal »⁶¹ dans un art). Mais le terme renvoie également à la fonction poétique développée par Roman Jakobson, ce qui peut également avoir une incidence. Nous étudierons la fonction poétique de Roman Jakobson et ensuite aborderons différentes

⁵⁸ LE TASSE, *Sur le poème héroïque*, cité par BURY Emmanuel, « Conclusions : ut pictura poesis, un paragone révélateur de l'imaginaire », dans « *Ut pictura poesis* : poésie et peinture au XVIIe siècle », *Dix-septième siècle*, 245, 2009/4, p. 700.

⁵⁹ AQUIEN Michèle, *op. cit.*, p. 13.

⁶⁰ « poétique », dans *Le Nouveau Petit Littré*, *op. cit.*, p. 1577.

⁶¹ *Ibid.*

définitions et théories sur la poétique, dont celle de Jean Cohen qui considère le langage poétique comme un langage *autre*⁶².

Roman Jakobson a développé les six fonctions du langage : référentielle, expressive, conative, phatique, méta-linguistique et poétique. Bien que la poésie ne puisse se résumer à la simple fonction poétique (qui traduit « La visée (Einstellung) du message en tant que tel, l'accent mis sur le message pour son propre compte »⁶³, et qui « met en évidence le côté palpable des signes [et] approfondit par là même la dichotomie fondamentale des signes et des objets »⁶⁴), lorsque Roman Jakobson écrit sur la fonction poétique, il précise également les spécificités de la poéticité :

Si la poéticité, une fonction poétique d'une portée dominante, apparaît dans une œuvre littéraire, nous parlerons de poésie. Mais comment la poéticité se manifeste-t-elle ? En ceci, que le mot est ressenti comme mot et non comme simple substitut de l'objet nommé ni comme explosion d'émotion. En ceci, que les mots et leur syntaxe, leur signification, leur forme externe et interne ne sont pas des indices indifférents de la réalité, mais possèdent leur propre poids et leur propre valeur.⁶⁶

Ainsi, la poéticité adviendrait, selon Roman Jakobson, lorsque le mot est considéré en tant que tel et non en tant que simple matériau communicationnel. Cela rappelle également ce que Jean-Paul Sartre avance quant à la poésie : « l'attitude poétique [...] considère les mots comme des choses et non comme des signes. »⁶⁷ Si les mots sont des unités du langage, on peut facilement transposer les effets de cette fonction poétique à tout autre langage : la fonction poétique adviendrait lorsque les unités de ces langages (les pas ou figures pour la danse, les éléments constitutifs d'un tableau pour la scénographie, par exemple) ne seront plus prises seulement comme des éléments permettant l'élaboration d'un sens, mais signifieront

⁶² COHEN Jean, « La poésie comme langage autre », dans COLLOT Michel et MATHIEU Jean-Claude (éd.), *Poésie et Altérité*, actes du colloque de juin 1988 « Rencontres sur la poésie moderne », Paris, Presses de l'école normale supérieure, 1990, p. 117-126.

⁶³ JAKOBSON Roman, « Chapitre XI Linguistique et poétique », dans JAKOBSON Roman, *Essais de linguistique générale*, trad. de l'anglais et préfacé par Nicolas Ruwet, Paris, Les éditions de minuit (Arguments, 14), 1963, p. 218.

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ « Toute tentative de réduire la sphère de la fonction poétique à la poésie, ou de confiner la poésie à la fonction poétique, n'aboutirait qu'à une simplification excessive et trompeuse. La fonction poétique n'est pas la seule fonction de l'art du langage, elle en est seulement la fonction dominante, déterminante, cependant que dans les autres activités verbales elle ne joue qu'un rôle subsidiaire, accessoire. » *Ibid.*, p. 218.

⁶⁶ JAKOBSON Roman, « Qu'est-ce que la poésie ? », dans JAKOBSON Roman, *Huit questions de poétique*, éd. Tzvetan Todorov, trad. du tchèque par Marguerite Derrida, Paris, Seuil, 1977, p. 46, nous soulignons.

⁶⁷ SARTRE Jean-Paul, « Qu'est-ce qu'écrire », dans SARTRE Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature*, Paris, Gallimard (folio essais, 19), 1948, p. 19.

chacune séparément en plus du sens global. Les niveaux micro et macro sont ici en constante relation.

Jean Cohen entend développer une poétique, définie comme une « science et donc prose [qui] doit expliquer conceptuellement un type de langage qui se dérobe par nature au concept »⁶⁸ (étant poétique). Ce travail « n'a pas d'autre but de rechercher à travers l'une de ses productions les plus hautes comment fonctionne l'esprit humain. »⁶⁹ Ce faisant, il tente donc de définir le langage poétique dont il avance qu'il est un « langage autre »⁷⁰. En effet, il développe la différence fondamentale entre le langage prosaïque et le langage poétique, c'est-à-dire que la poésie échappe au « principe d'opposition »⁷¹. Si tout énoncé en prose a un contraire, les énoncés poétiques en revanche « supprime[nt] cette partition [le champ sémantique divisé en deux parties antagonistes], et se donne[nt] alors comme processus de totalisation du champ de conscience où le mot retrouve sa puissance pathétique, c'est-à-dire sa poéticité. »⁷² En effet, on ne peut opposer à un « froid silence » (formule qu'il emprunte à Vigny) un « chaud silence ». Outre ce caractère totalisant dégagé du principe d'opposition, la poésie est régie « par la logique de l'identité »⁷³. Au lieu d'informer comme la prose, elle *exprime*, par la subversion du langage et le rapprochement entre deux réalités étranges, dont le rapport doit être « lointain et juste » (et donc paradoxal), formule qu'il emprunte à Reverdy.

Henri Meschonnic considère quant à lui que la poétique est « l'étude à chaque fois spécifique des faits de polysémie liés et à l'écriture et à la lecture et à la cohérence du texte et de l'œuvre »⁷⁴. Loin de vouloir dégager des lois propres à tous les textes poétiques, il s'attache à « considérer l'œuvre comme une forme unique, un système orienté, qui est le résultat d'une création par un sujet et qui est l'objet d'une lecture par un autre sujet : ce qui est à chercher, ce sont les lois de ce système »⁷⁵. Cette conception nous inspirera pour la méthodologie que nous appliquerons lors de l'analyse des trois spectacles choisis dans la troisième partie de ce mémoire : considérer l'œuvre comme un système à part et s'attacher à en chercher les lois.

⁶⁸ COHEN Jean, « La poésie comme langage autre », dans COLLOT Michel et MATHIEU Jean-Claude (éd.), *op. cit.*, p. 125.

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ *Ibid.*, p. 117-126.

⁷¹ *Ibid.*, p. 123.

⁷² *Ibid.*

⁷³ *Ibid.*, p. 124.

⁷⁴ MESCHONNIC Henri, *Pour la poétique I*, cité dans AQUIEN Michèle, *op. cit.*, p. 17.

⁷⁵ *Ibid.*

Enfin, voici la définition de la poétique proposée dans la préface de *Poétique de la danse contemporaine* par Laurence Louppe : « La poétique cherche à cerner ce qui, dans une œuvre d'art, peut nous toucher, travailler notre sensibilité, résonner dans l'imaginaire. Soit l'ensemble des conduites créatrices qui donnent naissance et sens à l'œuvre. »⁷⁶ Cette définition nous semble pertinente car elle introduit à plusieurs aspects que nous aurons à cœur de développer dans la deuxième partie de ce mémoire. Elle ouvre en effet à la phénoménologie et à l'étude de la réception de l'œuvre, mais également à la recherche quant aux processus de création de l'œuvre, qui sont deux domaines que nous souhaitons développer pour chaque spectacle que nous étudierons. En outre, ce recours au verbe « toucher » rappelle une des caractéristiques de la poésie ainsi que cela a été développé en introduction, celle du sensible. La conclusion de cette partie reviendra de manière plus approfondie sur cette notion.

⁷⁶ LOUPPE Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, 3^e éd. complétée, Paris, Contredanse, 2004, p. 19.

Chapitre 2 : Caractéristiques et moyens de la poésie textuelle

1. Les caractéristiques de la poésie textuelle : primat du signifiant, cyclicité et densité

Les poétiques qui viennent d'être évoquées sont donc dans une recherche de la particularité du texte poétique ou de la poésie, énigmatiques s'il en est. Dans son *Dictionnaire de poétique*, Michèle Aquien définit les trois caractères fondamentaux du langage poétique comme suit : le primat du signifiant, le caractère cyclique et la densité.⁷⁷ L'attention au signifiant a déjà été développée dans le point précédent, puisque la poéticité selon Roman Jakobson, c'est-à-dire de considérer le mot en tant que mot et non pour sa seule valeur de référent⁷⁸, produit un tel effet. Le signifiant⁷⁹ n'est dès lors plus considéré comme arbitraire, conventionnel, mais il devient matière à exploration et à expression autant que le signifié. La poésie peut par exemple jouer avec ses aspects graphiques ou phoniques pour faire signifier les mots différemment et non seulement par le simple recours à leur signification extérieure au texte. Cette caractéristique de la poésie encourage une réception par les lecteurs pas seulement basée sur la simple interprétation et sur le décodage du sens. Une réception « purement sensible »⁸⁰ est encouragée, jusqu'à faire « l'expérience heureuse de ce que Jean-Pierre Verheggen nomme "ouïssance" »⁸¹, ainsi que l'écrit Hugues Marchal dans l'introduction de son recueil de textes sur la poésie. La poésie joue donc autant sur le caractère sensible que sémantique du texte.

Le caractère cyclique de la poésie n'est plus si évident aujourd'hui, outre la prégnance de la forme versifiée dans les représentations que l'on a de la poésie. Elle provient à l'origine d'un procédé mnémotechnique (la répétition) pour les chants. Traditionnellement, les vers produisent un effet de répétition de structure⁸², tandis que les rimes produisent un effet de répétition et de cyclicité sonore, mais également sémantique. Ainsi Jean-Luc Nancy écrit-il, à propos de la structure d'un poème : « Le poème ou le vers, c'est tout un : le poème est un tout

⁷⁷ AQUEN Michèle, *op. cit.*, p. 24-30.

⁷⁸ Cf. JAKOBSON Roman, « Qu'est-ce que la poésie ? », dans *op. cit.*

⁷⁹ Le signifiant et le signifié sont les deux faces du signe linguistique de Saussure. Le signifiant correspond à la forme du mot, tandis que le signifié correspond à ce à quoi cette forme renvoie dans la réalité. Par exemple, pour le mot « chaise », son signifiant est ce mot, composé des lettres c h a i s e, tandis que son signifié est l'objet, la chaise.

⁸⁰ MARCHAL Hugues, *La poésie, Introduction, choix de textes, commentaires, vade-mecum et bibliographie*, Paris, Flammarion (GF corpus), 2007, p. 34.

⁸¹ *Ibid.*

⁸² Michèle Aquien rappelle que le vers est construit sur le verbe latin *vertere*, « tourner » et inscrit donc le retour dans son étymologie.

dont chaque partie est un poème, c'est-à-dire un "faire" achevé, et le vers est une partie d'un tout qui est encore un vers, c'est-à-dire un tour, une verse ou un revers de sens. »⁸³ Il y a donc un mouvement cyclique au niveau du sens du tout et de ses parties. Cependant, la poésie semble plus fondamentalement marquée par le cycle et la répétition (au niveau des phonèmes, du rythme, de l'utilisation du lexique et de la syntaxe). En effet, même non versifiée, il nous semble que la poésie se referme sur elle-même par un mouvement cyclique et se constitue en un tout ordonné. « Faire du poème un objet réel qui a ses propres assises, sa propre logique »⁸⁴ ne nécessite pas forcément d'avoir recours aux vers ou aux rimes, selon nous.

Ainsi, si le dernier mot d'un poème versifié résonne et fait retourner le lecteur à « toute la rame des vocables précédents »⁸⁵, avance Hugues Marchal, il nous semble que ce phénomène n'agit pas que sur les formes versifiées. De même, la rime est réputée permettre une remise en cause de la linéarité de la lecture, par la façon dont elle associe des mots du poème pourtant distants les uns des autres.⁸⁶ Elle favoriserait même ce que Hugues Marchal appelle une « lecture tabulaire », « comparable à celle qu'offre une toile, sur laquelle le regard circule librement pour rattacher des éléments distants. »⁸⁷ Mais il nous semble qu'une telle lecture est applicable également à la poésie en prose, tant qu'elle est lue sur une page et non écoutée via une performance (un retour serait alors plus difficile, à part peut-être de mémoire, les mots continuant de résonner et faire sens après leur prononciation, comme un effet de rémanence influençant la réception des mots suivants). Nous avançons l'hypothèse que la cyclicité marque tout type de poésie. Nous avons vu au paragraphe précédent que l'attention au signifiant tend à ce que le poème s'organise en négociation entre la signification et la matière du langage. Et parce qu'il est composé rythmiquement et de manière sensorielle dans son choix d'organisation des mots, la lecture ne peut être linéaire. Dans un texte poétique, les mots ne servent pas qu'à transmettre un message directement intelligible mais travaillent également dans le domaine sensoriel (par le biais du rythme, par exemple), dans une intrication nécessaire des mots. Ces derniers sont donc reliés dans la composition du poème. De cela découle un mouvement cyclique de relations entre les éléments du poème, qui provoque une lecture tabulaire, même pour des poèmes en prose.

⁸³ NANCY Jean-Luc, *Résistance de la poésie*, Bordeaux, William Blake & Co. Edit. (La pharmacie de Platon), 2004, p. 12.

⁸⁴ AQUIEN Michèle, *op. cit.*, p. 27.

⁸⁵ CLAUDEL Paul, « Réflexions et propositions sur le vers français », 1925, *Œuvres en prose*, édition J. Petit et C. Galpérine, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1965, p. 7, cité par : MARCHAL Hugues, *op. cit.*, p. 36.

⁸⁶ MARCHAL Hugues, *op. cit.*, p. 37.

⁸⁷ *Ibid.*

La troisième caractéristique, la densité, découle des deux autres puisqu'il s'agit d'une « mise en relation de tous les niveaux possibles de significations, possibles en tout cas à l'intérieur de la logique de l'œuvre, ce qui permet une intrication de différents sens à la fois »⁸⁸. Ce phénomène de tissage de sens divers est permis par les différents réseaux de sens et par un jeu de correspondances, mais également par les rapports paradigmatiques et syntagmatiques qui peuvent être établis entre les mots du fait de la non-linéarité du langage poétique. Ainsi, les « associations débordent le cadre de la phrase, qui oriente et délimite le sens, et s'étendent à l'ensemble du poème au sein duquel les mots peuvent nouer à distance et dans tous les sens des rapports paradigmatiques aussi bien que syntagmatiques. »⁸⁹ Ce fait peut être particulièrement éclairé par cette citation : « Du fait de ces multiples associations, le vocable poétique peut se charger de plusieurs sens qui, au lieu de s'exclure, se superposent. »⁹⁰ Il y a plusieurs couches de sens pour chaque mot, qui entrent en relation les uns avec les autres. Cette citation de Giacomo Leopardi, rapportée par Hugues Marchal, développe une idée similaire :

La beauté du discours et de la poésie consiste à susciter en nous des groupes d'idées, à permettre à notre esprit d'errer dans la multitude des conceptions, dans ce qu'elles ont de vague, de confus, d'indéterminé, d'imprécis. Cet effet s'obtient grâce à des mots appropriés qui expriment une idée composée de plusieurs parties et liée à de nombreuses idées concomitantes⁹¹

Par cette superposition de couches de sens interreliées, il y a dans un poème ce que Hugues Marchal appelle la « logique cumulative »⁹². De plus, la nature des éléments soumis à cette logique est multiple : « tout élément contribue à la signification, qu'il soit de l'ordre du signifiant ou de l'ordre du signifié, avec un croisement incessant et du son et du sens, et un constant appel de l'un à l'autre pour la cohérence et le dynamisme de l'ensemble. »⁹³ Les mots entrent en relation avec tous les éléments de la phrase et par toutes leurs dimensions (forme et sens). Cela crée un foisonnement autant qu'un phénomène de densité, puisque ce foisonnement est circonscrit au poème. Michèle Aquien d'ajouter « Et ce pouvoir de concentration permet de nommer un réel qui, d'être innommé, échapperait sans cesse à

⁸⁸ AQUEN Michèle, *op. cit.*, p. 28.

⁸⁹ COLLOT Michel et VIART Dominique, « Poésie », dans Universalis éducation [en ligne], *Encyclopaedia Universalis*, <http://www.universalis-edu.com.proxy.bib.ucl.ac.be:8888/encyclopedia/poesie/> (page consultée le 26 octobre 2016).

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ LEOPARDI Giacomo, *Zibaldone* [29 juin 1821], trad. B. Schefer, Allia, 2004, p. 608, cité par MARCHAL Hugues, *op. cit.*, p. 38.

⁹² MARCHAL Hugues, *op. cit.*, p. 38.

⁹³ AQUEN Michèle, *op. cit.*, p. 28.

l'homme par la fuite de son inépuisable variété. »⁹⁴ Cela rappelle curieusement Jean-Paul Sartre qui dit du poète qu'il « considère les mots comme un piège pour attraper une réalité fuyante »⁹⁵.

La densité est particulièrement servie par trois phénomènes, ainsi que l'avance Michèle Aquien : l'ambiguïté, une syntaxe propre et signifiante, et enfin l'image qui procède par analogie.⁹⁶ Si Roman Jakobson affirme que « L'ambiguïté est une propriété intrinsèque, inaliénable, de tout message centré sur lui-même, bref c'est un corollaire obligé de la poésie »⁹⁷, l'ambiguïté permet de former de l'implicite et de l'explicite afin de densifier le sens du poème. Roman Jakobson ajoute : « La suprématie de la fonction poétique sur la fonction référentielle n'oblitére pas la référence (la dénotation), mais la rend ambiguë. A un message à double sens correspondent un destinataire dédoublé, un destinataire dédoublé, et, de plus, une référence dédoublée [...] »⁹⁸. Michael Riffaterre écrit en ce sens que « La signification poétique transgresse les distinctions établies par le sens commun. Elle est foncièrement double, ambiguë, voire ambivalente. »⁹⁹ D'autre part, la syntaxe de la poésie est particulière en ceci qu'elle rend l'ordre des mots signifiant, « ce qui se traduit par le recours fréquent à l'ellipse, à l'inversion, au nominalisme, à l'asyndète et donc à la juxtaposition et enfin à la spatialisation »¹⁰⁰. Enfin, le statut de l'image qui signifie par analogie sera développé plus profondément dans le point consacré aux moyens de la poésie. Mais il est important de préciser que ce type de rapport ne hiérarchise pas les deux référents, mais qu'ils « servent tous les deux à signifier »¹⁰¹.

Primat du signifiant, cyclicité, densité, ces trois concepts nous semblent pouvoir être appliqués à la poésie non textuelle : l'attention à la forme dans les langages visuel, musical, corporel, et à leur interaction, la cyclicité dans les motifs et la densité pour laquelle il s'agit de dégager les lois propres à chaque spectacle. Ce ne sera qu'à l'issue de la deuxième partie, consacrée à l'analyse de la poésie sur scène, que nous saurons si cette intuition est correcte. Pour finir cette tentative de caractérisation de la poésie, il nous faut aborder sa nature d'énigme. Bien que nous lui ayons attaché trois caractéristiques, la poésie ne saurait se réduire à une seule définition. Sa nature est complexe, changeante, énigmatique. Ainsi, nous

⁹⁴ *Ibid.*, p. 29.

⁹⁵ SARTRE Jean-Paul, *op. cit.*, p. 20.

⁹⁶ Cf. AQUIEN Michèle, *op. cit.*, p. 29

⁹⁷ JAKOBSON Roman, *op. cit.*, p. 238.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 238-239, nous soulignons.

⁹⁹ COLLOT Michel et VIART Dominique, *op. cit.*

¹⁰⁰ AQUIEN Michèle, *op. cit.*, p. 29.

¹⁰¹ *Ibid.*

rapprochons-nous de ce qu'avance à cet égard Jean Tardieu : « la poésie, c'est tout ce qui échappe à la définition de la poésie. »¹⁰² En effet, la poésie est sans cesse réélaborée, surprenant ceux qui pensaient en avoir fait le tour. La sentence de Saint-John Perse est à cet égard très significative : « poète est celui-là qui rompt pour nous l'accoutumance »¹⁰³. Elle est remise en question constante. Jean Tardieu évoque aussi très justement cette idée et nous finirons ce chapitre sur cette citation montrant à quel point la poésie textuelle est indissociable du jeu avec le langage :

Alors je pense que la définition de la poésie, c'est presque la mobilité maximum de l'esprit, la malléabilité la plus grande du langage et de la pensée. En ce sens, elle a droit de regard sur tous les systèmes de signification, sur tous les langages ; et c'est une des choses les plus grandes que l'humanité ait trouvées, parce qu'elle est un dépassement continu. [...] Elle est contradiction, dépassement, elle est tout ce qui peut être autre.

A la condition de remettre en question son outil...

Je crois que tout poète, plus ou moins consciemment, remet en question l'outil-langage.¹⁰⁴

2. Les moyens de la poésie textuelle : figures de style, expérience sensible, perception et *matière-émotion*

Du côté des moyens de la poésie textuelle, on retrouve principalement les figures de style, mais également un traitement particulier de l'auteur à travers le sujet lyrique et un rapport à l'émotion. Il apparaît comme intéressant d'étudier le fonctionnement de ces figures pour tenter de dégager si ces dernières peuvent être appliquées au langage visuel et spectaculaire. Les figures de style peuvent être divisées en quatre groupes : figures de diction ou métaplasmes, figures de mots ou métasémèmes, figures de construction ou métataxes et enfin figures de pensée ou métalogismes.¹⁰⁵ Les figures de diction usent d'effets phonétiques ou graphiques (tels les mot-valise, anagramme, diérèse¹⁰⁶, ...) et pourraient être dès lors rapprochées du sonore et du visuel. Les figures de mots modifient quant à elles le signifié par divers procédés, tels les métaphore, métonymie, allégorie, symbole, ... Il s'agit bien d'un jeu

¹⁰² TARDIEU Jean, « L'Artisan et la langue », entretien avec Jean Tardieu par Laurent Fliedner, dans « Jean Tardieu », *Europe*, 688-689, août-septembre 1986, http://remue.net/litt/tardieu_02.html (page consultée le 29 juillet 2017).

¹⁰³ PERSE Saint-John, « Poésie » [1960], *Amers*, Paris, Gallimard (Poésie), 1970, p. 170, cité par MARCHAL Hugues, *op. cit.*, p. 44.

¹⁰⁴ TARDIEU Jean, « L'Artisan et la langue », *op. cit.*, nous soulignons.

¹⁰⁵ « Figure », dans AQUIEN Michèle, *op. cit.*, p. 137.

¹⁰⁶ « fait de prononcer (et de compter prosodiquement) en deux syllabes une suite de deux voyelles dont la première est *i*, *u* ou *ou*. », « diérèse », dans *Ibid.*, p. 108.

sur le sens et il semble que ces figures soient à rechercher dans l'interprétation des spectacles ou dans les effets de sens opérés par la juxtaposition d'éléments proposés sur scène. Les figures de construction jouent sur l'ordre des mots et la grammaire (ellipse, inversion, chiasme, ...), elles pourraient être sensibles dans l'organisation structurelle des spectacles. Enfin, les figures de pensée touchent les « éléments qui concernent plus directement la langue »¹⁰⁷ (antithèse, hyperbole, etc.). Ces dernières pourraient être plus difficiles à déceler puisqu'elles ont trait à la langue, mais il nous semble qu'elles pourraient être cherchées du côté des langages particuliers utilisés sur scène (danse, scénographie, musique, lumière, ...) par l'étude de leurs spécificités.

Il faut à présent se pencher sur quelques particularités significatives de figures de style. Tout d'abord, l'analogie, par laquelle les similitudes se remarquent, semble un principe fondamental en poésie. Elle est ainsi un des aspects favorisant la densité propre à la poésie (voir le point 3. *Caractéristiques de la poésie*). Michel Collot précise même, dans son article dédié à la poésie dans l'Encyclopaedia Universalis, que « la vision poétique du monde est avant tout structurée par le fonctionnement analogique d'un langage qui repose [...] sur une résonance et une équivalence généralisées. »¹⁰⁸ L'analogie, dans le langage ou structurant une vision du monde, permet l'apparition de résonances qui émaillent les œuvres poétiques. Il faudra chercher, dans les spectacles étudiés, des traces de résonances et de processus analogiques. Deux autres figures de style qui représentent la poésie sont l'oxymore, ou oxymoron, et l'alliance de mots. Cette dernière désigne l'alliance de mots « qui ne sont pas absolument contraires [...] mais qui ne sont pas compatibles logiquement, ou dont la rencontre est inattendue »¹⁰⁹, tandis que l'oxymore désigne bien « une ingénieuse alliance de mots contradictoires »¹¹⁰. Michel Collot avance que ces deux figures « suspendent le principe de non-contradiction qui régit l'énoncé logique »¹¹¹. Or, Michel de Certeau avance que l'oxymore, appartient à la catégorie des « métasémèmes »

qui renvoient à un au-delà du langage, comme le fait le démonstratif. C'est un déictique : il montre ce qu'il ne dit pas. La combinaison des deux termes se substitue à l'existence d'un troisième et le pose comme absent. Elle crée un trou dans le langage. Elle y taille la place d'un indicible.¹¹²

¹⁰⁷ « Figure », dans *Ibid.*

¹⁰⁸ COLLOT Michel et VIART Dominique, *op. cit.*, nous soulignons.

¹⁰⁹ « oxymore », dans AQUIEN Michèle, *op. cit.*, p. 201.

¹¹⁰ *Ibid.*

¹¹¹ COLLOT Michel et VIART Dominique, *op.cit.*

¹¹² DE CERTEAU Michel, *La Fable Mystique*, Paris, Gallimard, 1982, p. 196-197.

L'oxymore est donc un moyen d'exprimer ou de suggérer l'indicible. Enfin, la métaphore « fait image, elle donne à voir, elle propose une vision du monde, caractérisée elle aussi par une équivalence généralisée entre le langage, l'homme et l'univers. »¹¹³

Ce fonctionnement particulier du langage semble lié à la place du poète ou à sa perception du monde (et sa volonté de l'exprimer). Jean-Paul Sartre avance ainsi que « le poète est hors du langage, il voit les mots à l'envers, comme s'il n'appartenait pas à la condition humaine et que, venant vers les hommes, il rencontrait d'abord la parole comme une barrière »¹¹⁴. Son usage des mots est particulier parce qu'« il [les] considère [...] comme un piège pour attraper une réalité fuyante »¹¹⁵, ainsi que cela a déjà été développé dans le point sur les caractéristiques de la poésie. Michel Collot écrit à propos du rapport à l'émotion du poète que

Cette composante émotionnelle ne rejette pas la poésie du côté d'un pur « subjectivisme », puisqu'elle la situe en dehors de la distinction entre sujet et objet, et suppose une « co-connaissance » au monde, aussi précieuse que la connaissance scientifique. Elle n'implique pas non plus un quelconque « irrationalisme » ; elle propose une autre logique, qui n'est pas, contrairement à la raison occidentale, fondée sur le principe d'identité.¹¹⁶

Il développe le fait que le poète serait détenteur d'une certaine connaissance, aussi valable que la connaissance scientifique mais basée sur une autre logique et donc un autre mode de communication. La connaissance du monde particulière du poète est un aspect récurrent dans les textes théoriques sur la poésie, notamment écrits par les poètes eux-mêmes. Ainsi, Valéry caractérise-t-il l'état poétique par « sensation d'univers [, par] une tendance à percevoir un *monde*, ou système complet de rapports. »¹¹⁷ La perception du poète se joint d'une sensation. L'expérience sensible et perceptive semble primordiale dans l'acte poétique. Rainer Maria Rilke présente quant à lui l'espace de la poésie comme « espace intérieur du monde »¹¹⁸, « ou encore comme un *horizon*, inséparable du point de vue d'un sujet »¹¹⁹. Cette connaissance est donc irréductible à la relation du sujet avec sa perception et son expérience sensible. Michel Collot a théorisé ce constat par la « matière-émotion », produite car « l'expérience poétique met en rapport le moi, le monde et les mots et c'est de leur interaction que naît la “matière-

¹¹³ COLLOT Michel, VIART Dominique, *op. cit.*

¹¹⁴ SARTRE Jean-Paul, *op. cit.*, p. 20.

¹¹⁵ *Ibid.*

¹¹⁶ COLLOT Michel et VIART Dominique, « Poésie », *op. cit.*

¹¹⁷ cité par *Ibid.*

¹¹⁸ *Ibid.*

¹¹⁹ *Ibid.*

émotion” du poème »¹²⁰. Transposée à l’analyse de spectacles, cette théorie pourrait s’articuler comme la mise en rapport du moi, du monde et des éléments du spectacle (éléments sonores, corporels, musicaux, scénographiques, ...).

¹²⁰ *Ibid.*

Chapitre 3 : La question de l'accès

Le poète exprimerait donc un rapport au monde particulier grâce notamment aux figures de style et à la mise en place d'une expérience sensible et perceptive particulière. Vers quel but tendraient tous ces moyens mis en œuvre ? A quoi le poète donnerait-il accès par le biais de sa poésie ? Telle est la question soulevée par nombre de poètes et penseurs de la poésie textuelle.

1. Un accès à quoi ?

Si la poésie tend à donner accès par son élaboration, à quoi ouvre-t-elle pour ses lecteurs/auditeurs ? A-t-on affaire à une connaissance particulière de la réalité, non plus construite par le discours rationnel ? Touche-t-on de plus près au sens de la vie ou à la transcendance ? Ou s'agit-il d'un accès mystérieux à un *ailleurs* sensible et inexplicable par des mots non tournés de manière poétique ?

1.1. Un accès à une nouvelle connaissance sur le monde

Dans son ouvrage sur la poésie, Hugues Marchal rassemble et présente les textes de nombreux poètes et penseurs de la poésie avec pour objectif d'essayer de toucher au plus près à une définition du concept problématique de « poésie ».¹²¹ Parmi ceux-ci, Paul Claudel, André Breton, Georg Wilhelm Friedrich Hegel et Percy Bysshe Shelley avancent des théories qui se recoupent à propos de la poésie et de ce à quoi elle donne accès. Il s'agit pour tous d'une révélation sur le réel (sur le monde pour Paul Claudel, sur le fonctionnement de la pensée pour André Breton, sur l'effectivité des choses pour Georg Wilhelm Friedrich Hegel et sur l'être pour Percy Bysshe Shelley) par l'utilisation particulière du langage propre à la poésie. Ainsi, Paul Claudel avance que la métaphore poétique s'observe également dans le monde, par exemple « juxtaposés par l'alignement de mon œil, la verdure d'un érable comble[r] l'accord proposé par un pin »¹²². Par opposition aux natures et fonctions que le langage donne aux différents mots une fois pour toutes, il rapproche la métaphore poétique des opérations de syntaxe qui permettent un assemblage des réalités : « nos œuvres et leurs moyens ne diffèrent pas de ceux de la nature. Je comprends que chaque chose ne subsiste pas

¹²¹ MARCHAL Hugues, *op. cit.*

¹²² CLAUDEL Paul, « Connaissance du temps » [1903], cité par MARCHAL Hugues, *op. cit.*, p. 176.

sur elle seule, mais dans un rapport infini avec toutes les autres. »¹²³ C'est l'usage poétique de la syntaxe et la métaphore qui permettent ce nouveau regard sur la réalité, ainsi que le commente Hugues Marchal : « Des figures comme la métaphore ou la métonymie, et plus largement l'ensemble des échos et rythmes qui traversent le texte poétique, rétablissent des relations similaires entre des êtres que l'ordre du langage nous oblige à représenter séparément, et corrigent donc en quelque sorte ce cloisonnement. »¹²⁴ Il continue ainsi : « cette structure imite et révèle l'organisation du monde lui-même : la parole poétique le donne à saisir comme un système mouvant d'interrelations, où notre point de vue mobile fabrique sans cesse des cohérences insoupçonnées. »¹²⁵ Ainsi notre compréhension de l'organisation du monde se trouve-t-elle enrichie par le langage poétique.

André Breton souligne quant à lui que la poésie touche au fonctionnement de la pensée. Sa définition du surréalisme est la suivante, en considérant que les textes surréalistes sont de la poésie : « Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale »¹²⁶. Grâce à la poésie surréaliste, le lecteur peut se rendre compte de toutes les possibilités de son esprit et qu'il ne doit pas se limiter au seul raisonnement rationnel : « Toutes ces images semblent témoigner que l'esprit est mûr pour autre chose que les bénignes joies qu'en général il s'accorde. »¹²⁷ Dans le même sens, Percy Bysshe Shelley considère que la poésie « “diffère de la logique en ce qu'elle n'est pas soumise au contrôle des facultés actives de l'esprit” », arrache du monde “le voile de la familiarité” et “libère notre vue intérieure de la pellicule de l'habitude qui nous rend obscure la merveille de notre être” »¹²⁸, ainsi que l'avance Hugues Marchal dans son corpus consacré à la poésie. Ainsi, la poésie est un outil pour déjouer le contrôle de la raison (Breton) ou de la logique et des facultés actives de l'esprit (Shelley).

Georg Wilhelm Friedrich Hegel avance pour sa part que « l'expression poétique nous donne *plus*, car elle ajoute à la compréhension une vision de l'objet compris, ou plus précisément parce qu'elle éloigne la simple compréhension abstraite et met à la place la

¹²³ *Ibid.*, p. 177.

¹²⁴ MARCHAL Hugues, *op. cit.*, p. 176.

¹²⁵ *Ibid.*

¹²⁶ BRETON André, *Manifestes du surréalisme*, cité par MARCHAL Hugues, *op. cit.*, p. 178-179, nous soulignons.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 181.

¹²⁸ MARCHAL Hugues, *op. cit.*, p. 178.

déterminité réelle »¹²⁹ lors du décodage du langage. L'utilisation poétique du langage dévoile, selon lui, les objets référés plus profondément que l'utilisation quotidienne du langage ne le fait. En effet, « celle-ci [la représentation poétique] exprime la chose dans son effectivité »¹³⁰. La poésie tendrait à une expression plus précise de la chose dans son intérieur et son essentiel : « la représentation poétique intérieure prend en elle la plénitude de la phénoménalité réelle et sait la combiner immédiatement avec l'intérieur et l'essentiel de la chose pour en faire un tout unique et originel »¹³¹.

1.2. Accès à une transcendance

Dans une étude sur les formes du langage utilisées pour exprimer la transcendance, Jean-Pierre Jossua souligne qu'elles « manifestent [...] une connaturalité avec la poésie »¹³². En effet, il en cite quatre qui sont présentes dans le langage poétique : la négation dans la métaphore (« pour dire l'ineffable de l'union »¹³³, tel ce vers de la *Théologie mystique* de Pseudo-Denys, « Dans la translumineuse Ténèbre du Silence »¹³⁴) ; l'oxymoron dont Michel de Certeau dit qu'il

appartient à la catégorie des “métasémèmes” qui renvoient à un au-delà du langage, comme le fait le démonstratif. C'est un déictique : il montre ce qu'il ne dit pas. La combinaison de deux termes se substitue à l'existence d'un troisième et le pose comme absent. Elle crée un trou dans le langage. Elle y taille la place d'un indicible.¹³⁵

En ce sens, l'oxymore – ou oxymoron –, très utilisé en poésie permet de montrer la présence de l'indicible ; les images liminaires développant la posture du croyant pour exposer les sentiments qui l'assaillent et ainsi exprimer son cheminement spirituel (la figure du veilleur est ainsi souvent utilisée, d'après Jean-Pierre Jossua¹³⁶), ce qui se rapproche des nombreux poèmes développant la posture du poète ; et enfin l'usage des mots « grâce à leur couleur, leur sonorité, etc., pour faire effraction dans le langage, même métaphorique, et rejoindre une réalité : celle des choses simples se faisant “présence”, mais aussi en elles un absolu à la fois

¹²⁹ HEGEL Georg Wilhelm Friedrich, *Cours d'esthétique*, cité par MARCHAL Hugues, *op. cit.*, p. 155-156.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 156.

¹³¹ *Ibid.*

¹³² JOSSUA Jean-Pierre, « Formes de langage de la mystique en poésie », dans PLOUVIER Paule (éd.), *Poésie et Mystique*, Paris, L'Harmattan, 1995, p. 16.

¹³³ *Ibid.*, p. 17.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 18.

¹³⁵ DE CERTEAU Michel, cité par JOSSUA Jean-Pierre, *op. cit.*, p. 22.

¹³⁶ Cf. JOSSUA Jean-Pierre, *op. cit.*, p. 26.

pressenti et non saisi »¹³⁷, ce qui renvoie à l'usage particulier des mots dans le langage poétique !

Cette proximité entre l'expression mystique de la transcendance et la poésie est particulièrement intéressante puisque de nombreux poètes et penseurs de la poésie l'ont définie dans un rapport à la transcendance. En outre, au vu de son origine sacrée et de la communication intime avec le divin que les Grecs conféraient aux poètes, il n'est pas étonnant que cette voie soit suivie par certains. Martin Heidegger a ainsi considéré la poésie comme un « appel de l'Être », après sa rencontre avec la poésie d'Hölderlin. Arion L. Kelkel décrit ainsi sa réflexion quant à la dialectique entre la pensée et la poésie : « la pensée, en dernière analyse, n'est rien de plus que cette fidèle écoute de l'appel mystérieux de l'Être qui plus d'une fois se fera entendre par la voix du poète »¹³⁸. Maurice Corvez définit l'Être, à comprendre au sens du verbe nominalisé (le fait d'être), comme ce qui a « un sens pour l'homme »¹³⁹, alors que les étants sont les réalisations dans le monde de l'Être (par exemple, les hommes sont des étants).¹⁴⁰ Martin Heidegger avance donc que cet Être se fait entendre aux hommes par la voix du poète. Et si le penseur, entendant la voix du poète, cherche à dire l'Être, à s'en approcher par les mots, quant à lui « le poète nomme le sacré »¹⁴¹. Or, Arion L. Kelkel explique que « nommer le Sacré » ne se résume pas à « une banale désignation »¹⁴² puisque « le Sacré est par excellence “l'inapprochable”, rebelle à toute approche qu'il rend vaine, lui qui est “au-dessus des dieux et des hommes”, qui jamais ne pourra se représenter à la manière d'un “objet” qui nous ferait face car il est ce qui, silencieusement, vient de la présence. »¹⁴³ Le poète fait une utilisation particulière des mots puisque, contrairement au penseur, il ne les utilise pas pour expliquer ou communiquer quelque chose, mais il s'en sert pour faire advenir le Sacré, inexprimable et issu de la présence, à travers un *Hymne* : « La parole poétique, loin d'être une parole inventée et imaginée par le poète pour exprimer l'expérience qu'il aurait du Sacré, est en elle-même “l'Hymne du Sacré” où c'est le Sacré lui-même qui advient au langage. »¹⁴⁴

¹³⁷ *Ibid.*, p. 17.

¹³⁸ KELKEL Arion L., *La légende de l'Être, Langage et poésie chez Heidegger*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin (Histoire de la Philosophie), 1980, p. 595.

¹³⁹ CORVEZ Maurice, « L'Être et l'étant dans la philosophie de Martin Heidegger », dans *Revue philosophique de Louvain*, Troisième série, tome 63, 78, 1965, p. 260.

¹⁴⁰ Cf. *Ibid.*

¹⁴¹ DUBOIS Christian, *Heidegger : Introduction à une lecture*, Paris, Seuil (Points Essais), 2000, p. 271.

¹⁴² KELKEL Arion L., *op. cit.*, p. 596.

¹⁴³ *Ibid.*

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 598.

Quant à ce qui est évoqué par ce Sacré, Arion L. Kelkel explique que Martin Heidegger l'identifie à la Nature, ou *Physis*, dans son approche des textes de Hölderlin.¹⁴⁵ Le poète élabore donc un hymne sous l'inspiration de la Nature par lequel il dit l'Être aux hommes, en nommant le sacré. Son rôle est primordial pour Martin Heidegger car « “en temps de détresse” [il] est seul à même de préparer la “sou-venance” du Sacré parce qu’il montre aux hommes comment devenir “un écoutant” en renonçant à faire comparaître toute la Nature devant le tribunal de la Raison conquérante et calculatrice. »¹⁴⁶ Ainsi, la poésie se voit à nouveau opposée à l’usage de la Raison, en modérant sa toute-puissance.

Le poète Pierre Emmanuel décrit sa relation avec la poésie dans l’ouvrage *Le goût de l’Un*¹⁴⁷. Outre un rapprochement d’avec le pouvoir créateur et ressuscitant du Verbe divin (l’épisode de Lazare principalement), il considère également la question de l’être (« Poésie, souffle de l’être »¹⁴⁸), mais aussi un mystérieux *Cela* qui pousse à l’expérience poétique et qui constitue en lui-même ce qui est recherché par le poète :

Ce n’est pas toi qui parles : *Cela te parle*. *Cela* t’entraîne de force dans ta parole, réalité physique, lieu matériel où les mots sont des gestes. Le messenger t’a saisi par surprise : son message est votre corps à corps. Prisonnier de cet inconnu, tu l’entends – tu t’entends – te poser la question de l’être.¹⁴⁹

Le langage devient le lieu de l’interrogation de l’être. La métaphore très corporelle du corps à corps avec l’invisible *Cela* exprime l’engagement physique du poète dans sa création. Pour Pierre Emmanuel,

Dans le corps à corps avec le message, l’invisible *Cela* que tu cherches te cherche. Les mots sont sa prise et la tienne, indistinctement. Le maître de cet art n’est pas celui qui veut immobiliser l’adversaire mais celui qui répond en la modifiant à la prise imprévisible qui l’étreint. Tel le poète : s’il croit prendre, c’est qu’il est pris. S’il dompte l’invisible, c’est dans la mesure exacte où l’invisible l’a dompté. Le poème est la forme unique d’une double étreinte, la copule de deux présences qui s’échangent en se compénétrant.¹⁵⁰

Ainsi, le poète tend à exprimer l’invisible mais se débat avec lui autant qu’il se laisse bouleverser par lui. Pour écrire de la poésie, il faut du vide, du néant, afin de laisser la place à

¹⁴⁵ « C) Le poète et le penseur : trouvères de l’Être. 1. Penser l’Être ou Dire le Sacré », KELKEL Arion L., *op. cit.*, p. 594-607.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 606.

¹⁴⁷ EMMANUEL Pierre, *Le goût de l’Un*, Paris, Editions du Seuil, 1963.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 35.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 31.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 32.

l'invisible et à l'ineffable de se traduire dans le langage, à présent lieu d'un combat physique du poète avec son expérience : « Ton ignorance te creuse et te brûle : c'est la place vide que se prépare l'ineffable, l'être en toi qui t'ouvre ton néant pour que tu ne sois que désir. »¹⁵¹

Dans la même lignée, l'auteur des célèbres *Lettres à un jeune poète*, Rainer Maria Rilke, développe aussi un lien entre la poésie et la transcendance. Si la poésie provient selon lui de l'intérieur de soi (il définit l'espace de la poésie comme *Weltinnenraum*, « espace intérieur du monde »¹⁵²), il n'en réfère pas moins à une sacralité extérieure puisque le divin joue un rôle important dans l'apparition d'un poète dans sa conception : le divin « déverse ses flots dans [le] réceptacle »¹⁵³ d'un jeune esprit qui devient alors un poète en puissance. Alors, Rainer Maria Rilke s'adressant au jeune poète lui fait ces recommandations : « soyez seulement attentif à ce qui s'éveille en vous, et accordez-y une valeur supérieure à tout ce que vous observez autour de vous. Un événement au cœur de votre plus profonde intériorité est digne de tout votre amour, comme il doit mobiliser en quelque manière votre travail [...] »¹⁵⁴. La poésie est donc ici prise comme une écoute particulière de ce qui vient de soi-même, inspiré pourtant par « le divin ». Ainsi, Rainer Maria Rilke considère-t-il que la poésie réside dans « l'extrême que les autres jugulent et font taire en eux »¹⁵⁵ :

Aucun soulagement, aussi pénétrant qu'il puisse être, ne parvient à étendre son influence jusqu'à ce lieu où le sérieux se réjouit d'être difficile. Qu'est-ce qui pourra, en définitive, modifier la situation de qui est précocement voué à stimuler en son cœur l'extrême que les autres jugulent et font taire en eux ? Et quelle paix pourra-t-il conclure, alors qu'au plus profond de lui-même il subit l'assaut de son dieu ?¹⁵⁶

La question de l'accès concerne ici ce que nous appellerons la transcendance intérieure, puisqu'il s'agit d'être à l'écoute du divin en soi.

La poésie a donc été considérée par certains comme un moyen de toucher à la transcendance. Sa forme serait un des moyens pour exprimer la transcendance dans une optique mystique, Martin Heidegger considère la poésie comme le moyen de nommer le Sacré et de faire entendre l'Être, Pierre Emmanuel y voit une confrontation amoureuse avec

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 30.

¹⁵² Cf. COLLOT Michel, « Poésie », dans Universalis éducation [en ligne], *op. cit.*

¹⁵³ RILKE Rainer Maria, « Le jeune poète », dans RILKE Rainer Maria, *Lettres à un jeune poète, suivi de Le poète et Le jeune poète*, trad. et présentation de Marc. B. de Launay, éd. bilingue, Paris, Gallimard (nrf Poésie), 1993, p. 149.

¹⁵⁴ ID., « Lettres à un jeune poète », dans RILKE Rainer Maria, *op. cit.*, p. 75.

¹⁵⁵ ID., « Le jeune poète », dans *op. cit.*, p. 163.

¹⁵⁶ *Ibid.*

l'invisible et mystérieux *Cela*, et Rainer Maria Rilke la considère comme la source et la conséquence d'un accès à la transcendance intérieure du poète.

1.3. Un accès à un ailleurs indicible

Nouvelle connaissance du monde et accès à une transcendance, la poésie semble ouvrir à de nouveaux horizons. De façon relativement similaire, Jean-Luc Nancy, Jean Tardieu et Jean-Paul Sartre ont explicité leur conception de la poésie comme quelque chose qui donne accès à un ailleurs indicible, à un « sens chaque fois absent, et reporté plus loin »¹⁵⁷ pour Jean-Luc Nancy, à l'« incompréhensible de l'univers, cette non-signification »¹⁵⁸ pour Jean Tardieu, et devenant « suggestion de l'incommunicable »¹⁵⁹ pour Jean-Paul Sartre, en ce qui concerne particulièrement la poésie contemporaine.

Jean-Luc Nancy avance que la poésie consiste en une « orée de sens » et que « seul cet accès définit la poésie, et elle n'a lieu que lorsqu'il a lieu. »¹⁶⁰ Ainsi, la poésie constituerait un accès en tant que tel, mais un accès à quoi ? Il explicite que « "Poésie" n'a pas exactement un sens, mais plutôt le sens de l'accès à un sens chaque fois absent, et reporté plus loin. Le sens de "poésie" est en un sens toujours à faire »¹⁶¹. L'accès que permettrait la poésie serait donc un accès à un sens chaque fois absent qui appellerait à une autre recherche ? Jean-Luc Nancy semble considérer que l'accès en lui-même dévoile le sens dans sa difficulté, dans la complexité du sens : « Plus qu'un accès au sens, c'est un accès de sens. Soudain (facilement), l'être ou la vérité, le cœur ou la raison, cèdent leur sens, et la difficulté est là, saisissante. »¹⁶² Or, cet accès possède une qualité de présence assez particulière : il est parfait et momentané, dans le sens où le poète doit à chaque fois travailler à l'atteindre à nouveau. Jean-Luc Nancy développe ça en ces termes : « l'accès ne se fait, chaque fois, qu'une fois, et il est toujours à refaire, non parce qu'il serait imparfait, mais au contraire parce qu'il est, lorsqu'il est (lorsqu'il cède), et chaque fois parfait. Eternel retour et partage des voix. »¹⁶³ Il serait intéressant de développer la notion de présence toujours à renouveler, d'instant menant à une

¹⁵⁷ NANCY Jean-Luc, *op. cit.*, p. 10.

¹⁵⁸ TARDIEU Jean, *Conversation sur le langage*, entretien mené par Laurent Flieder, réalisé à son domicile le 7 juillet 1986, paru sur le site remue.net : www.remue.net/litt/tardieu_01.html (page consultée le 20 mai 2014).

¹⁵⁹ SARTRE Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?*, préface d'Arlette Elkaïm-Sartre, Paris, Gallimard (folio Essais), 1948 (2008 pour la préface), p. 43.

¹⁶⁰ NANCY Jean-Luc, *op. cit.*, p. 9.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 10.

¹⁶² *Ibid.*, p. 11.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 12.

orée de sens, dans toute la difficulté que cela implique, dans le domaine particulier des arts de la scène.

Jean Tardieu présente également une réflexion sur la poésie dans le sens d'un accès à un incommunicable. Voici une première citation qui éclaire sa pensée sur le sujet :

[...] la poésie, c'est justement ça : essayer de transmettre, jusqu'au point où l'on s'aperçoit que l'on ne peut pas, que l'on ne peut plus. Il faudrait être toujours à cheval sur le sillon, sur la frontière : c'est cela qu'essaie le poète, être de notre côté, pour transmettre ce qu'il peut entr'apercevoir de ce qui est au-delà. Il ne le peut pas complètement, par définition, mais il fait de son mieux. Par tous les moyens, aussi bien dans un extrême équilibre que par une menace de déséquilibre qui le rapproche des contradictions dont il a le pressentiment, des contradictions inhérentes à tout.¹⁶⁴

Jean Tardieu exprime sa pratique comme un équilibre précaire inhérent à la démarche du poète qui permettrait d'apercevoir ce qui est au-delà de « notre côté », pour être au contact des contradictions fondant le monde. Une dualité est instaurée : il y a « notre » côté, le côté des lecteurs, des hommes – serait-ce la rationalité, la vie quotidienne ? – et ce qui est « au-delà », le mystère. Ce deuxième pan du monde est éclairé par sa réponse à Laurent Flieder dans le même entretien sur ses rapports avec la langue :

"Il faut tant de non sens en deçà ou au-delà du sens pour nourrir les significations" ...
Ca c'est une phrase clef. C'est que j'ai usé de deux méthodes différentes à travers mes écrits : tantôt je pensais que le poète n'est qu'un artisan comme tous les autres, et ça me conduisait à une recherche très simple, très humble par rapport au langage. Et puis quand même, tout à fait à l'opposé, il y avait malgré tout cette idée très ambitieuse que le poète est là pour rendre compte de tout ce qui échappe, de tout ce qui est au-delà du concret, qu'il est revêtu d'une sorte de robe sacerdotale...je suis toujours balancé entre ces deux points de vue tout à fait extrêmes.¹⁶⁵

Jean Tardieu y évoque les choses « au-delà du concret », que le poète a comme mission de révéler au monde, mais également l'autre démarche, celle de l'humilité par rapport au langage et aux ambitions du poète. Il y aurait dans la poésie, pour Jean Tardieu, une tentative du poète de transmettre quelque chose d'un autre pan du monde mais sans y arriver complètement : « A travers cette distance [en faisant du langage une « entité un peu morte »], il y a la recherche d'une communication avec je ne sais quoi, qui n'est possible qu'en transcendant le

¹⁶⁴ « L'Artisan et la Langue », *op. cit.*, nous soulignons.

¹⁶⁵ *Ibid.*

langage. Le but de la poésie est peut-être de dépasser le langage. »¹⁶⁶ Ainsi, la poésie ne donnerait peut-être accès à ce deuxième pan du monde qu'en dépassant le langage commun et de ce fait la communication ordinaire (Jean Tardieu dit à ce sujet « mon outil, c'est le langage. Mais est-ce que l'on ne peut pas, en le brutalisant, le déformant, lui donner une valeur affective qui ne passe pas par le circuit cérébral ? »¹⁶⁷). Le travail du langage est dès lors consubstantiel de toute tentative poétique d'accès. Jean Tardieu l'appelle le besoin « d'apprendre la langue du néant »¹⁶⁸ ou « la langue de l'ennemi, ce monde que vous appellerez Dieu si vous êtes religieux, ou autrement si vous ne l'êtes pas »¹⁶⁹ afin d' « essayer d'être identique à ce bain énigmatique, désespérément incompréhensible dans lequel je suis plongé »¹⁷⁰, « dans une espèce de magie personnelle qui se rapproche plus d'une démarche sauvage, primitive, de harcèlement, de répétition, d'abrutissement, essayer de coïncider avec cette incommunicabilité. »¹⁷¹ L'incommunicabilité et l'incompréhensible ont donc une place importante dans l'accès que tente de donner le poète selon Jean Tardieu.

Jean-Paul Sartre, quant à lui, développe sa conception de la poésie contemporaine, qui consisterait à poser que la poésie ne recherche pas la vérité ni à parler du monde extérieur, mais utilise les mots pour sa propre fin : « La poésie renverse le rapport : le monde et les choses passent à l'inessentiel, deviennent prétexte à l'acte qui devient sa propre fin »¹⁷². La poésie contemporaine est donc pour lui un acte qui ne donne accès à rien, ou peut-être seulement à l'idée de l'incommunicable :

Ce n'est pas qu'il y ait autre chose à communiquer : mais la communication de la prose ayant échoué, c'est le sens même du mot qui devient l'incommunicable pur. Ainsi l'échec de la communication devient suggestion de l'incommunicable ; et le projet d'utiliser ces mots, contrarié, fait place à la pure intuition désintéressée de la parole. [...] dans la perspective plus générale de la valorisation absolue de l'échec, qui me paraît l'attitude originelle de la poésie contemporaine.¹⁷³

Orée de sens à toujours réitérer, tentative de coïncider avec l'incommunicabilité de l'*au-delà* perçu par le poète, et enfin suggestion de l'incommunicable, la poésie semble ouvrir

¹⁶⁶ TARDIEU Jean, « Conversation sur le langage », FLIEDER Laurent, *op. cit.*

¹⁶⁷ *Ibid.*

¹⁶⁸ *Ibid.*

¹⁶⁹ *Ibid.* On voit bien à quel point cette conception de l'accès donné par le poète selon Jean Tardieu se rapproche des manières poétiques d'accéder à la transcendance, développées plus haut. Ce qui est ici particulier consiste peut-être en cette impossibilité.

¹⁷⁰ *Ibid.*

¹⁷¹ *Ibid.*

¹⁷² SARTRE Jean-Paul, « Qu'est-ce qu'écrire ? », *op. cit.*, p. 41.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 42-43, nous soulignons.

à une forme particulière de communication, dont la forme serait en mouvement constant et à réinventer pour chaque poète, mais par laquelle le poète donnerait accès *autrement* à ceux qui l'écourent.

2. Quels moyens d'accès ?

2.1. Une autre logique que la rationalité ?

La conception selon laquelle le poème développerait un savoir différent de celui développé par la rationalité (de l'ordre de l'intuition, du sensible, du savoir du corps), est à rapprocher de nombreuses questions problématiques telles la part d'inconscient à l'œuvre dans la création poétique ou celle du (non-)savoir du poète, la part de savoir que le poète développe avant, pendant et après sa création et la conscience ou non qu'il aurait du sens que son œuvre peut prendre, ainsi que le contrôle qu'il développerait ou non sur celle-ci. Ces questions sont très vastes et mériteraient d'être étudiées en profondeur dans un autre travail qui leur serait dédié. Nous ne les aborderons donc ici que superficiellement, afin de ne pas éluder la question.

Une idée relativement répandue parmi les poètes est que le sens ne préexiste pas au poème. Ainsi, André Gide écrit-il « La prose, c'est quand on sait d'abord ce qu'on va dire ; les vers c'est quand on ne le sait qu'après »¹⁷⁴ ou Stéphane Mallarmé « Ce n'est pas avec des idées qu'on fait un poème, c'est avec des mots. »¹⁷⁵ Cependant, certains poètes défendent la thèse inverse selon laquelle le poète peut avoir un contenu en tête avant d'écrire ou y défendre une thèse. Quant à la part de mystère de la poésie, René Char écrit quelque chose qui pourrait éclairer cela : dans l'écriture de la poésie,

Il y a le sens originel du mot, mais aussi ses attirances, ses répulsions, et cette logique de la poésie qui n'est jamais ni absente ni gangrenée. Je ne minimise pas l'inconscient, mais je lui refuse la toute-puissance. Sans le brimer, je lui propose d'autres prises. Oui, le subconscient, oui, l'inconscient et leur relativité, mais surtout cette ombre droite venue de nous, mon imaginaire, et dont nous ne savons pas de quel être ou de quel objet, à son tour, elle est l'ombre. Quand je dis objet, je dis le minimum. Nous ne savons pas à qui elle appartient, de qui elle continue la course, sinon de quelque chose d'irrévélé, de capital en

¹⁷⁴ GIDE André, LOUÏS Pierre, VALÉRY Paul, *Correspondance à trois voix*, Paris, Gallimard, 2004, p. 529, cité par MARCHAL Hugues, *op. cit.*, p. 33.

¹⁷⁵ MALLARMÉ Stéphane, cité par AQUIEN Michèle, *op. cit.*, p. 14.

nous. Parfois on lui donne un nom, l'âme. La poésie se glisse hors de cette ombre qui veut donner au poème son étrangeté.¹⁷⁶

Se laisser guider par les mots et leurs sens, par la *logique de la poésie*, c'est aussi, peut-être, donner plus de place à ce « quelque chose d'irrévéle, de capital en nous », à l'inconscient et au subconscient, et c'est ainsi que le poème ne prendrait son sens qu'après l'expérience de l'écriture.

Dans le même sens, et à propos à présent du savoir *différent* de la poésie, Baudelaire écrit ceci : « La poésie est ce qu'il y a de plus réel, c'est ce qui n'est complètement vrai que dans un autre monde. »¹⁷⁷ Cet *autre monde* pourrait-il s'approcher de l'*au-delà* déjà développé par Jean Tardieu ? Il s'agirait dès lors de cet espace mystérieux que le poète entrevoit et qu'il tente de faire parvenir par les mots, cela peut aussi convenir pour la recherche sur l'inconscient et le subconscient développée ci-dessus, d'autant que l'on sait que Sigmund Freud considérait que la métaphore est une forme de condensation et les figures de contiguïté (paronomase et anagramme, par exemple) des déplacements.¹⁷⁸

2.2. Ecrire par *lalangue* un impossible à écrire (Jean-Claude Milner)

Jean-Claude Milner explique dans son ouvrage *L'amour de la langue*¹⁷⁹ que la poésie est « une position qui se définit de ne pas ignorer le point de cessation [que quelque chose ne cesse pas de ne pas s'écrire dans lalangue], d'inlassablement y faire retour, de ne jamais consentir à le tenir pour rien [...] Soit le manque qui marque lalangue »¹⁸⁰. Il reprend le concept de *lalangue* à Jacques Lacan en entendant par là « ce par quoi, d'un seul et même mouvement, il y a de la langue (ou des êtres qualifiables de parlants, ce qui revient au même) et il y a de l'inconscient »¹⁸¹ ; ainsi « Lalangue est, en toute langue, le registre qui la voue à l'équivoque »¹⁸². Le concept de lalangue est très complexe, et pour tenter de l'éclairer davantage il faut préciser que « lalangue sert à tout autre chose qu'à la communication »¹⁸³ et que c'est le médium de l'inconscient dans la langue (« *Lalangue* se caractérise par

¹⁷⁶ AQUIEN Michèle, *op. cit.*, p. 24, nous soulignons.

¹⁷⁷ BAUDELAIRE Charles, *Puisque réalisme il y a*, 1855, cité par AQUIEN Michèle, *op. cit.*, p. 20.

¹⁷⁸ Cf. AQUIEN Michèle, « poésie et langage de l'inconscient », dans AQUIEN Michèle, *op. cit.*, p. 22.

¹⁷⁹ MILNER Jean-Claude, *L'amour de la langue*, Paris, Seuil, 1978 / Lagrasse, Verdier poche, 2009.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 35.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 23-24.

¹⁸² *Ibid.*, p. 20.

¹⁸³ COSYN Anne et HARMEGNIES Bernard, « Qu'est-ce que la *lalangue* ? », poster, Service de Métrologie et de Sciences du Langage, FPSE, Université de Mons, 2011, disponible sur : <http://hosting.umons.ac.be/asynet/mdc2011/upload/739.pdf> (page consultée le 28 juillet 2017).

l'équivoque. Le trait d'esprit dans l'inconscient est lié à l'acquisition de *lalangue* »¹⁸⁴). Significativement, le mot aurait été forgé par Jacques Lacan pour être proche du mot « lallation »¹⁸⁵ et aurait donné lieu à un lapsus (« lalalangue ») lors de sa présentation durant son séminaire.¹⁸⁶ La poésie serait donc issue d'une recherche de ce qui manque, de la part d'équivoque présente dans la langue par *lalangue*, où l'inconscient joue un rôle. On revient au rapport de la poésie à l'inconscient.

Jean-Claude Milner continue et définit ensuite le « point de poésie » dans ce « point de cessation » :

Du reste, tout le monde l'a toujours su et il est facile de reconnaître, dans la tradition critique, divers noms du point de cessation, qu'on pourrait aussi dire point de poésie : pour tel, c'est la mort, pour tel l'obscène, pour tel le sens plus pur, que l'on atteint en arrachant les mots au cercle de la référence ordinaire – ce qu'on désigne comme hermétisme.¹⁸⁷

Le travail des mots par le poète viserait donc à atteindre ces « points de cessation », ces endroits « où quelque chose ne cesse pas de ne pas s'y écrire [dans lalangue] »¹⁸⁸, ces endroits de manque, donc. L'origine du poème serait ainsi comprise dans lalangue même, puisque c'est à partir de ce manque que le poète écrit. Voici une citation qui confirme cela :

Pas constitutif, dont il est des témoins : qu'on lise ici Yves Bonnefoy, pour apprendre en quel sens l'acte de poésie consiste à transcrire dans lalangue même et par ses voies propres un point de cessation du manque à s'écrire. C'est en quoi la poésie a affaire à la vérité, puisque la vérité est, de structure, ce à quoi la langue manque, et à l'éthique, puisque le point de cessation, une fois cerné, commande d'être dit.¹⁸⁹

Or, l'origine du poème inscrite dans lalangue a également affaire ici à la vérité, définie par Jean-Claude Milner comme suit, à la suite de Jacques Lacan : « la vérité ne se dit pas toute, et cela parce que les mots y manquent [...] de ce que la vérité ne se dise pas toute, on peut aussi conclure que la vérité n'est rien d'autre que ce à quoi les mots manquent »¹⁹⁰. La vérité et la

¹⁸⁴ *Ibid.*

¹⁸⁵ « Jeu verbal préparatoire à l'usage correct de la parole, caractérisé par la répétition indéfinie et pour elle-même de bruits et de phonèmes divers perçus dans l'entourage immédiat ou émis spontanément », notice « Lallation », *Trésor de la Langue Française informatisé* (TLFi), disponible sur <http://www.cnrtl.fr/definition/lallation> (page consultée le 28 juillet 2017).

¹⁸⁶ Anecdote rapportée par Danielle Treton dans TRETON Danielle, « La lalalangue », dans « L'inconscient et ses musiques », *Insistance*, 5, 2011/1, p. 163-168, <https://www.cairn.info/revue-insistance-2011-1-page-163.htm> (page consultée le 28 juillet 2017).

¹⁸⁷ MILNER Jean-Claude, *op. cit.*, p. 35-35, nous soulignons.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 35.

¹⁸⁹ *Ibid.*, nous soulignons.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 25-26.

poésie auraient donc la même nature de manque qui marque la langue. Elles semblent liées, dans cette conception, et on retrouve l'idée de la poésie qui tend à donner accès à une vérité cachée ou à une *autre* vérité, indicible. Jean-Claude Milner semble poursuivre dans cette voie puisqu'il écrit que :

L'étonnant, c'est que l'échec ne soit pas absolu et qu'un poète se reconnaisse à ceci qu'il parvienne effectivement, sinon à combler le manque, du moins à l'affecter. Dans la langue, qu'il travaille, il arrive qu'un sujet imprime une marque et fraie une voie où s'écrit un impossible à écrire.¹⁹¹

Le poète semble pouvoir parvenir à trouver une voie pour transmettre cet « impossible à écrire », cet ailleurs indicible qu'il pressent.

Conclusion : du sensible pour l'indicible

Toutes les conceptions des poètes et des penseurs de la poésie qui ont été étudiées dans ce chapitre mènent globalement à définir la poésie comme une expérience qui utilise une autre connaissance sur le monde ou un autre type de savoir que le savoir rationnel et quotidien¹⁹² pour trouver des manières sans cesse renouvelées d'exprimer quelque chose d'*au-delà* ou une transcendance qui soit de l'ordre de l'indicible. On frôle ici l'aporie puisque comment approcher de manière satisfaisante l'essence de la poésie par un usage des mots non poétique quand celle-ci tend à exprimer l'indicible et l'inexprimable par un travail singulier de la langue ?

Il n'empêche qu'il faut pour terminer évoquer l'importance du sensible dans l'expérience poétique. Lamartine écrit ainsi :

J'étais né impressionnable et sensible. Ces deux qualités sont les deux premiers éléments de toute poésie. Les choses extérieures à peine aperçues laissent une vive et profonde empreinte en moi ; et quand elles avaient disparu de mes yeux, elles se répercutaient et se conservaient présentes dans ce qu'on nomme l'imagination, c'est-à-dire la mémoire, qui revoit et qui repeint tout en nous.¹⁹³

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 36, nous soulignons.

¹⁹² Rappelons pour soutenir cette thèse la proposition de Jean Cohen que le langage poétique échappe au principe d'opposition propre au langage courant et qu'il obéit au contraire à la « logique de l'identité ». Voir le deuxième point du premier chapitre de cette partie, concernant les différentes formes de théorisation de la poésie (poétique, poéticité, fonction poétique).

¹⁹³ LAMARTINE DE Alphonse, préface aux *Méditations poétiques* [1849], éd. G. Lanson, Hachette, 1922, t. II, p. 348-373, cité par MARCHAL Hugues, *op. cit.*, p. 48.

Le caractère sensible semble être à l'origine de la création poétique, d'après Lamartine en tous cas. Mais de quoi parle-t-on lorsque l'on utilise ce terme ? La définition de l'adjectif donnée par le dictionnaire du logiciel Antidote 8 v4 présente deux aspects sémantiques : le premier concerne la perception (« qui perçoit bien », « qui peut être perçu »¹⁹⁴) et semble dès lors s'adresser aux sens. Cette première signification semble pertinente dans ce cas puisque Hugues Marchal note que la poésie ne se départit pas d'une dimension « explicitement *physique* »¹⁹⁵. En effet, le travail du langage par le poète tant aux niveaux sonore que graphique est indissociable d'une attention particulière aux sens (la vue, l'ouïe) et a l'effet que la poésie pourrait avoir sur eux. Le second aspect sémantique concerne l'émotion (« qui se laisse facilement émouvoir. », « qui est touché par quelque chose. »¹⁹⁶). En ce sens, certains poètes considèrent que la poésie s'adresse également aux sensations, ainsi que Hugues Marchal le développe dans son ouvrage consacré à la poésie, citant notamment Wordsworth : « le but de la poésie est de produire un état de sensibilité inséparable d'un surcroît de plaisir »¹⁹⁷. Et Hugues Marchal de conclure que « Ce trait explique que la poésie soit souvent rattachée à des arts non verbaux »¹⁹⁸, ce qui nous permettra aisément de déplacer la question de la notion de poésie vers le domaine des arts du spectacle, ainsi que cela sera traité dans la deuxième partie de ce mémoire.

¹⁹⁴ Dictionnaire du logiciel *Antidote* 8 v4, notice « sensible, adjectif ».

¹⁹⁵ MARCHAL Hugues, *op. cit.*, p. 32.

¹⁹⁶ Dictionnaire du logiciel *Antidote* 8 v4, *op. cit.*

¹⁹⁷ WORDSWORTH, Préface aux *Ballades lyriques* [1800], trad. D. Peyrache-Leborgne et S. Vige, José Corti (Romantiques), 1997, p. 91, cité par MARCHAL Hugues, *op. cit.*, p. 31-32.

¹⁹⁸ MARCHAL Hugues, *op. cit.*, p. 32.

DEUXIEME PARTIE : De la poésie non textuelle dans les spectacles vivants

Après l'approfondissement de ce qu'est la poésie à partir de l'étude de la poésie textuelle, nous souhaitons à présent nous pencher sur ce que serait la poésie sur scène quand elle n'est pas considérée comme un genre littéraire mais comme un faisceau d'éléments tendant à produire un effet « poétique » sur les spectateurs. Thomas Barège explique bien ce phénomène d'émergence de la poésie qui envahit la scène contemporaine et influence le vocabulaire des critiques, dans sa note de lecture d'un ouvrage qui nous servira beaucoup et qui regroupe des études sur ce phénomène singulier¹⁹⁹ :

C'est particulièrement vrai à propos du théâtre contemporain que l'on qualifie parfois volontiers de poétique sans que l'usage que l'on fait alors de la notion de poétique n'ait aucun rapport avec le *genre* de la poésie. On se réfère plus à des impressions, à des émotions qu'à un travail de l'écriture. D'ailleurs, la plupart du temps la dimension poétique que les critiques ou les spectateurs perçoivent dans le théâtre contemporain ne concerne absolument pas le texte de la pièce mais plutôt les effets de mise en scène ou "l'atmosphère" de la pièce.²⁰⁰

Puisque la poésie semble être présente via des « effets de mise en scène » ou via l'atmosphère des spectacles, nous tenterons de l'étudier en soi et de manière la plus éloignée des textes. En effet, il y aurait le genre littéraire de la poésie, mais également la poésie en soi. À ce sujet, Jean-Luc Nancy écrit que « la poésie est par essence plus et autre chose que la poésie même. Ou bien : la poésie *même* peut fort bien se trouver là où il n'y a même pas de poésie. »²⁰¹

Pour étudier ce phénomène complexe, nous développerons d'abord les réflexions théoriques des chercheurs et praticiens de la scène à ce sujet, en approfondissant quelques points liés à ce phénomène. Le statut de l'image sera abordé, ainsi que la réception particulière de la poésie, en nous arrêtant sur les perceptions et émotions ainsi suscitées. Enfin, nous mènerons une réflexion sur l'ouverture à l'*ailleurs* que la poésie semble proposer, d'après les textes théoriques que nous aurons présentés, cette notion faisant écho au troisième chapitre de la partie précédente, consacré à ce à quoi la poésie donne accès. Nous

¹⁹⁹ BEAUFILS Eliane (éd.), *op. cit.*

²⁰⁰ BARÈGE Thomas, « Poéticité de la scène contemporaine », dans *Acta fabula*, vol. 15, n°7, Notes de lecture, septembre 2014, <http://www.fabula.org/acta/document8836.php> (page consultée le 3 mai 2017).

²⁰¹ NANCY Jean-Luc, *op. cit.*, p. 9-10.

remarquerons que de nombreuses caractéristiques se recoupent entre ce que nous avons développé pour la poésie textuelle dans la première partie et ce que nous développons dans celle-ci. Bien que la forme soit différente, il s'avèrerait que l'effet « de poésie » ait des caractéristiques similaires lors de la réception via ces deux médias (le texte ou le spectacle).

Dans un second temps, nous tenterons de dégager ce qui fait poésie dans trois spectacles contemporains où le texte est absent. Cela, afin de vérifier dans la pratique ce que nous aurons trouvé au niveau théorique. Il apparaît que la poésie se construit de manière singulière dans chaque œuvre ou chaque spectacle, pour ce qui est de notre recherche. Nous ne dégagerons donc pas de lois générales de fonctionnement de la poésie, mais tenterons de montrer comment celle-ci advient dans ces trois spectacles-ci, afin d'approcher la nature de la poésie, pourtant injoignable puisqu'elle fuit toujours les définitions, contournant ses règles dès que celles-ci sont posées. De nouveau, la citation de Saint-John-Perse se retrouve appropriée : « poète est celui-là qui rompt pour nous l'accoutumance »²⁰².

²⁰² PERSE Saint-John, *op. cit.*

Chapitre 1 : De la poésie sur scène

Cette première approche de la poésie sur scène part de l'hypothèse qu'il existe des moments poétiques sur scène ou des spectacles entièrement poétiques, cette notion étant entendue comme non-textuelle, au-delà de son utilisation excessive dans les programmes et descriptifs de spectacles. Philippe Tancelin, chercheur et poète, avance ainsi qu'

une nouvelle pensée-théâtre [...] propose dans de nombreux cas sinon la désertion, du moins le retrait de la parole en invoquant la nécessité d'une expression autonome de la scène même de la pensée, c'est-à-dire un langage scénique susceptible de faire émerger une pensée où le spectateur ne se positionne plus par rapport à un donné là du sens, mais devient faiseur de sens par lequel l'œuvre prend sens.²⁰³

C'est ce « faire-sens » qu'il attribue à la poésie, avançant la notion de *scène-poème* comme « faire signe », notion qu'il développera davantage dans le reste de son article et que nous utiliserons et expliciterons plus loin. Nous partageons sa conviction de l'existence de la poésie dans les spectacles et souhaitons considérer dans ce chapitre la poésie sensorielle dans le spectacle vivant en dégagant quelques-uns de ses concepts définitoires.

Afin de pouvoir aborder cette notion de façon la plus précise possible, nous souhaitons la définir autrement que par une négation (une poésie *non textuelle*). Si la poésie « textuelle » ou langagière s'appuie sur le texte et/ou le langage pour être communiquée (la poésie sonore, par exemple, ne s'appuie pas sur un texte écrit, bien que langagière), la poésie qui nous intéresse ici s'appuie sur les sens des spectateurs puisque c'est par ceux-ci qu'ils reçoivent tout spectacle. Nous allons donc l'appeler la poésie *sensorielle*²⁰⁴. Celle-ci a des déclinaisons possibles : la poésie visuelle ou optique, la poésie sonore, auditive ou acoustique, pour les plus évidentes. Mais également des formes de poésie haptique²⁰⁵ et kinesthésique²⁰⁶ dans

²⁰³ TANCELIN Philippe, « La scène-poème et la fragilité du dire », dans BEAUFILS Eliane (éd.), *op. cit.*, p. 23.

²⁰⁴ Nous préférons l'adjectif *sensoriel* à *sensitif* car la nuance sémantique de ce dernier l'approche de la sensibilité (« qui est doué d'une grande sensibilité, dont la vie affective a une grande importance, qui réagit surtout sur le plan affectif », *Le Trésor de la Langue Française informatisé*, <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/sensitif> - page consultée le 31 mai 2017), tandis que le premier adjectif est uniquement lié aux sens et aux sensations (« qui concerne les sens, qui relève de la sensation, des fonctions psychophysiologiques dans leurs différentes modalités. », *Le Trésor de la Langue Française informatisé*, <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/sensoriel> - page consultée le 31 mai 2017).

²⁰⁵ « Se dit de ce qui concerne la sensibilité cutanée », notice « haptique », dans Larousse.fr : <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/haptique/39039?q=haptique#431674> (page consultée le 31 mai 2017).

certaines formes de spectacle. Entre la poésie langagière et la poésie sensorielle, la différence est le médium utilisé pour y accéder. L'accès à la poésie langagière se fait par le biais du langage et du code de la langue et de l'écriture, tandis que l'accès à la poésie sensorielle est donné par le biais des sens et de toutes les perceptions qui en découlent.

On pourrait argumenter que la poésie langagière nécessite également le sens de la vue ou de l'ouïe, selon les formes de poésie, et qu'elle est donc moins directe et davantage *médiée* que la poésie sensorielle. Mais nous supposons toutefois que si l'accès à la poésie sensorielle à l'œuvre dans les spectacles vivants se produit en effet par le biais des sens des spectateurs, il nécessite une interprétation de ce qu'ils perçoivent, tout comme la vue de caractères écrits nécessite l'opération interprétative de la lecture. Les spectateurs *lisent* également la composition scénique à laquelle ils assistent, composée d'images, de sons, de corps mouvants, à la lumière de codes conscients ou non. Le meilleur exemple pour illustrer ce fait est l'histoire de la scène. Selon les époques, les spectateurs ont eu affaire à des compositions scéniques aux logiques extrêmement différentes : mansions du théâtre moyenâgeux, perspective apportée par la Renaissance, acteurs parlant en nez de scène du théâtre classique, acteurs à la diction réaliste chuchotant dans un micro, pancartes indiquant les lieux du théâtre élisabéthain... Chaque esthétique répond à des codes et des logiques que les spectateurs apprennent à interpréter et à recevoir. C'est seulement après interprétation en fonction des codes de l'époque qu'il y a intériorisation par le spectateur, c'est du moins notre hypothèse.

Toujours est-il que la notion de « poésie » a été souvent utilisée par les critiques et par les praticiens des arts de la scène pour décrire les spectacles ou leur démarche. Il n'en demeure pas moins qu'elle n'a pas de définition claire. Emile Zola l'évoque dans son ouvrage *Le Naturalisme au théâtre* en ces termes :

La poésie coule à plein bord dans tout ce qui existe, d'autant plus large qu'elle est plus vivante. Et j'entends donner à ce mot de poésie toute sa valeur, ne pas en enfermer le sens entre la cadence de deux rimes, ni au fond d'une chapelle étroite de rêveurs, lui restituer son vrai sens humain, qui est de signifier l'agrandissement et l'épanouissement de toutes les vérités.²⁰⁷

²⁰⁶ « Qui se rapporte à la perception consciente de la position ou des mouvements des différentes parties du corps. », notice « Kinesthésique ou cinesthésique », dans Larousse.fr : <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/kinesth%C3%A9sique/45562> (page consultée le 31 mai 2017).

²⁰⁷ ZOLA Emile, *Le Naturalisme au théâtre*, Paris, éditeur G. Charpentier, 1881, p. 21, https://fr.wikisource.org/wiki/Le_Naturalisme_au_th%C3%A9%C3%A2tre (page consultée le 28 avril 2017), nous soulignons.

Loin d'être confinée aux poèmes versifiés, la poésie semble libre et susceptible d'habiter chaque chose du monde, d'après Emile Zola. La seule signification qu'il lui donne est cet « épanouissement de toutes les vérités ». De manière inversement plus précise, le chercheur Andreas Enghart a tout récemment (en 2014) émis six thèses de la poéticité relatives aux mises en scène d'Andreas Kriegenburg qu'il a étudiées dans son article « Poéticité du théâtre de mise en scène. Essai sur la particularité des mises en scène d'Andreas Kriegenburg »²⁰⁸, et qu'on pourrait tenter de généraliser :

1. Le poétique est une sensation esthétique, entendu comme processus qui se situe entre la perception et l'expérience.
2. L'effet poétique se produit sur un plan intuitif et inconscient, si bien qu'il ne peut être saisi sur un plan sémiotique.
3. Dans son ressenti poétique, il semble que le corps, qui est réceptif en permanence, réagisse à la somme des perceptions sensibles par une impression tellement intense qu'il laisse s'épanouir une atmosphère poétique.
4. C'est l'ouverture d'un libre espace de l'imaginaire qui rend le poétique possible.
5. C'est en provoquant une impression immédiate du monde telle qu'on le connaît dans l'enfance que le poétique se constitue, impression qu'on peut comprendre scientifiquement comme dissolution de la différence entre *seeing* et *visualizing*, entre percepts et images.
6. Le poétique se démarque de façon subtile et complexe du kitsch.²⁰⁹

Bien que nous ne suivions pas précisément ces six thèses, les principaux éléments que nous développerons dans l'analyse conceptuelle de la poésie peuvent s'y retrouver : images, ouverture d'un espace de l'imaginaire, plan inconscient, sensations, perceptions, expérience...

Nous évoquerons la poésie sensorielle en utilisant l'image scénique comme corolaire des fameuses images poétiques de Gaston Bachelard afin de déterminer dans quels cas ces images scéniques s'avèrent également être poétiques. Nous aborderons ensuite la notion du point de vue phénoménologique et étudierons la réception particulière de la poésie sensorielle sur scène par les spectateurs, cela en passant par leurs perceptions, leurs émotions et leur être. Nous nous pencherons également sur *l'ailleurs* auquel ouvre cette poésie – ce qui n'est pas sans rappeler les différentes conceptions de la poésie des poètes développées dans le chapitre trois de notre première partie – pour finir par étudier la présence inhérente à cette expérience. Ces différents concepts ont été dégagés à la lecture d'articles et ouvrages de chercheurs et artistes dans le domaine des arts du spectacle et non spécialement dans le domaine littéraire,

²⁰⁸ ENGHART Andreas, « Poéticité du théâtre de mise en scène. Essai sur la particularité des mises en scène d'Andreas Kriegenburg », dans BEAUFILS Eliane (éd.), *op. cit.*, p. 97-113.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 105-106, nous soulignons.

ce qui en rend les échos avec la première partie d'autant plus intéressants. Pour conclure, nous tenterons d'établir une distinction terminologique entre « moments de fulgurance poétique » et « spectacles poèmes », cela dans l'intention de faciliter l'analyse des spectacles du corpus qui prendra place dans le chapitre suivant.

1. Images et visions

À quoi se rattacher de plus évocateur pour parler de la poésie sur scène que les images ? Le parallèle avec les images poétiques (décrites dans le point consacré aux moyens de la poésie textuelle) est presque trop évident. Quel est donc l'importance des images dans les spectacles dits « poétiques » ?

Il convient tout d'abord de définir les « images scéniques ». Elie Konigson a entrepris une définition de ce phénomène dans son article retraçant la « Genèse de l'image sur scène »²¹⁰. Bien que cet article aborde le théâtre de la Renaissance, il nous paraît intéressant de relever les trois traits qu'il dégage pour définir l'image scénique. Il avance, pour le système figuratif de cette époque, que « la première condition de manifestation d'une image scénique est [...] l'unité de l'espace où elle s'inscrit »²¹¹, c'est-à-dire que l'espace scénique doit être unifié, soit par la perspective qu'il avance comme « moyen d'unification de l'espace »²¹², soit par le cadre de scène « par quoi l'image devient tableau »²¹³. La seconde condition serait la « logique unitaire de ses éléments »²¹⁴, c'est-à-dire que les différents éléments formant l'image scénique se doivent d'être cohérents pour la former. Elie Konigson en donne pour exemple frappant la scène-tableau. Enfin, l'article avance le caractère artificiel de toute image scénique : « c'est une concrétion de l'imaginaire, un jeu avec les éléments lointains d'un réel créé de toutes pièces. »²¹⁵ L'image scénique repose donc sur ces trois principes (unification de l'espace, logique unitaire des éléments et artificialité) dans le système figuratif de la Renaissance, d'après cet article. À présent, il nous faudrait nous demander quelles sont les images scéniques aujourd'hui et quel type de ces images serait susceptible d'être qualifié de « poétique ».

²¹⁰ KONIGSON Elie, « Genèse de l'image sur scène », dans PICON-VALLIN Béatrice (éd.), *La scène et les images*, Paris, CNRS Editions (Arts du spectacle), 2001, p. 32-48.

²¹¹ *Ibid.*, p. 37.

²¹² *Ibid.*

²¹³ *Ibid.*

²¹⁴ *Ibid.*

²¹⁵ *Ibid.*

Une réponse pourrait être esquissée à partir d'une citation d'Antonin Artaud que nous empruntons à Frédéric Maurin dans son très éclairant article sur les images chez Robert Wilson²¹⁶ : « [...] à la visualisation grossière de ce qui est, clamait Antonin Artaud, le théâtre par la poésie oppose les images de ce qui n'est pas. »²¹⁷ La poésie serait donc un moyen pour le théâtre de donner à voir les images de l'irréel... Cela n'est pas sans rappeler Gaston Bachelard qui écrivait dans sa *Poétique de l'espace* qu'« il est impossible de recevoir le gain psychique de la poésie sans faire coopérer ces deux fonctions du psychisme humain : fonction du réel et fonction de l'irréel »²¹⁸. Le poème

tisse le réel et l'irréel, [...] dynamise le langage par la double activité de la signification et de la poésie. [...] Les conditions réelles ne sont plus déterminantes. Avec la poésie, l'imagination se place dans la marge où précisément la fonction de l'irréel vient séduire ou inquiéter – toujours réveiller – l'être endormi dans ses automatismes. Le plus insidieux des automatismes, l'automatisme du langage ne fonctionne plus quand on est entré dans le domaine de la sublimation pure.²¹⁹

Ce que Gaston Bachelard applique à la poésie textuelle et au langage, il nous semble qu'on peut l'appliquer à la poésie sensorielle, à l'œuvre dans les spectacles, et ainsi au langage « sensoriel » (dont on pourrait trouver des indices dans les habitudes de réception et d'interprétation de ce que nous percevons). Si la poésie textuelle a en charge d'inquiéter les automatismes et de mettre en défaut l'automatisme du langage, on pourrait dire que la poésie sensorielle peut inquiéter également nos automatismes de perception et de détermination de la réalité. Amener nos perceptions sensorielles dans le domaine de l'irréel par les images scéniques, c'est ce que cette lecture croisée d'Antonin Artaud et de Gaston Bachelard semble suggérer comme effet de la poésie sensorielle à l'œuvre dans les spectacles vivants.

Cependant, le terme « image scénique » est loin de faire l'unanimité parmi les créateurs. Claude Régy par exemple lui préfère le terme « vision ». Daniel Jeanneteau explique cette préférence de cette façon, en parlant du chemin que Claude Régy et lui ont pris « à rebours de l'image, vers la vision »²²⁰ : « Tout le monde pense qu'il faut être un grand artiste pour faire de très belles images. Pourtant ce n'est pas le plus dur. Le plus dur c'est

²¹⁶ MAURIN Frédéric, « Au péril de la beauté : la chair du visuel et le cristal de la forme chez Robert Wilson », dans PICON-VALLIN Béatrice (éd.), *La scène et les images*, op. cit., p. 49-69.

²¹⁷ ARTAUD Antonin, *Le Théâtre et son double*, 1938, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1964, t. IV, p. 118, cité par MAURIN Frédéric, op. cit., p. 49.

²¹⁸ BACHELARD Gaston, op. cit., p. 16-17.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 17.

²²⁰ JEANNETEAU Daniel à BANU Georges, « Entretiens avec Georges Banu », dans LIEBER Jean-Claude et Sophie-Justine (éd.) « Les images du théâtre », *La Nouvelle Revue française*, n° 534-535, Paris, juillet-août 1997, p. 160-161, cité par MAURIN FRÉDÉRIC, op. cit., p. 63.

d'arriver à ménager l'imaginaire qu'on délivre pour qu'il soit réellement réinvesti par celui du public. »²²¹ Les visions approchées par ces metteurs en scène seraient donc plus à même d'être ouvertes à l'appropriation par le public, quand les images leur paraîtraient trop « figées » ? François Tanguy du théâtre du Radeau est également fortement opposé à ce que l'on qualifie son travail de « théâtre d'images » et semble avancer une volonté similaire que Marie-Madeleine Mervant-Roux explique en ces termes : « au théâtre il n'y a pas d' "images" [...] il y a des *effets* d'image dont la réalité ne peut être attestée que par ceux qui les ont *sentis*. »²²² Une même attention à la réception singulière des spectateurs est mise en avant.

Rappelons que les images poétiques dans la poésie langagière consistent à mettre en rapport deux réalités différentes et, ce faisant, d'ouvrir à une réalité autre. Les figures de style produisant les images sont principalement la comparaison, la métaphore, l'allégorie et le symbole, d'après Michèle Alquien²²³. Cette dernière cite Pierre Reverdy pour exprimer en quoi l'image constitue la logique *interne* du texte :

[...] l'image est, par excellence, le moyen d'appropriation du réel, en vue de la réduire à des proportions pleinement assimilables aux facultés de l'homme. Elle est l'acte magique de transmutation du réel extérieur en réel intérieur, sans lequel l'homme n'aurait jamais pu surmonter l'obstacle inconcevable que la nature dressait devant lui.²²⁴

Transformation du réel extérieur en réel intérieur, ce processus imputé à l'image poétique pourrait-il être transposé pour les images scéniques produisant de la poésie *sensorielle* ? Il faut relever leur différence de statut : les images poétiques sont d'emblée considérées comme poétiques, tandis que les images scéniques peuvent être de simples images ne produisant pas d'*effet poétique*. Mais outre cette différence, il nous semble que les images scéniques peuvent fonctionner dans certains cas comme des images poétiques : rapprochant deux réalités pour ouvrir à une réalité autre, favorisant ainsi l'intériorisation de cette expérience. L'impression de familiarité des réalités rapprochées se mêle alors au sentiment d'étrangeté engendré par la perception de la nouvelle réalité ainsi créée... La fameuse « inquiétante étrangeté » de Sigmund Freud (*Unheimliche* en Allemand, qui n'a pas d'équivalent en français et est également traduit par « inquiétante familiarité ») aurait-elle une place dans le fonctionnement de la poésie ? Si c'est le cas, il faut noter que la réception de la poésie serait dès lors

²²¹ *Ibid.*

²²² MERVANT-ROUX Marie-Madeleine, « Le ré-imaginement du monde. L'art au Théâtre du Radeau », dans PICON-VALLIN Béatrice, *op. cit.*, p. 364.

²²³ Cf. « Image », dans ALQUIEN Michèle, *op. cit.*, p. 156-158.

²²⁴ REVERDY Pierre, *Cette émotion appelée Poésie*, Flammarion, cité par ALQUIEN Michèle, *op. cit.*, p. 158.

culturelle. En effet, la reconnaissance d'éléments comme familiers ou leur perception comme étranges sont nécessairement liées aux connaissances et habitudes culturelles du public. Certains spectacles contemporains semblent confirmer cette thèse du lien de la poésie avec la reconnaissance du familier mêlé à l'étrange. Il en est ainsi des spectacles de Christoph Marthaler, aux scénographies réalisées par Anna Viebrock, par exemple, qui sont réputées « poétiques » et où des éléments familiers se côtoient dans un ensemble à l'aspect étrange.

Georges Didi-Huberman expose dans son ouvrage *Phalènes* (deuxième *Essais sur l'apparition*) le fonctionnement d'un mouvement similaire qu'il nomme « figure » : « prolongeant la *Darstellbarkeit*²²⁵ freudienne : là où se transforment réciproquement l'espace du corps et celui de la psyché, l'espace des choses et celui de la parole. »²²⁶ Ainsi, « on comprend alors, que Rainer Maria Rilke ait moins écrit pour *métaphoriser* son rapport au monde et à lui-même que pour *métamorphoser* réciproquement tout ce qui était *devant* et *dedans* lui. »²²⁷ Opération de transformation, de métamorphose, la figure, qui rappelle les figures de style pouvant créer les images, permet également d'accéder à des choses nouvelles : « Conversions rendues possibles par des mots inouïs devenant les voyants et les passeurs de choses jusque-là inaperçues, *devant* comme *dedans*. »²²⁸ Combinant découvertes intérieures et extérieures, la figure mise en phrase, par Rainer Maria Rilke, « n'était pas la traduction plus ou moins fidèle d'une vision située en amont, mais la vision elle-même dans son déploiement d'authentique *sensorialité* dont les mots se font l'organe. »²²⁹ De même, la poésie sensorielle pourrait se faire voir à l'intérieur des spectacles, non comme la reproduction d'une réalité extérieure quelconque, mais dans la situation même créée par les outils de la scène : scénographie, musique, corps des acteurs, lumières, ...

²²⁵ La *Darstellbarkeit* freudienne correspond à la figurabilité dont Sigmund Freud ne donne pas de définition précise mais pour saisir le sens de laquelle Jean-Michel Quinodoz rappelle un passage de *Sur les rêves* : « Le contenu du rêve consiste le plus souvent en situations visualisables [*anschaulich*, note du traducteur] ; les pensées du rêve doivent donc tout d'abord recevoir une accommodation qui les rende utilisables pour ce mode de figuration. Imaginons, par exemple, qu'on nous demande de remplacer les phrases d'un éditorial politique ou d'une plaidoirie devant un tribunal par une série de dessins ; nous comprendrons alors sans peine les modifications auxquelles le travail du rêve est contraint *pour tenir compte de la figurabilité dans le contenu du rêve* » (italiques dans le texte, FREUD Sigmund, *Sur les rêves*, Paris, Gallimard, 1988, p. 91-92, cité par QUINODOZ Jean-Michel, « Figurabilité, fantasme inconscient et formes de symbolisation dans les rêves », dans *Revue française de psychanalyse*, 2001/4 (Vol. 65), p. 1373-1378, <http://www.cairn.info/revue-francaise-de-psychanalyse-2001-4-page-1373.htm> (page consultée le 7 juin 2017), paragraphe 2.)

²²⁶ DIDI-HUBERMAN Georges, *Phalènes, Essais sur l'apparition 2*, Paris, Éditions de Minuit (Paradoxe), 2013, p. 183.

²²⁷ *Ibid.*

²²⁸ *Ibid.*, p. 183-184.

²²⁹ *Ibid.*, p. 185.

De façon liée, une caractéristique des images scéniques utilisées pour générer de la poésie sensorielle pourrait être leur caractère mystérieux ou leur nature d'élément d'une énigme à déchiffrer pour arriver à un nouveau sens. Brunella Eruli présente dans un article²³⁰ très intéressant l'utilisation des images par des compagnies de théâtre italiennes à la pratique particulièrement intrigante dans le cadre de notre sujet d'étude puisqu'il s'agit du « théâtre de poésie » de Federico Tiezzi principalement, descendant du *teatro-immagine*. Ce « théâtre de poésie » est inspiré par le « cinéma de poésie » de Pasolini, ainsi décrit par Brunella Eruli : il affirme « ainsi l'existence d'une écriture du visible : l'autonomie du langage visuel où l'image serait un signe à déchiffrer plutôt que l'illustration d'un récit. »²³¹ Dans cette forme de théâtre, l'image prend son autonomie sur la parole, elle

n'est plus l'illustration d'un récit, elle ne vise pas une réalité formelle ou esthétique valable en soi ; au contraire elle est signe mystérieux, suggestion incertaine à déchiffrer, en accord ou en contraste avec les autres langages présents sur la scène – voix, musique, mouvement, formes en actions, projections.²³²

L'image devient un élément de la représentation parmi d'autres, construisant une énigme à interpréter et pouvant mener à de la poésie sensorielle. On voit dès lors que la place de l'interprétation du spectateur est très grande, nous l'étudierons dans le point suivant.

L'origine de ces images à effet poétique sur scène pourrait se retrouver dans le fait que

la poésie est indissociable de l'expérience de la vision, une vision claire mais instable, puisque un rideau de fer, baissé brutalement devant ses yeux, sépare à jamais Dante de sa vision et de la vraie langue de la poésie où la séparation et la perte s'inscrivent comme éléments constitutifs de toute parole poétique.²³³

Cette tendance à essayer de transmettre de la poésie par le biais de la scène et des sens serait-elle une réponse à l'impossibilité pour le poète de transmettre sa vision par le langage ? Brunella Eruli ajoute : « quelle langue parle donc l'image ? Une langue inventée, une langue en dehors des codes figés. »²³⁴ Toujours est-il qu'il existerait une langue de l'image, que cette transmission par l'image ne s'effectuerait donc pas immédiatement, hors de tout langage. De même, cite-t-elle Romeo Castelluci sur son rapport au corps de l'acteur : « Le triangle homme-animal-Dieu se referme dans une parole mantrique, presque physique qui brûle la

²³⁰ ERULI Brunella, « Dire l'irreprésentable, représenter l'indicible. Théâtre d'images, théâtre de poésie en Italie » dans PICON-VALLIN Béatrice, *La scène et les images*, op. cit., p. 297-319.

²³¹ *Ibid.*, p. 299.

²³² *Ibid.*

²³³ *Ibid.*, p. 311.

²³⁴ *Ibid.*, p. 310.

bouche. C'est une parole qui pense sa métamorphose à travers le corps et non à travers l'écriture. »²³⁵ Le corps se fait ici médium de la parole, le visuel devient support de signification. L'image vue a des répercussions sur les corps des spectateurs, dans un sentiment de stupeur : « la chose que l'on regarde foudroie et transperce »²³⁶. Il faut donc s'approcher de l'expérience du spectateur.

2. Quelle réception ?

La réception par les spectateurs semble avoir une grande importance dans la qualification de ces moments ou spectacles *poétiques*. Il faut donc analyser le processus de réception particulier à l'œuvre dans la réception de ce type de spectacle. Trois moments peuvent être considérés : le premier est celui de la perception par les sens ; le deuxième que nous appellerons *retentissement* en référence à Gaston Bachelard²³⁷ correspondrait à une étape d'intériorisation et de profond bouleversement de l'être du spectateur par ce à quoi il a assisté (« Le retentissement opère un virement d'être. »²³⁸) ; le troisième est celui qui correspond à la *résonance* de Gaston Bachelard, phénomène durant lequel la poésie ouvre à des « répercussions sentimentales, des rappels de notre passé »²³⁹. Nous convoquerons le concept d'*auratique*, développé par Georges Didi-Huberman notamment, comme qualité de ces moments ou compositions *poétiques*. Enfin, nous clarifions ce point sur des réflexions de l'ordre de la temporalité de ce processus et sur la qualité mnésique particulière aux spectacles vivants, les spectateurs gardant chacun un souvenir différent et singulier d'un même spectacle.

2.1. Perceptions et émotions

Pour parler du type de perception applicable dans les spectacles qui nous occupent (sans parole et qualifiés de « poétique »), on peut reprendre la qualification proposée par Laurence Louppe pour le spectacle chorégraphique dans sa *Poétique de la danse contemporaine*²⁴⁰ : un type de perception « à la fois multiple et intime »²⁴¹. En plus du regard et des sensations kinesthésiques qui sont convoquées devant un spectacle chorégraphique pour

²³⁵ *Ibid.*, p. 314.

²³⁶ CASTELLUCCI Romeo, « L'attore e boopis », in BARTOLUCCI Giuseppe (e.a.), *Atti della disputa sulla Natura del Teatro*, Edizione Casa del Bello Estremo, Cesena, 1990, p. 26, cité par ERULI Brunella, *op. cit.*, p. 314.

²³⁷ Voir le point III de l'introduction de son ouvrage *La poétique de l'espace* (BACHELARD Gaston, *op. cit.*, p. 6).

²³⁸ BACHELARD Gaston, *op. cit.*, p. 6.

²³⁹ *Ibid.*, p. 7.

²⁴⁰ LOUPPE Laurence, *op. cit.*

²⁴¹ *Ibid.*, p. 28.

nous mettre « en rapport avec une œuvre, ses voies de création, ses objectifs et son sens »²⁴², les spectacles corporels et visuels qui nous intéressent sollicitent également, entre autres, l'ouïe. La réception de ces spectacles nécessite donc de multiples voies de perception. Mais du fait de ne pas utiliser le discours, ils retournent d'une même perception « intime » que les spectacles purement chorégraphiques, ce que Laurence Louppe justifie de cette manière :

parce que dès qu'il s'agit des couches sensibles de la tactilité, le rapport de l'analyse avec les canaux de la perception convoquée est assimilé davantage à ce que nous avons en nous de plus secret, plus proche à la fois du sensoriel et de l'émotionnel que de ce qui est directement traduisible en termes rationalisants habituels.²⁴³

Loin du discours, les perceptions sensibles relèvent davantage d'un *ressentir* intuitif que d'une appréhension intellectualisée. La preuve en est qu'elles semblent toujours affaiblies lorsque l'on tente de les mettre en mots. Ainsi, Brunella Eruli écrit-elle à propos de la scène théâtrale contemporaine : « les niveaux de perception se multiplient, attirant vers le visible des réalités hétérogènes, aux significations fragmentaires et provisoires : la parole et l'image théâtrales montrent une réalité instable dont la connaissance ne peut être qu'intuitive »²⁴⁴, tandis que Philippe Tancelin définit le poème « en tant qu'il est une mise en œuvre et en expérience d'espace-temps d'un pur sentir. »²⁴⁵ Sentir, à travers de multiples niveaux de perception, c'est cela la réception d'un spectacle, semble-t-il. L'émotion est également convoquée dans cette description de la réception des spectacles du théâtre d'images et du théâtre de poésie en Italie par Brunella Eruli, et cette citation nous semble particulièrement juste pour parler des spectacles qui nous occupent : « le regard suit une géographie émotionnelle qui investit le vide et l'obscurité autant que les formes visibles qui occupent l'espace. »²⁴⁶ Le regard des spectateurs est guidé par l'émotion qu'il ressent et leurs perceptions en sont par conséquent influencées.

On voit que les perceptions et les émotions sont fortement liées en ce qui concerne la réception de spectacles à poésie sensorielle. Deux praticiens évoquent cette notion lorsqu'ils abordent la question de la poésie dans les spectacles vivants : James Thierrée et Philippe Quesne. James Thierrée dit à ce sujet que, comme la poésie, l'innocence « est souvent teintée d'une connotation mièvre, sous-entendant le manque de réflexion, l'immaturation, tout comme

²⁴² *Ibid.*

²⁴³ *Ibid.*

²⁴⁴ ERULI Brunella, *op. cit.*, p. 318.

²⁴⁵ TANCELIN Philippe, « La scène-poème et la fragilité du dire », dans BEAUFILS Eliane (éd.), *op. cit.*, p. 21.

²⁴⁶ ERULI Brunella, *op. cit.*, p. 319.

la “poésie”, fourre-tout où l’on glisse tout ce qui déborde le cadre normé du réel. Elle permet cependant de toucher des sentiments d’une profondeur immense. »²⁴⁷ L’innocence et la poésie seraient les portes vers un espace de sentiments et de ressentir. De manière similaire, Philippe Quesne parle de sa pratique en évoquant la poésie dans sa méthode de travail :

je parle souvent d’espace-atelier [pour le dispositif scénique] : sans définir qui sont ces personnages qu’on a sous les yeux, l’on voit des gens, des artistes qui s’emparent d’un sujet et qui osent rêver dessus, vivre dans une certaine forme de poésie, jusqu’à s’émouvoir de bateaux gonflables, de fumée, de lumière, de musique.²⁴⁸

La poésie est associée au rêve et à la faculté de s’émouvoir d’éléments non textuels et parlant aux sens (musique, lumière, fumée, bateaux gonflables avec leur texture et les bruits qu’ils émettent...). L’émotion à partir de la perception non intellectualisée apparaît comme prégnante dans le processus de réception de la poésie. Mais la notion de rêve se rapproche davantage d’un vécu du spectateur que la poésie sensorielle semble convoquer.

La poésie sensorielle pourrait ainsi solliciter des expériences passées des spectateurs et les faire affleurer à leur mémoire dans le temps de la réception. Cet aspect s’approche de la notion d’« auratique » que développe Georges Didi-Huberman. Il écrit à ce sujet que

Auratique [...] serait l’objet dont l’apparition déploie, au-delà de sa propre visibilité, ce que nous devons nommer ses images, ses images en constellations ou en nuages, qui s’imposent à nous comme autant de figures associées, surgissant, s’approchant et s’éloignant pour en poétiser, en ouvrager, en ouvrir l’aspect autant que la signification, pour en faire une œuvre de l’inconscient.²⁴⁹

Les multiples images apparues par l’intermédiaire d’un moment de qualité *auratique*, qui nous semble être une des qualités du poétique, lui confèrent une signification ouverte et propre à chacun en fonction de ses références et expériences personnelles. En cela, il touche à l’intériorité de chacun et ouvre à la notion d’inconscient, qui seront tous deux développés dans le point suivant. Cependant, il faut tout de même évoquer la qualité de témoins collectifs qu’acquiert le public dans la reconnaissance d’une même émotion chez les autres spectateurs.

²⁴⁷ GWENOLA David, *Entretien avec James Thierrée, l’innocence contre la nostalgie*, <http://www.journal-laterrasse.fr/entretien-avec-james-thierree-linnocence-contre-la-nostalgie/> (page consultée le 29 avril 2017).

²⁴⁸ LUCCHESI Christophe, *Entretien avec Philippe Quesne, auteur et metteur en scène de “Big bang”*, *Le Maillon à Strasbourg*, <http://www.lestroiscoups.com/article-entretien-avec-philippe-quesne-auteur-et-metteur-en-scene-de-big-bang-au-maillon-a-strasbourg-par-christophe-lucchesi-64413352.html> (page consultée le 28 avril 2017).

²⁴⁹ DIDI-HUBERMAN Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Editions de Minuit (Critique), 1992, p. 105.

2.2.Retentissement et résonances bachelardiens : vers les profondeurs de l'être

Après les perceptions et les émotions qui en découlent, le spectateur intériorise ce qu'il a reçu et fait l'expérience d'une réponse profonde à son être. Cela peut s'approcher par les concepts de retentissement et de résonances. Ce sont des phénomènes abordés par Gaston Bachelard pour décrire la réception poétique face à des œuvres poétiques littéraires. Il nous semble néanmoins pertinent de transposer son approche à la réception de la poésie *sensorielle* car ce que Gaston Bachelard appelle le « doublet phénoménologique des résonances et du retentissement »²⁵⁰ n'est pas directement attaché aux mots mais bien aux effets de la poésie sur le lecteur.

Le retentissement s'opère dans un premier temps. Gaston Bachelard écrit à son sujet que « le retentissement opère un virement d'être. Il semble que l'être du poète soit notre être. »²⁵¹ En entrant en résonance avec ce qui se déroule sur scène, le spectateur peut le comprendre au point que son *être* soit touché. Alors, « Elle [l'image poétique] prend racine en nous-mêmes. Nous l'avons reçue, mais nous naissons à l'impression que nous aurions pu la créer, que nous aurions dû la créer. »²⁵² Le spectateur éprouve la justesse de ce qu'il vient de percevoir, au diapason de son être. C'est après ce retentissement qu'apparaissent les *résonances* : « la multiplicité des résonances sort alors de l'unité d'être du retentissement. »²⁵³ Les résonances consistent en « des répercussions sentimentales, des rappels de notre passé »²⁵⁴. Après que le moment poétique ait produit un retentissement en nous, d'où découle un « réveil de la création poétique jusque dans l'âme du lecteur »²⁵⁵, ces résonances adviennent qui prouvent à quel point le moment poétique nous touche puisqu'il provoque des sentiments, rappelle des éléments de notre passé et ainsi se ressent comme *juste*.

Mais l'interrogation de Brunella Eruli nous taraude également : « Le spectateur regarde une scène, mais est-ce cela qu'il voit vraiment ? [...] Voit-il vraiment des corps, des objets ou des matériaux, ou ces éléments ne deviennent-ils visibles pour lui que parce qu'ils donnent une forme à ce qui était jusque-là "innommable" ? »²⁵⁶ Peut-être ces moments poétiques ne nous touchent-ils que parce qu'ils cristallisent des moments unissant l'étrangeté

²⁵⁰ BACHELARD Gaston, *op. cit.*, p. 6.

²⁵¹ *Ibid.*

²⁵² *Ibid.*, p. 7.

²⁵³ *Ibid.*, p. 6.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 7.

²⁵⁵ *Ibid.*

²⁵⁶ ERULI Brunella, *op. cit.*, p. 319.

et la familiarité, donnant forme à ce que nous pouvons reconnaître tout en sachant que nous ne l'avons jamais perçu sous cette forme-là. Philippe Tancelin développe un concept qui approche la réception active du spectateur :

Si l'espace poétique [...] est celui de l'intériorité, il s'ouvre depuis une écoute qui se découvre et en cette découverte devient une scène active que l'on pourrait appeler la scène-poème : quand l'écoute du verbe poétique déchire l'écran d'obscurité de la représentation et permet d'entrevoir, d'entre-entendre la voix nue des espoirs possibles, les espoirs qui ne souffrent aucune représentation mais sont autant d'incanter.²⁵⁷

Bien que liée à la poésie comme parole, sa conception de la *scène-poème* approche la réception singulière des spectateurs et son point fort est de prendre en compte les interprétations et échos personnels qui émanent de la réception d'un spectacle par chacun. Il nous semble que cette notion pourrait également convenir à des spectacles où la poésie ne s'applique pas qu'au verbe. Allant plus loin dans l'analyse de l'intériorité du spectateur connaissant une expérience poétique, il écrit : « La scène-poème ferait [serait] ainsi le signe de cette alchimie entre la réalité prise dans la représentation et la réalité imaginée dans la transformation grâce à l'enthousiasme, à l'exigence urgente de beauté que l'homme possède et accueille aux frontières de l'irréalité. »²⁵⁸ Il y aurait tension entre la réalité vue sur scène et celle transformée et enrichie par le regard du spectateur et ce qui s'opère en lui.

Du fait de cette expérience qu'on pourrait qualifier de retentissement et de résonances, l'implication du spectateur est particulière. Si la poésie produit une alliance d'étrangeté et de reconnaissance, on pourrait appliquer à cette situation ce que développe Christophe Triau dans un article sur les « esthétiques et pensées scéniques de la perception »²⁵⁹ :

Dans le cadre de la *relation* perceptive qu'est la relation esthétique, distance, étrangeté, singularisation vont ici de pair avec une implication du spectateur qui ne se réduit pas à une distance critique, dans la production d'un rapport au sujet qui convoque une captation qui n'est cependant pas de l'ordre de la traditionnelle croyance fictionnelle, et encore moins d'une seule reconnaissance.²⁶⁰

La captation à l'œuvre dans les spectacles poétiques ou composés de moments poétiques est donc beaucoup plus complexe qu'une simple mise à distance, reconnaissance ou traditionnelle

²⁵⁷ TANCELIN Philippe, *op. cit.*, p. 17, nous soulignons.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 18.

²⁵⁹ TRIAU Christophe, « "Inquiéter le voir", Esthétiques et pensées scéniques de la perception », dans « Scènes contemporaines : comment pense le théâtre », *Théâtre public*, 216, avril-juin 2015, p. 53-62.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 62.

« suspension consentie de l'incrédulité ». Elle oscille entre appropriation de la poésie par le retentissement et distance pour que les résonances puissent avoir lieu. Cela se rapproche de ce que Marie-Christine Autant-Mathieu développe à propos du théâtre de Wladyslaw Znorko, entre l'illusion et la distanciation par l'humour :

L'illusion, ici, ne présente pas un faux réel, car l'instance du Moi, qui distingue ce qui est vrai de ce qui est faux (réel/irréel), n'a aucune légitimité à l'intérieur d'un rêve. Mais elle postule qu'il faut que ce ne soit pas vrai, que nous sachions que ce n'est pas vrai, afin que, durant le processus de perception, l'inconscient aussi travaille, laisse passer les images enfouies en nous.²⁶¹

C'est seulement par cette conscience que ce que nous voyons n'est pas vrai et est créé par illusion que la distance s'opère, malgré une certaine captation provoquée par le retentissement qui s'opère en nous. Alors, pris entre la distance et la captation renvoyant chacun à son intériorité, l'inconscient peut travailler et engendrer les résonances que nous avons déjà évoquées.

2.3. Réflexions sur la communicabilité de la poésie et sur la temporalité de cette réception

Il est une question que nous avons évitée depuis le début de ce point concernant la réception de la poésie sensorielle : tous les spectateurs éprouvent-ils cette poésie de la même manière et y a-t-il des spectateurs qui ne font pas leur expérience, n'éprouvant ni le retentissement, ni les résonances ? Gaston Bachelard a initié une réflexion similaire mais poussant davantage à l'origine même de la poésie :

Comment aussi cet événement singulier et éphémère qu'est l'apparition d'une image poétique singulière, peut-il réagir – sans aucune préparation – sur d'autres âmes, dans d'autres cœurs, et cela, malgré tous les barrages du sens commun, toutes les sages pensées, heureuses de leur immobilité ?²⁶²

Sans communication de la poésie, sans retentissement ni résonances, celle-ci ne serait vécue que par le poète qui la ressentirait sans pouvoir jamais la communiquer aux autres humains. Or, il y a communication. Gaston Bachelard tente de répondre à cette interrogation par une analyse phénoménologique des images poétiques qui remplira tout son ouvrage *La Poétique de l'espace*. Bien qu'il ne s'agisse que d'un seul élément constitutif de la poésie scénique,

²⁶¹ AUTANT-MATHIEU Marie-Christine, « Le Cosmos Kolej : voyage au grenier de l'imaginaire (avec une escale au pays d'«Ulysse à l'envers») », dans PICON-VALLIN Béatrice (éd.), *La scène et les images*, op. cit., p. 340.

²⁶² BACHELARD Gaston, op. cit., p. 3.

cette question, trop vaste pour être traitée de manière satisfaisante dans ce mémoire, mérite d’être évoquée. Enfin, la question du « courage » du spectateur est un autre aspect de la réception que nous n’avons pas abordé. Brunella Eruli aborde cette question en justifiant la nécessité de courage pour le spectateur par le travail de reconstitution qu’il doit effectuer :

A partir de quelques fragments qui ont retenu son regard, le spectateur, tel un archéologue, reconstitue une autre scène qui se greffe sur l’action scénique dont le sens lui apparaît de manière intermittente, sous la forme d’interrogations qui traversent les mots, les images, les émotions. Le spectateur pourra répondre à ces questions, souvent inaudibles et confuses, s’il accepte de les entendre. Pour cela, il devra faire preuve de courage [...] ²⁶³

Ce raisonnement nous amène à penser la réception de la poésie sensorielle également sous la forme du courage : il faut que le spectateur accepte de se laisser toucher, entre dans une réception entre captation et distanciation pour éprouver le retentissement de la poésie en lui. S’il n’est pas disponible à cette expérience, il peut passer « à côté » et n’y voir qu’une image mièvre, un moment ouvert vers quelque chose qu’il n’a pas tenté de percevoir.

L’engagement personnel à la réception de la poésie sensorielle amène à une temporalité particulière, en suspens. Eliane Beaufils décrit cette temporalité :

Cet engagement vient de ce que nous sommes suspendus aux lèvres et aux gestes, auxquels nous répondons. [...] Le fait que ces moments ne puissent être clos et que notre pensée ne puisse se replier sur elle-même nous procure l’impression de moments suspendus, d’autant que la gestuelle inédite met également en suspens nos schèmes sensorimoteurs. Notre attention elle-même est à la fois concentrée et suspendue, elle échappe au cours des pensées uniquement compréhensives, analytiques, ainsi qu’au temps linéaire de cette conscience plus linéaire. Le temps est en quelque sorte insaisissable, arrêté mais non figé, lui encore « en tension vers », en suspens. ²⁶⁴

Une temporalité suspendue qui voit s’épanouir perceptions, émotions, retentissement et résonances, telle est l’expérience faite par de nombreux spectateurs devant des moments de poésie sensorielle. Une impression d’être hors du temps, de moments et images transcendants qui plus tard seront ceux qui reviendront en mémoire lorsque l’on pensera à tel ou tel spectacle.

²⁶³ ERULI Brunella, *op. cit.*, p. 319.

²⁶⁴ BEAUFILS Eliane, *op. cit.*, p. 132.

3. Apparition et ouverture sur l'*ailleurs*

Dans ce point, nous répondons à une des thématiques abordées dans la première partie de ce mémoire consacrée à l'étude de la poésie non-textuelle : nous avançons que la poésie pouvait donner accès à un *ailleurs* indicible. De manière similaire, la poésie sensorielle semble ouvrir sur un ailleurs, à un « voir autrement ». La question de l'enfance sera abordée dans l'optique du regard et des thématiques de la poésie, ainsi que la question de l'apparition de ces moments et de cette ouverture à l'*ailleurs*.

3.1. Ouverture à un *ailleurs*, à un voir autrement

Philippe Tancelin mène une très belle réflexion sur l'*ailleurs* ouvert par sa « scène-poème ». Il s'agit pour lui d'une invitation à aller regarder « de l'autre côté », du côté de l'« in-ouï autant que de l'in-vu (ce qui n'est pas entendu, ce qui n'est pas vu) »²⁶⁵, puisque la poésie est inattendue, selon lui (« Ne découvre-t-on pas la force, la puissance de la parole poétique au lieu même où on ne l'attend pas... ? »²⁶⁶). En outre, parce que la poésie renoue avec l'intériorité, renvoie chacun à son être, il considère que

la scène poème libérerait ainsi le regard du témoin. Elle le libérerait de son arrestation par le représenté, elle l'inviterait à aller regarder de l'autre côté “dans l'au-delà du contour des choses comme le fait le nouveau-né autant que le mourant, afin de déceler ce qui monte de derrière les figures”²⁶⁷

Aller plus loin que ce qui est représenté, ne pas s'arrêter à ce qui est vu et entendu, mais prêter attention à ce qui échappe, aux interstices, il semble que c'est à cette démarche qu'invite la scène-poème de Philippe Tancelin. « Sans doute parce que la poésie relève de l'ontologique [...], une voix du sans image qui nous entraîne dans ce qui n'est plus négociable avec une quelconque représentation de monde, une voix qui nous renvoie et nous plonge dans l'exigé pur de l'être au monde. »²⁶⁸ Balayer les représentations pour toucher directement à l'être du monde, c'est le projet ambitieux que Philippe Tancelin attribue à la poésie et c'est en ce sens que la scène-poème initierait « cette ouverture de la conscience aux autrement possibles, à tous ces ailleurs d'un monde que le théâtre cherche »²⁶⁹.

Il ajoute :

²⁶⁵ TANCELIN Philippe, *op. cit.*, p. 17.

²⁶⁶ *Ibid.*

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 19.

²⁶⁸ *Ibid.*

²⁶⁹ *Ibid.*

La scène poème devient alors cette ouverture par le poète du territoire de notre IMAGINAL... je cite le terme "imaginal" au sens où Henri Corbin l'entend, c'est-à-dire ce lieu d'accueil d'une spiritualité sous forme d'intangibles mais de pure présence, là où sont déposés les paysages, les faces de ce que nous exigeons de beauté pour éprouver le monde dans sa robe solaire.²⁷⁰

Le territoire de notre imaginal serait-il le même que celui de l'accueil de la poésie ? Le monde imaginal, création du philosophe Henry Corbin, est le troisième pendant aux mondes sensible et intelligible : « monde de l'âme », c'est l'imagination qui « nous donne accès à une région et réalité de l'être qui sans elle nous reste fermée et interdite »²⁷¹. Il ne s'agit pas d'un monde d'images considérées comme fictionnelles et irréelles, mais il est considéré comme « une authentique source de connaissance. »²⁷² De plus, Alain Delaunay explique qu'il assure le « passage réversible »²⁷³ entre les deux autres mondes, du sensible et de l'intelligible. C'est par l'imaginal que les formes sensibles peuvent être immatérialisées et les formes intelligibles « imaginalisées » : « elle [la réalité imaginaire] leur donne figure, dimension, rythme et visage »²⁷⁴. Accéder au monde imaginal ne se fait pas sans « attitude réceptive spirituelle »²⁷⁵ et Alain Delaunay précise qu'« entre l'apparence des formes sensibles et le transparaître des formes intelligibles, l'apparaître en tant qu'apparaître (ou "réalité apparitionnelle") définit l'ontologie propre aux formes imaginaires. »²⁷⁶ Cela n'est pas sans évoquer la qualité d'apparition que les chercheurs associent à la poésie (ce qui sera développé au point suivant) et qui nous incite à trouver enrichissante la proposition de Philippe Tancelin de rapprocher réception de la poésie et accès au monde imaginal.

Cette ouverture sur l'*ailleurs* (monde imaginal ou simple *ailleurs* mystérieux) ne semble que s'entrevoir : la poésie peut être perçue mais est aussitôt cachée. « La poésie ne nous dit-elle pas qu'on ne peut qu'entrevoir les profondeurs du monde, entrevoir, voir entre... ? Mais pour voir entre, faut-il encore ouvrir faire écart, entre les choses les unes les autres, investir leur intervalle. »²⁷⁷ La démarche du spectateur percevant la poésie sensorielle semble de l'ordre de cet investissement de l'intervalle entre les choses, fulgurant et bref, mais

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 18.

²⁷¹ CORBIN Henry, *Corps spirituel et Terre céleste*, cité par DELAUNAY Alain, « Imaginal monde », dans Universalis éducation [en ligne], *Encyclopaedia Universalis*, <http://www.universalis-edu.com.proxy.bib.ucl.ac.be:8888/encyclopedia/monde-imaginal/> (page consultée le 5 juin 2017).

²⁷² DELAUNAY Alain, *op. cit.*

²⁷³ *Ibid.*

²⁷⁴ *Ibid.*

²⁷⁵ *Ibid.*

²⁷⁶ *Ibid.*

²⁷⁷ TANCELIN Philippe, *op. cit.*, p. 23.

laissant une trace dans la mémoire et l'être. Le retentissement ? « C'est comme un éclair dans la nuit, tout s'illumine soudainement le temps d'entrevoir, puis la nuit se referme sur ce qu'on a entrevu. Mais on a entrevu, comme entre les lèvres d'une plaie, entre les bords d'une fissure. »²⁷⁸

3.2. Enfance au monde

La poésie est souvent associée au regard vierge de l'enfant. Cet « autrement voir » auquel elle ouvre serait-il celui de l'enfant que nous avons été, ou de la part d'enfance qui vit encore en nous ? L'enfance est aussi l'enfance au monde, ainsi Philippe Tancelin écrit-il :

il [l'horizon poétique] éclaire ce lieu, ce temps où les désastres du pouvoir, de l'argent, des oppressions, et des crimes peuvent encore ne pas avoir lieu, ne pas nous prendre en otage et cela grâce à cet état poétique que nous évoquions plus haut et qui est l'état de « l'enfance au monde » d'Hölderlin, un état qui nous revient chaque fois que nous gardons cette avancée dans l'enfance au-delà de la frontière des choses. Il monte alors de l'allégorie poétique une traversée libératrice car une apparition de sens est née et approche d'autres voix que celles jusqu'ici empruntées.²⁷⁹

Voir les voies que le monde n'a pas empruntées, se libérer du monde tel qu'il est aujourd'hui pour observer avec la virginité d'un enfant... Mais l'enfance est également évoquée pour l'innocence qu'elle véhicule, notamment par James Thierrée qui l'associe à la poésie et l'aborde de cette façon : « Chacun possède en lui un espace d'innocence, dont la vie adulte a encombré le chemin. Mais la porte n'est jamais totalement blindée. Le renoncement au désir de découvrir, de s'étonner, me semble terriblement mortifère. »²⁸⁰ L'innocence serait constituée du désir de découvrir et de s'étonner, selon James Thierrée, ce qui va dans le sens de l'état « d'enfance au monde » qu'évoque Philippe Tancelin et qui permet de découvrir de nouvelles voies.

Andreas Englhart évoque aussi le regard de l'enfant dans ses six thèses de poéticité. Rappelons cette citation : « C'est en provoquant une impression immédiate du monde telle qu'on le connaît dans l'enfance que le poétique se constitue, impression qu'on peut comprendre scientifiquement comme dissolution de la différence entre *seeing* et *visualizing*, entre percepts et images. »²⁸¹ Le « voir autrement » se constitue ici de perceptions immédiates

²⁷⁸ *Ibid.*

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 24, nous soulignons.

²⁸⁰ GWENOLA David, *op. cit.*

²⁸¹ ENGLHART Andreas, *op. cit.*, p. 106.

et brutes, entre étonnement et désir de découverte, trouvailles de nouvelles voies et perceptions intenses. Les composantes de l'enfance actives dans l'association avec le concept de poésie ont un lien avec les perceptions brutes de l'enfant et avec sa virginité de savoir, son envie de découvrir... *l'ailleurs* ?

3.3.Présence et apparition

Cette ouverture à *l'ailleurs* fait l'objet d'un surgissement, d'une apparition : « surgir, être cette scène de l'ouvert, la scène du surgir et de l'interruption dans la régularité du cours de l'existence, du cours des représentations afin que s'ouvre la conscience de l'existence à des plans et des perspectives inattendues »²⁸². Dans le surgissement, la présence fait acte et laisse une trace, ainsi que l'exprime Georges Didi-Huberman : « elle [la présence] n'est pas une quelconque victoire sur l'absence mais un moment rythmique appelant sa négativité dans le battement structural qui la subsume, le battement du processus de *trace*. »²⁸³ C'est cette trace qui résonne en nous, spectateurs. Georges Didi-Huberman écrit ceci à propos de ce qu'il appelle l' « image-sillage » et qui nous semble corrélé à l'apparaître de la poésie : « C'est ainsi que le réel de l'apparaître laisse en nous l'*image* survivante, souveraine, *de sa traîne*. Son sillage, sa trace en mouvement. »²⁸⁴ Sa présence relèverait de l'apparaître puis de l'intensité de la trace.

Eliane Beaufils met en avant la nature particulière de ce qu'elle appelle des « moments » de poésie, qui seraient marqués d'une présence auratique, notion qu'elle définit quant à elle de cette façon : « ces moments [auratiques] introduisent une rupture de la perception et de la pensée »²⁸⁵, permettant l'*aisthesis*, « une perception pleine qui ne soit pas réaction, partielle, mécanique, à un stimuli »²⁸⁶. Leur présence tient donc à la perception pleine qu'ils permettent pour les spectateurs. « On ne peut s'y [à la présence auratique] soustraire, on ne peut ignorer son appel car elle s'adresse à notre perception dans son ensemble. Elle sollicite tous nos sens de manière renouvelée et fait "rencontre" »²⁸⁷. Au niveau du mode de rencontre, elle cite le silence, le retrait et l'antirythmie²⁸⁸, ce qui va dans le sens de notre hypothèse d'une alliance entre une captation et une distance du spectateur.

²⁸² *Ibid.*, p. 18.

²⁸³ DIDI-HUBERMAN Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, op. cit. p. 157.

²⁸⁴ ID., *Phalènes, Essais sur l'apparition*, 2, op. cit., p. 81-82.

²⁸⁵ BEAUFILS Eliane, « Des moments poétiques sans poème ? », dans BEAUFILS Eliane (éd.), *Quand la scène fait appel... Le théâtre contemporain et le poétique*, op. cit., p. 127.

²⁸⁶ *Ibid.*

²⁸⁷ *Ibid.*

²⁸⁸ Cf. *Ibid.*

Eliane Beaufrils décrit ensuite la particularité de ces moments : ils sont isolés du reste de la représentation, tout en étant perçus comme des condensés du sens du spectacle. Elle soutient qu'ils « se soustraient d'une certaine façon aux “machines de la représentation” : temps, scénographie, jeu, sons, au service de la représentation. »²⁸⁹ Ils sont isolés et d'une autre nature que le reste du spectacle. Dans le même sens que Philippe Tancelin, elle les qualifie d'« interstices de beauté humaine et esthétique [...] [qui] fonctionnent en même temps comme des points d'orgue, dans lesquels vient se concentrer une partie importante du sens de la pièce »²⁹⁰. Ces moments sont donc bien isolés des autres dans la durée du spectacle et sont reçus sous le mode de l'apparition puis de la trace.

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 128.

²⁹⁰ *Ibid.*

Chapitre 2 : Etude de cas

Afin de compléter notre étude de la poésie dans le spectacle vivant aujourd'hui, nous analyserons trois spectacles récents marqués par des effets poétiques. Nous les avons choisis parce qu'ils ont été tous trois qualifiés de « poétiques » par la critique ou la presse. Nous avons sélectionné pour cette analyse des spectacles sans texte ni parole afin d'étudier clairement ce qui fait poésie sur scène quand il ne s'agit pas de poésie textuelle, ainsi qu'elle a été abordée dans la première partie. Cependant, il s'agit d'un choix et il pourrait également être intéressant d'étudier la poésie dans des spectacles utilisant la parole. En outre, nous avons choisi trois spectacles n'appartenant pas à un genre en particulier (danse, théâtre, cirque), mais à la frontière de tous les genres scéniques. Cela parce que notre démarche n'est pas de découvrir la poésie « dans le théâtre », « dans la danse » ou « dans le nouveau cirque », mais plutôt d'étudier la singularité de l'élaboration d'effets poétiques dans ces trois spectacles en particulier. De plus, il semble que de tels spectacles pluridisciplinaires se développent de plus en plus aujourd'hui, les œuvres sont davantage marquées par l'univers de leurs créateurs que par les caractéristiques des genres établis. C'est pourquoi nous avons choisi ce type de spectacle.

L'analyse d'effets poétiques présente une certaine difficulté, du fait de la nature fuyante de la poésie, qui a été abordée dans le chapitre précédent. Nous entreprendrons l'étude de la poésie dans ces spectacles en nous penchant tout d'abord sur l'analyse des effets poétiques qu'ils peuvent produire via notre expérience de réception de ces spectacles. Ce point nous semble important puisque la poésie est intimement liée à la réception par les spectateurs, via leurs perceptions, et à l'éveil d'émotions, ainsi que cela a été avancé dans le chapitre précédent. Les concepts de retentissement et de résonance bachelardiens nous semblent également opérants pour ces analyses. Nous développerons ensuite, lorsque c'est possible²⁹¹, la démarche artistique des créateurs des spectacles afin de tenter d'y trouver des éléments de réponse à ce qui y fait poésie et si cet effet est voulu.

²⁹¹ Pour cela, il faut qu'il existe des textes ou des entretiens avec les créateurs expliquant leur démarche. Nous n'en avons pas trouvé pour la compagnie Side-Show qui a créé le spectacle *Wonders* que nous allons analyser au troisième point.

1. *Le mouvement de l'air*, de la compagnie Adrien M & Claire B, poésie de l'abstraction sensible

Voici quelques extraits de revues de presse ou de textes descriptifs de la pièce et du travail de la compagnie, afin de justifier notre choix de cette pièce pour en analyser la poésie :

L'invisible aérien devient presque palpable d'émotions. Les corps se mêlent, se portent, s'attirent puis se fuient. Tour à tour, ils rentrent dans l'image, jouent avec elle et surtout, ils volent. Ils s'élèvent en douceur ou dans une lutte poétique [...] Un monde se crée, bercé par ses quatre éléments originels : l'air, l'eau, la terre et le feu, suggérés tout en poésie.²⁹²

Ensemble [Adrien Mondot et Claire Bardainne], ils interrogent le mouvement et ses multiples résonances avec la création graphique et numérique. Leurs spectacles et installations, à mi-chemin entre les arts numériques et des arts vivants, font émerger un langage poétique visuel, associant imaginaire, réel et virtuel. L'humain est toujours au centre des enjeux technologiques, et le corps au cœur des images, en témoigne leur création de 2015 intitulée *Le Mouvement de l'air*, un spectacle sensible et poétique, véritable ode au mouvement.²⁹³

Leurs corps [des interprètes] parlent un langage situé au-delà du corps quotidien. Un langage qui s'inspire de l'ordinaire mais le mime dans une transposition poétique. C'est un jeu avec le réel, qui explore le territoire d'un art cinétique vivant où les corps se trouvent dans un équilibre ténu entre abstraction et émotion. C'est une recherche d'un onirisme du mouvement.²⁹⁴

« Si sophistiqué soit-il, le dispositif de projection n'écrase jamais les danseurs, mais se met à leur service, fait ressortir l'énergie et la poésie des corps comme une extension du réel. »²⁹⁵

²⁹² LAFARGUE Stéphanie, « "Le mouvement de l'air" : quand les émotions entrent en lévitation digitale », magazine en ligne fragil.org, le 5 février 2016, <http://archives.fragil.org/focus/2637> (page consultée le 10 juillet 2017), nous soulignons.

²⁹³ Description de la compagnie Adrien M et Claire B dans le programme du Kikk festival, <http://www.kikk.be/2016/fr/program/conferences/adrien-m-et-claire-b> (page consultée le 10 juillet 2017), nous soulignons.

²⁹⁴ BARDAINNE Claire et MONDOT Adrien, Note d'intention pour le spectacle *Le Mouvement de l'air*, présente dans le programme du Grand T (théâtre de Loire-Atlantique), p. 6, http://www.legrandt.fr/sites/default/files/le_mouvement_de_lair_light.pdf (page consultée le 10 juillet 2017), nous soulignons.

²⁹⁵ MAKEREEL Catherine, « Ils révolutionnent la danse et le cirque », dans *Le Soir*, Samedi 31 octobre et dimanche 1^{er} novembre 2015, article issu du dossier de presse du spectacle *Le Mouvement de l'air*, p. 22, <http://circusnext.eu/sites/default/files/2016-09/AMCB-Air-dossier.pdf> (page consultée le 10 juillet 2017), nous soulignons.

1.1. Analyse de la poésie dans *Le Mouvement de l'air*²⁹⁶

Ce qui frappe après avoir vécu une représentation du *Mouvement de l'air*, c'est la multitude de moments de poésie. Le spectacle semble cousu de différents tableaux poétiques, composés de projections, lumières, musique et mouvements en harmonie. Chaque tableau mène vers un autre, passant d'une impression poétique à une autre tout au long du spectacle, jusqu'à cette fin suspendue où les artistes contemplent leur scène chargée de traces mémorielles et du mouvement de l'air. Nous tenterons ici de nommer les différents tableaux d'où émane une impression poétique et d'analyser ces moments afin d'en dégager des caractéristiques. Nous avons relevé quatorze « tableaux » contenant chacun un potentiel poétique différent. Nous les analyserons dans l'ordre de leur apparition. Ces différents tableaux abordent chacun selon un traitement spécifique la question de l'air et de ce que cela peut évoquer, dans l'interaction de leurs matières (le corps, la musique et les projections). Ainsi, de la notion générale d' « air » découlent la fumée, le vent, le mouvement, l'(a)pesanteur, les tornades, la matière gazeuse, le vol, les vagues, la suspension de matière dans l'air, le ciel, ...

Voici, avant l'analyse, une description du dispositif scénique, afin de rendre plus aisée la compréhension de l'analyse des tableaux. Le dispositif se compose de trois faces d'un parallélépipède rectangle : deux murs de tulle s'ouvrent en angle face au public et la troisième face est composée du rectangle de tapis de danse blanc, au sol (*Figure 1*). A jardin se situe le musicien et compositeur Jérémy Chartier avec ses instruments (guitares, batterie, carillons, harpe chinoise, verres, percussions). Durant le spectacle, les danseurs prennent place devant les tulles sur le tapis de danse, mais également en-dehors du tapis de danse, et derrière les tulles (tantôt invisibles et tantôt visibles en fonction de la lumière).

²⁹⁶ Le spectacle *Le Mouvement de l'air* a été créé le 7 octobre 2015 au Théâtre de l'Archipel à Perpignan, avec Rémi Boissy, Farid Ayelem Rahmouni et Maëlle Reymond comme danseurs, Claire Bardainne et Adrien Mondot à la conception, direction artistique, scénographie et mise en scène, Yan Raballand à la chorégraphie, Jérémy Chartier à la composition et à l'interprétation de la musique, David Debrinay aux lumières et Marina Pujadas aux costumes. Le teaser est disponible à cette adresse : <https://vimeo.com/145201272> (page consultée le 27 juillet 2017).



Figure 2 - Photographie du décor vu de face depuis la salle (photographie provenant de la fiche technique du spectacle).

Le premier tableau consiste en ce que nous appellerons les « tourbillons de lignes ». Les tulles et le sol sont couverts de la projection d'un damier de petits points qui s'animent et forment de multiples tourbillons de lignes selon les inflexions de la musique (un tuyau harmonique puis des cymbales et des percussions) et plus tard également selon les mouvements des danseurs. L'espace, pourtant composé des trois dimensions qui nous sont familières (hauteur, largeur et profondeur), apparaît comme étranger, abstrait, à cause de ce mouvement étonnant. Les deux impressions (de reconnaissance et d'étrangeté) surviennent en même temps et pour le même espace. De plus, nous reconnaissons la réaction de la projection à la musique et aux corps, même si nous n'avons jamais vu un phénomène similaire. La danse provoque le même sentiment pour des spectateurs non aguerris : le mouvement est reconnu (puisque chaque homme non paralysé a éprouvé le mouvement), mais non la forme étrange et non-utilitaire qui lui est donnée. L'alliance du mouvement dansé et de cet espace dont nous reconnaissons les dimensions et la réaction mais qui suscite une impression d'étrangeté et d'espace abstrait nous semble renforcer cette alternance entre reconnaissance et étrangeté qui caractérise l'*inquiétante étrangeté* proposée par Sigmund Freud. Il nous semble que l'effet poétique dans ce tableau tient à ce sentiment désorientant et pourtant familier. L'espace se tire de son impassibilité et accompagne et joue avec les danseurs et la musique. De plus, le sentiment de mouvement est renforcé par l'interaction entre les corps des danseurs, la projection et la musique qui s'accordent et connaissent des temps d'accélération et de décélération synchronisés. Ainsi, nous percevons mieux l'intention derrière la projection, bien

qu'abstraite, puisque le corps et la musique, plus familiers, l'accompagnent. L'abstraction est dès lors rendue sensible et plus accessible.



Figure 3 - Tableau "tourbillon de lignes", où le mouvement synchronisé des danseurs et de la projection se remarque à la direction des lignes (copyright Romain Etienne, photographie disponible sur le site de la compagnie www.am-cb.net, page consultée le 12 juillet 2017).

Nous appellerons le deuxième tableau « apesanteur ». Sur une musique aux accents de boîte à musique (des notes très claires et égrenées), les danseurs au sol et les projections jouent avec la pesanteur. La multitude de points couvrant au tableau précédent les trois faces du dispositif est à présent rassemblée à la jonction entre le tapis de scène et les deux pans de tulle. Ces points réagissent maintenant comme des sortes de petites balles : dès que les danseurs sont tombés au sol, les projections les ont suivis, comme s'amoncelant en tas dans le bas des tulles. Le jeu avec la pesanteur consiste à passer d'un état d'apesanteur, où les balles volent vers le haut et les membres de danseurs s'élèvent également, à un état de pesanteur où tout retombe. Après quelques essais, les danseurs évoluent au sol toujours dans cette même qualité de mouvement et les projections tentent d'autres approches de ce mouvement d'aller-retour du bas vers le haut (parfois les balles s'élèvent en groupe, formant une ligne plus dense, s'éparpillent sur toute la hauteur des tulles, ...), jusqu'à emplir toute la surface des tulles comme un ciel de neige suspendu.



Figure 4 - Tableau "apesanteur" (capture d'écran de la captation intégrale du spectacle).

La musique, la pénombre et la situation des danseurs au sol en position couchée rappellent la nuit et plus particulièrement l'endormissement. Les allers-retours de pesanteur amènent une dimension fantastique et éveillent nos sens. Cela nous a rappelé la respiration ample précédent le sommeil, ainsi que les sensations de déséquilibre accompagnant parfois l'endormissement. Un processus de reconnaissance sensoriel a donc eu lieu pour nous, en plus de l'éveil de l'imaginaire de la nuit par la musique, les images, la lumière et les corps. Il semble que la poésie inhérente à ce tableau soit liée à ces deux phénomènes. Par le jeu sur un phénomène simple comme la gravité, tout un univers qui ne lui est pas lié est convoqué, grâce aux choix de gestuelle, de rythme, de luminosité et de musique. Dès lors, deux imaginaires se rencontrent et c'est de ce croisement que se crée une réalité plus complexe, et dans laquelle les spectateurs n'ont pas qu'à reconnaître un archétype. Il s'agit d'un apport, d'une situation nouvelle que le spectateur peut appréhender et intérioriser pour enrichir son imaginal. Par le jeu entre tous les paramètres du spectacle, un procédé similaire au fonctionnement des images poétiques de la poésie textuelle a lieu : le rapprochement de deux réalités pour en créer une troisième, enrichie et *autre*.²⁹⁷

Après une transition fluide où les danseurs se lèvent et évoluent en spirale, tandis que les balles blanches emplissent toute la surface des tulles, le tableau que nous appellerons la « tornade » prend place. Durant ce tableau, une recherche sur le mouvement de la tornade est

²⁹⁷ Cela a été développé dans le chapitre précédent, au point 1. « Images et visions » (p. 54).

initée : les balles blanches suivent un seul large mouvement de tourbillon réalisé en trois dimensions, accompagnées par un danseur tournoyant, situé derrière les tulles et vêtu d'une jupe blanche rappelant les derviches tourneurs. La musique est répétitive. Sur un instrument à corde (probablement un violoncelle, vu le timbre de l'instrument), une note est glissée, voyageant d'un ton plus aigu à un ton plus grave et vice-versa en continu. Tout suggère la boucle, le cercle : le danseur, la projection, la musique. Seules les projections éclairent la scène, ainsi qu'un mince halo autour du danseur. Cela participe à l'élaboration d'une impression d'être devant un autre monde, une autre réalité. Le corps du danseur se trouve comme au milieu de ces points blancs, vu son positionnement derrière les tulles sur lesquelles ils sont projetés.



Figure 5 - Tableau "la tornade", où le mouvement de la jupe imite la courbe des projections (copyright Romain Etienne, photographie disponible sur le site de la compagnie, op. cit.).

Les tulles agissent comme un quatrième mur effectif, entre le performeur et les spectateurs, le danseur semble évoluer dans une réalité parallèle, où les projections ne sont plus fictionnelles mais tournent véritablement autour de lui et interagissent avec lui. Cette impression est renforcée par le contrôle que l'homme semble exercer sur le tourbillon de points. En effet, il peut provoquer un tourbillon en se mettant à tourner sur lui-même et la tornade se déplace en le suivant lorsqu'il évolue derrière les tulles. Tout cela contribue à nous donner l'impression d'observer un monde où les lois de la physique ne sont pas les mêmes qu'à l'ordinaire. La jupe du danseur nous semble cependant un point d'identification sensible puisqu'elle active les souvenirs des sensations de l'air dans une jupe ou un vêtement. Nous nous projetons dès lors dans l'expérience de ce danseur et rêvons soudain de pouvoir contrôler le mouvement de l'air rendu visible par ces points blancs. Ce mode de réception s'apparente à ce que Laurence

Loupe a décrit quant à la perception de la danse, c'est-à-dire une perception via les sensations kinesthésiques en plus du regard et ouvrant « à ce que nous avons en nous de plus secret, plus proche à la fois du sensoriel et de l'émotionnel »²⁹⁸. La poésie ici relève de l'illusion de se trouver devant un autre monde avec d'autres lois de la physique, où nous reconnaissons le principe de ce que nous voyons tout en sachant que cela est impossible. Et c'est en nous captant par la sensation kinesthésique de la jupe dans l'air que la poésie devient plus forte et tend à nous projeter dans cette expérience d'un monde étrange.

En outre, ce tableau réussit le pari de nous faire croire à une tornade présentée pourtant de manière minimaliste et absolument pas réaliste. Pas de gros nuages gris, mais une pluie de points blancs. La figuration du phénomène se fait sur un mode tendant à l'abstraction, mais l'alliance entre le corps du danseur, la musique et la projection nous rend cette abstraction tout-à-fait concrète et compréhensible, si bien que la tornade est immédiatement reconnue et expérimentée par identification au danseur. Nous avons déjà accepté les lois de ce monde étrange qui nous est présenté, où tous les phénomènes ont une part d'épure.

Le quatrième tableau que nous abordons est caractérisé par une lumière bleue sur les trois pans du dispositif et une projection à lumière très faible de points blancs agissant comme des flocons de neige (y compris une lenteur à se déposer au sol) sur les deux pans de tulles. Des bruits d'insectes nocturnes (peut-être des grillons) se font entendre. Cette ambiance nous pousse à l'appeler « la nuit dehors ». Une danseuse et un danseur enchaînent avec lenteur un duo sensuel et parcourent l'espace en cherchant des appuis l'un sur l'autre et esquissant des portés. Suggérant une relation de confiance et de douceur, cela évoque une relation amoureuse. La musique, lente et discrète, les sons de la nuit et la quasi invisibilité des projections permettent à ce duo de se déployer dans une certaine intimité. Calme, le deuxième danseur est assis en bord de scène à cour et les regarde. Cette discrétion de tous les paramètres du spectacle au profit des deux seuls corps en magnifie la présence et le mouvement. Notre regard est dirigé sur les deux danseurs. La poésie qui opère semble être de l'ordre du plaisir de voir des corps bouger de manière fluide et à l'écoute l'un de l'autre, comme nous le sommes d'eux par ce procédé de focalisation de notre attention. Il y a dès lors un parallèle à faire entre l'écoute des danseurs entre eux et notre écoute d'eux. Le tableau évoquant la douceur d'une relation amoureuse mais avec l'étrangeté des mouvements de la danse, nous

²⁹⁸ LOUPPE Laurence, *op. cit.*, p. 28.

passons à nouveau de reconnaissance à étrangeté. Il s'agit cependant d'un mouvement réceptif moins original car plus proche de la réception de tout corps dansant.



Figure 6 - tableau "La nuit dehors", où les danseurs cherchent des appuis l'un sur l'autre à la lueur diffuse d'étoiles ou de flocons de neige (copyright Romain Etienne, photographie disponible sur le site de la compagnie, op. cit.).

Toujours dans cette lenteur et douceur, le cinquième tableau s'initie : il s'agit de celui que nous avons appelé la « danse avec le drap ». Laissée seule sur le tapis de scène par son compagnon, la danseuse évolue au sol tandis que la lumière bleue s'éteint au profit de la seule blancheur du sol et que la musique se transforme, utilisant des notes plus aiguës et répétées. Des « plis » lumineux apparaissent petit à petit, la surface blanche du sol se repliant progressivement comme un drap sous les mouvements de la femme. Tout d'abord, l'interaction est mimétique. La projection bouge en fonction des mouvements de la danseuse pour créer l'illusion d'un drap. Mais bientôt la forme va évoluer indépendamment pour répondre et prolonger les gestes lents de la danseuse en une danse à deux, projection et corps dansant.



Figure 7 - Tableau la "danse avec le drap", où la projection continue le mouvement de la danseuse (copyright Romain Etienne, photographie disponible sur le site de la compagnie, op. cit.).

La poésie tient pour ce tableau à l'illusion du drap et à ses propriétés physiques puis à sa prise d'indépendance par rapport aux impulsions de la danseuse. Nous reconnaissons la matière et le type d'interaction avec le corps puis la situation s'ouvre et nous sommes plongés dans une étrangeté d'une situation tout d'abord familière. La musique et l'ambiance sonore sont encore très marquées par l'imaginaire sonore de la nuit (les bruits des insectes, une musique continue et lente), ce qui soutient l'interprétation de la projection en tant que drap, objet lié à la nuit et à l'endormissement. La lumière dédouble le corps de la danseuse en projetant son ombre sur un des tulle, laissant les deux autres faces (le sol et le tulle à cour) sombres pour pouvoir accueillir la danse du drap. Le corps effectif de la danseuse se retrouve au centre de deux compagnons de danse qui lui répondent : son ombre noire sur fond blanc, s'agrandissant et se rapetissant en fonction de la proximité avec le projecteur situé en avant-scène à cour, et la projection du « drap », blanche sur fond noir. L'esthétique visuelle devient celle du contraste et du noir et blanc et réveille un imaginaire de la calligraphie ou de l'estampe. A la fin de la séquence, chaque protagoniste se retrouve sur sa « face » (la danseuse debout sur le tapis de danse, l'ombre sur le tulle blanc et la projection « drap » au milieu du tulle sombre) et semble contempler les autres pendant un moment suspendu. Puis le trio disparaît, la projection s'échappant vers jardin et disparaissant dans le tulle blanc, tandis que la danseuse et son ombre quittent le plateau également à jardin. A nouveau, c'est l'association de deux imaginaires qui permet la richesse et le caractère poétique de ce tableau. Le premier, la nuit et le drap, est amené de manière sensitive, par le corps et la musique. Tandis que le deuxième, le contraste du noir et du blanc, est purement visuel et de l'ordre du plastique. Dès lors, une telle

association n'allie pas seulement deux imaginaires mais également deux domaines artistiques et deux modes de réception. La poésie qui s'en dégage est complexe, ni seulement kinesthésique et musicale, ni seulement plastique. Elle est riche d'un entrecroisement des domaines, grâce à l'interaction construite des différents paramètres du spectacle.



Figure 8 - Tableau la "danse avec le drap", où la projection, l'ombre et la danseuse s'observent après avoir dansé ensemble (capture d'écran de la captation du spectacle).

Le sixième tableau nous semble moins marqué par un effet poétique. Nous l'avons appelé « ballet de fauves ». Dans une lumière rouge agressive, un faisceau de lignes blanches accrochées au bord du tulle à jardin et un danseur retenu par un harnais se toisent. Ils vont au contact, se provoquent, tentent de s'atteindre et s'évitent en sauts périlleux. La musique est lourde, la guitare électrique et des petits coups répétés viennent tendre l'atmosphère. La reconnaissance ici peut avoir lieu quant à l'identification de la forme projetée à une bête sauvage attachée, en miroir du danseur.



Figure 9 - Tableau "ballet de fauves", où le danseur évite le contact du faisceau de lignes vorace (copyright Romain Etienne, photographie disponible sur le site de la compagnie, op. cit.).

Au son de cloches, le faisceau se détache de son bord de tulle et s'envole. Le drap réapparaît mais sous une forme davantage aérienne et proche d'une fumée consistante. La danseuse, derrière le tulle à cour, se laisse recouvrir puis s'envole avec le drap, en silence. Cela nous émeut parce que la scène rappelle la complicité longtemps élaborée durant le tableau précédent. Il y a dès lors un effet de rémanence²⁹⁹ de ce sentiment, construit astucieusement car son fonctionnement rappelle le procédé par lequel fonctionne la mémoire affective, c'est-à-dire l'emmagasinement d'émotions qui pourront ensuite être réactivées par des paramètres similaires à ceux de la première situation ayant provoqué l'émotion. Ici, nous reconnaissons le drap et la danseuse, même s'ils ne se trouvent plus sur la même face de la scénographie. Les sentiments et impressions que nous avons éprouvés à la première apparition refont dès lors surface et « chargent » cette nouvelle scène d'une signification en réponse ou continuation de la première.

²⁹⁹ « Propriétés de certaines sensations de subsister après la disparition de l'excitation qui leur a donné naissance. », Trésor de la Langue Française informatisé (TLFi), <http://www.cnrtl.fr/definition/remanence> (page consultée le 28 juillet 2017).



Figure 10 - Tableau "drap volant" où la danseuse retrouve son partenaire et s'envole dans le silence (capture d'écran de la captation du spectacle).

Puis le drap se dépose sur le sol, soudain eau profonde caressée par un souffle de vent. L'illusion est étonnante. De fines vagues blanches de lumière proviennent du coin du dispositif et disparaissent aux coins du tapis de danse. Nous savons que ce n'est pas vrai car ce serait impossible, mais la technique trompe nos yeux. A nouveau, l'étrange dans le familier nous surprend, crée un effet poétique et provoque une émotion en nous, accentuée peut-être par la présence discrète de la silhouette d'un danseur, relais d'identification aux bords de ce rectangle d'eau d'illusion.

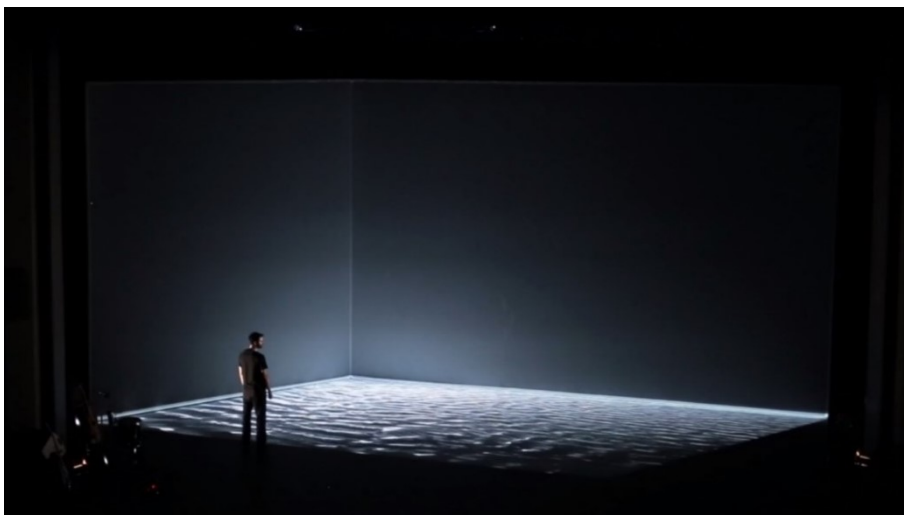


Figure 11 - Tableau "caresse du vent sur l'eau" (capture d'écran de la captation du spectacle).

Le tableau suivant est très fugace. Nous l'appellerons les « silhouettes légères ». Les danseurs évoluent derrière les tulles et des jeux de transparence les font tantôt apparaître, tantôt disparaître. Projetées sur les tulles, des silhouettes claires s'échappent de leurs corps, continuent leur mouvement puis s'envolent comme une poupée tomberait. La musique, mélancolique, fait naître une ambiance de tristesse, de même que les disparitions successives des danseurs. Il est question d'une perte, de soi, de l'autre. La poésie tient au sentiment exprimé par le biais de la musique combinée aux corps, aux lumières et aux projections.



Figure 12 - Tableau "les silhouettes légères", où la silhouette s'envole sous les yeux impassibles de la danseuse (capture d'écran de la captation du spectacle).

S'ouvre maintenant un long tableau consacré à la fumée sous toutes ses formes. Tout d'abord, elle intervient comme un filet semblable à celui qui émane d'une bougie qui s'éteint. Les danseurs, derrière le tulle, bougent et impriment leurs mouvements à la fumée. Il s'agit comme d'un jeu, d'expérimentations, voir l'effet que donne les mouvements du corps sur le filet de fumée. L'impression est très réaliste, si ce n'est qu'un tel filet de fumée n'a jamais une taille si grande (lorsqu'elle prend de telles dimensions, la fumée s'épaissit en général³⁰⁰). La familiarité tient au souvenir que l'on a de la fumée d'une bougie et l'étrangeté à la taille. Il y a à nouveau un effet de rémanence qui réactive nos émotions et ressentis à la vue d'une fumée de bougie. Notre réception est donc rendue d'autant plus active que les danseurs effectuent devant nous quelque chose que nous savons impossible et l'illusion qu'ils le font effectivement rend le spectacle fascinant et vient s'ajouter à nos souvenirs de fumée de bougie.

³⁰⁰ C'est du moins l'impression instinctive que nous en avons et qui donne à cette projection son côté étrange.



Figure 13 - Tableau "fumées", où le danseur induit des mouvements à la fumée au son de notes de guitare (capture d'écran de la captation du spectacle).

La musique se fait plus rythmée et la fumée s'étend sur toute la surface des tulles, comme s'élevant du sol. Puis la gravité change et les volutes de fumée émergent du côté du tulle à jardin. Entre lenteur et vitesse, les danseurs illustrent dans leurs corps un fort souffle de vent les poussant à cour. L'étrangeté intervient à nouveau avec ce jeu sur la gravité. Puis, magie de la technologie, la fumée passe tellement vite de jardin à cour sur les deux pans de tulle que des lignes parallèles apparaissent, spectacle stroboscopique. La musique est rapide et rythmée, au fur et à mesure que les lignes défilent sur les tulles et le tapis de danse, de plus en plus rapides elles aussi. Les corps des danseurs semblent survoltés tandis qu'ils évoluent sur le tapis de danse devant les tulles. Des sauts, des courses, des portés jetés, une mêlée se fait et se défait puis ils ralentissent et se séparent alors que la musique s'arrête sur une seule note aiguë et que les lignes deviennent des fumerolles verticales. Equilibres quand les lignes sont droites et déséquilibres quand les lignes deviennent fumerolles. L'association des deux qualités de mouvement pour les corps et les projections donne un effet surnaturel et étrange. A nouveau, l'abstraction des projections est rendue concrète et sensible par le biais des mouvements des corps et de la musique accompagnant le mouvement.

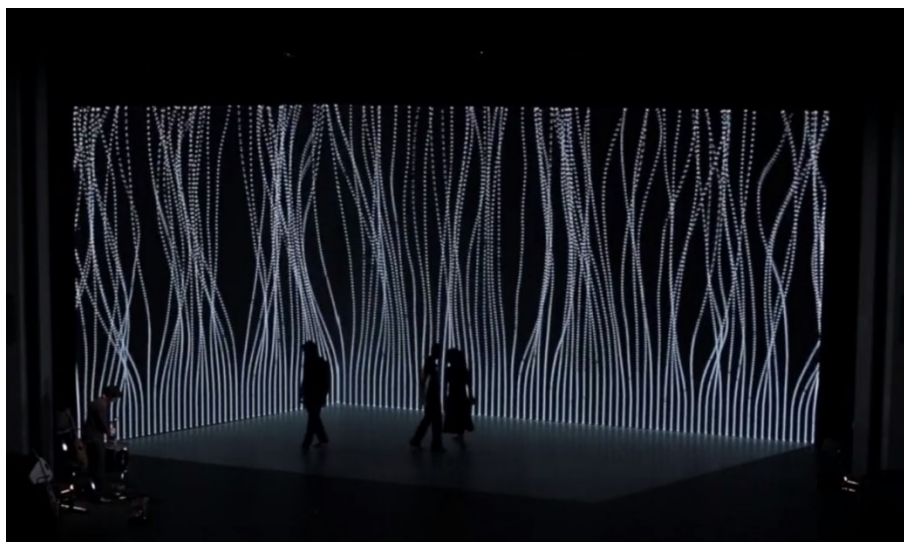


Figure 14 - Tableau "fumées", où les lignes deviennent des fumeroles quand les danseurs se reposent les uns sur les autres (capture d'écran de la captation du spectacle).

Le onzième tableau s'initie lorsque la fumée emplit soudain tout l'espace de projection (les deux pans de tulle et le tapis de danse) et devient un quadrillage. Les projections jouent sur un déplacement en 3D, avec l'illusion d'emplir l'espace à l'intérieur des trois faces alors que la lumière est projetée sur les deux pans de tulle et le tapis de danse. Les mouvements des danseurs accompagnent d'abord le déplacement de ce qu'on perçoit comme un grand mur quadrillé. Il y a décalage entre les déplacements que les danseurs font réellement sur la scène et ce que nous percevons, des déplacements par rapport au mur quadrillé, dans un espace noir et non identifié. Nous nous trouvons alors face à une autre réalité, abstraite, où les corps des danseurs sont des relais. La musique devient plus électrique et un seul danseur reste avec le mur quadrillé pour jouer avec lui dans la vitesse. Le mur se retourne, balance, passe de l'horizontale à la verticale, tangue, tandis que le danseur rebondit du sol à la position debout. La poésie ici peut provenir de la reconnaissance de l'espace 3D tout en sachant que c'est une illusion (c'est une projection de lumière sur trois surfaces planes) et de l'alliance du mouvement du corps et du mouvement de la projection. Spectateurs actifs, nous pouvons nous projeter dans le corps du danseur et goûtons à l'abstraction de la situation dans nos corps en plus de notre intellect, par le réveil de sensations kinesthésiques. De plus, l'accompagnement des danseurs et de la musique rend le mouvement de cette figure géométrique réel et crédible pour le spectacle. Ils nous plongent dans un univers où un quadrillage peut être un vrai mur et où l'abstraction de son mouvement devient sensible.

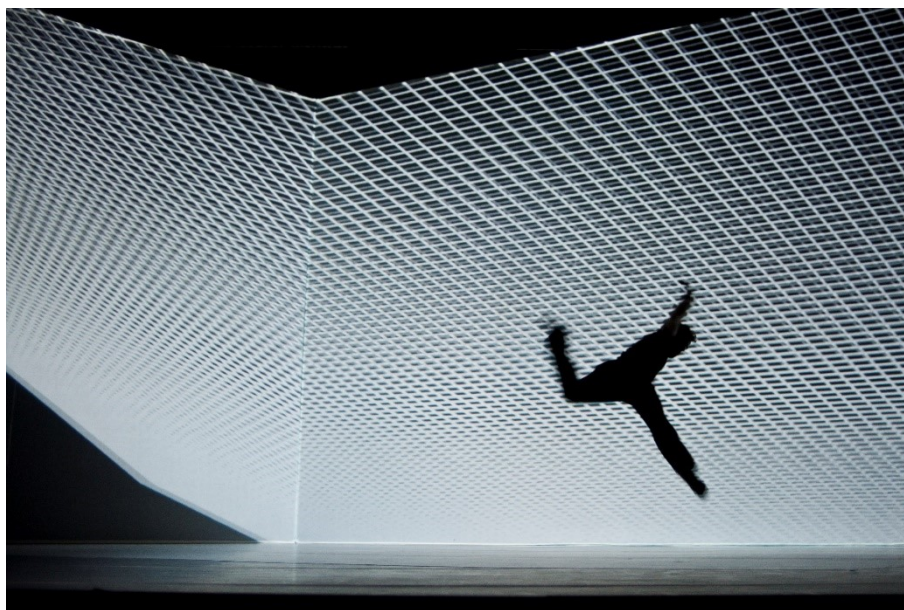


Figure 15 - Tableau "mur quadrillé", où le danseur accompagne le mouvement tangué du mur dans l'espace indéfini (copyright Romain Etienne, photographie disponible sur le site de la compagnie, op. cit.).

Le danseur tombe au sol et la projection vient doucement l'éclairer en un plus petit carré blanc. Le douzième tableau commence ainsi. Nous l'appellerons « danse avec un carré blanc ». Le danseur évolue au sol et le carré le suit, le plaçant toujours dans sa lumière. Le reste du plateau est plongé dans le noir. La musique est plus douce, des notes mélancoliques d'une guitare électrique et du chant en anglais, « slow down ». Bientôt, le deuxième danseur rejoint le premier et ils bougent à l'unisson dans une lumière bleue qui rappelle le tableau « la nuit dehors » et la danse à l'écoute entre l'interprète féminine et un des interprètes masculins. Ils enchaînent plusieurs mouvements au sol, toujours suivis du carré blanc. La projection est à nouveau géométrique, dans une volonté d'épure peut-être. Mais cela n'empêche pas de comprendre l'intention du mouvement : l'accompagnement du danseur et de la projection, puis des deux danseurs et de la projection. Le rappel du tableau « la nuit dehors » n'est en ce sens pas insignifiant puisqu'il va permettre la réactivation par un nouvel effet de rémanence de nos ressentis passés face à l'écoute entre les deux corps de la danseuse et du danseur. Cela va induire une émotion semblable face à ce nouveau tableau reprenant le même code d'écoute, mais entre un danseur et une projection. Ce phénomène va participer à l'humanisation de la projection du carré blanc. A la fin, le carré blanc disparaît et les deux danseurs se retrouvent debout face à face dans cette lumière bleutée, leurs ombres bleues sur le sol blanc. La transition avec le tableau suivant est quasi inexistante : l'ambiance sonore est continue, les danseurs se sont relevés. Il n'y a que l'apparition d'un tas de feuilles de papier

projetées qui descendent doucement sur les deux danseurs qui marque le changement de tableau.

L'avant-dernier tableau est celui du « vol avec les feuilles de papier ». Au son d'une musique lente, mélancolique et entêtante, un danseur suspendu par un harnais évolue dans l'air, entouré de projections de feuilles de papier. Leurs ombres sur le sol amplifient l'illusion. Une main au sol, le danseur prend de l'élan pour tourner sur son fil et les feuilles de papier le suivent dans un mouvement circulaire, faisant exister l'espace au centre des trois faces du dispositif. En fœtus ou couché en apesanteur, les positions du danseur évoquent le rêve.



Figure 16 - Tableau "vol avec les feuilles de papier", où le rêve s'invite au son d'une musique mélancolique (copyright Romain Etienne, photographie disponible sur le site de la compagnie, op. cit.).

Les feuilles de papier éveillent l'imaginaire du vol, on pense aux avions de papier, mais elles éveillent également l'imagination en général puisqu'elles évoquent le support de l'écriture et de la lecture. La poésie en tant que genre littéraire peut être convoquée, en fonction des références de chacun. De plus, l'ambiance sonore du début du tableau évoque des rires enfantins et du brouhaha de cour de récréation. Allées à cela, les feuilles de papier au vent éveillent l'idée de fin des cours, de liberté et d'imaginaire de l'enfance. Enfin, le choix du motif des feuilles de papier et de suspendre le danseur dans les airs caractérise l'air comme une matière presque palpable, dans laquelle ces éléments évoluent en suspension. La texture de l'air est, dans ce tableau, la plus perceptible.

De la fumée réelle commence à envahir le plateau, donnant une consistance visible à l'air. Les projections, qui ont d'abord souligné les bords des surfaces, éclatent les lignes en

paillettes blanches. « Le temps enfin est venu, entends-tu ? » chante le musicien et les tulles reprennent de la transparence : les trois danseurs se retrouvent chacun suspendus à un fil dans un espace (l'un derrière le tulle à jardin, l'un au-dessus du tapis de danse, la dernière derrière le tulle à cour). « Dans la douleur j'ai su m'étendre, il faut apprendre » continue le chanteur. L'espace est à nouveau transformé, la fumée lui donne de la profondeur et les projections mouvantes le complexifient. Enfin, les projections blanches s'éteignent et c'est maintenant une vidéo d'un ciel nuageux qui est projetée sur les tulles. Cela donne une impression d'ouverture des possibles, car c'est la première projection qui est réaliste. Durant tout le reste du spectacle, les projections étaient composées de points blancs, de carrés, elles étaient minimalistes et géométriques, abstraites et rendues sensibles par l'interaction des corps et de la musique. Ici, grâce à cet effet de réalisme d'autant plus appuyé que les projections précédentes étaient épurées, projection et décor réel (fumée, transparence des tulles à l'endroit où les danseurs sont suspendus) se mêlent et créent une illusion de réalité étonnante sous nos yeux. Les danseurs s'abandonnent dans les airs, et nous y croyons comme en assistant à un film ou à un rêve.



Figure 17 - Tableau "ciel nuageux", où les danseurs volent dans un ciel réaliste (capture d'écran de la captation du spectacle).

Enfin, la fumée s'épaissit tandis que les danseurs revenus au sol marchent devant le tapis de danse et observent la scène ainsi créée. Une lumière orangée s'allume, c'est comme une aube ou un coucher de soleil. Puis une lumière blanche éclatante et le spectacle est fini. La poésie de cette séquence tient au mélange de manifestations de deux ordres : réel (la fumée, les corps) et fictionnel (les projections des paillettes blanches ou les nuages). On reconnaît un ciel nuageux mais les danseurs en suspension dans l'air créent un sentiment d'étrangeté magnifique car voler sans support est un rêve courant des humains. C'est également une fin

puissante puisque cette fumée permet une sorte de prolongation du monde créé par les projections au-delà des limites claires du dispositif : la fumée rend floues les limites du tapis de scène et vient envahir le public, tout en donnant de la matière en 3D sur laquelle les projections prennent encore plus un aspect de réalité merveilleuse.

Ces quatorze tableaux recèlent chacun une forme de poésie très prégnante. Après son décodage, elle peut provoquer une émotion chez les spectateurs. Elle est produite par le renvoi de ces situations poétiques à notre intériorité. La simplicité de la forme, composée principalement de lignes et de points pour accompagner les corps, la rend abstraite. Et le caractère abstrait de ces tableaux les rend proches des concepts, habituellement davantage rêvés ou raisonnés que perçus par les sens. Cependant, ils sont ici rendus sensibles par l'interaction avec les mouvements des corps et la musique. Cette nouvelle façon d'aborder des concepts abstraits, mêlant la perception par les sens (il s'agit donc bien d'une poésie sensorielle) et la projection de soi dans le corps des danseurs, grâce au réveil de sensations kinesthésiques, les rend intimes à chacun. Dès lors, ces situations sont porteuses d'une émotion puisque les spectateurs découvrent ces concepts au travers de leurs corps et développent ainsi une expérience et un ressenti personnels de ces formes et mouvements abstraits. On pourrait comparer cette étape au retentissement bachelardien qui « opère un virement d'être »³⁰¹. Cette expérience éveille dans un second temps des résonances, chacun se rappelant des éléments de son vécu et les associant à sa réception active de ces différents tableaux. La singularité de ce spectacle par rapport à tout spectacle de danse est ce recours aux formes géométriques et à l'alliance d'allusions minimalistes au monde réel et de vrais corps pour rendre ces mouvements impossibles pourtant sensibles et concrets.

1.2.Démarche esthétique de la compagnie Adrien M & Claire B

Après cette analyse de la poésie dans le spectacle *Le Mouvement de l'air*, il serait intéressant de voir quelle démarche esthétique développe la compagnie Adrien M & Claire B. Ayant déjà produit les spectacles *Hakanai*, *Cinématique* et *Pixel* sur base également du jeu entre projections et mouvement, la compagnie est fondée par Adrien Mondot, informaticien et jongleur, et par Claire Bardainne, scénographe et designer graphique. Dans une conférence donnée au KIKK festival en 2016³⁰², Adrien Mondot et Claire Bardainne ont exposé les huit

³⁰¹ BACHELARD Gaston, *op. cit.*, p. 6.

³⁰² MONDOT Adrien et BARDAINNE Claire, Conférence « Mirages and Miracles », KIKK Festival 2016. La captation de la conférence est disponible sur Vimeo : <https://vimeo.com/194693846> (page consultée le 16 juillet 2017).

points importants de leur approche artistique. Tout d'abord, « faire rentrer le corps dans l'image ». Le corps et l'image sont tous deux traités comme des personnages, avec entrées et sorties, transformations sur scène, ... Ils bannissent les fondus et les *cut* de leur travail. Leur approche de la projection est héritière du mime, il s'agit de faire exister un espace qui n'existe pas, mais aussi de « transformer un peu le corps pour qu'il parle le langage de l'image »³⁰³.

Le deuxième point est l'illusion. Ils utilisent des trompe-l'œil et jouent avec les perceptions des spectateurs, construisant leurs projections pour la perspective du public (depuis la scène, le rendu est tout autre apparemment !). Tout leur travail consiste à « organiser les coïncidences », comme la perception par le public du corps du danseur tournoyant avec sa jupe et de la tornade dans le même monde, dans *Le Mouvement de l'air*. Le troisième point consiste à « jouer les marionnettistes ». Ils n'utilisent pas de capteurs pour régler les projections. Il y a une partition de mouvement mais la fluidité et le tempo sont de la responsabilité d'un régisseur installé avec des tablettes graphiques et des i-pad en régie et qui réagit en direct aux mouvements des danseurs. C'est grâce à cela qu'ils obtiennent des prolongements des mouvements et des réponses des projections aux danseurs. S'ils utilisaient des capteurs, il n'y aurait que de l'imitation.

Le quatrième point important est de « mimer le vivant ». Leur principale source d'inspiration est la nature. Ils souhaitent « amener l'extérieur à l'intérieur », sur la scène. Pour réaliser des mouvements avec des projections réalistes, qui possèdent l'illusion d'un poids, Adrien Mondot a créé le logiciel eMotion qu'ils utilisent pour toutes leurs réalisations.³⁰⁴ Le cinquième point est de « rester vivant ». L'humain prime pour eux sur la machine ou la technique qui n'est qu'un outil pour leur permettre d'improviser et de créer ensemble. La musique, la partie corporelle et les images sont créées en même temps. Le sixième point n'a malheureusement pas été abordé durant la conférence. Enfin, les deux derniers points importants sont d'« écrire avec l'imaginaire » des spectateurs (ils travaillent à la reconnaissance d'éléments, de qualités, par les spectateurs et à l'éveil d'imaginaires spécifiques) et de « rendre visible l'invisible ». Ils formulent ainsi leur projet artistique :

³⁰³ Cf. *Ibid.*

³⁰⁴ Adrien Mondot dit à ce sujet dans l'entretien présent dans l'ouvrage *La neige n'a pas de sens* : « Venant du jonglage, le mouvement n'a de sens pour moi que s'il est effectué par un objet qui a du poids. Le poids permet de matérialiser l'énergie que l'on met dans le mouvement, de lire l'intention de ce dernier, lorsque je pousse l'objet par exemple. Sans poids, le mouvement de l'objet n'est pas naturel et n'évoque rien du tout au spectateur. [...] eMotion part du point, la forme graphique la plus simple que l'on puisse imaginer. Le curseur dispose des points dans l'espace. Ces points ont des propriétés : un poids, une taille, une opacité, etc. On peut ensuite leur appliquer des forces avec des brosses. » (MONDOT Adrien et BARDAINNE Claire, *La neige n'a pas de sens*, Valenciennes, Editions Subjectile et Clarisse Bardiot, 2016, p. 51.)

« trouver des moyens de ré-enchanter le réel »³⁰⁵. Il ne s'agit pas de raconter une histoire mais davantage de créer un parcours de sensations. Ainsi, Adrien Mondot confie à Clarisse Bardiot que « cette sensation d'optique, laquelle reprend le principe d'anamorphose, est suffisamment puissante pour que le cerveau du spectateur oublie complètement où il est – dans un théâtre. Il vit une expérience métaphysique : d'une abstraction naissent des sensations. »³⁰⁶ Claire Bardainne ajoute durant la conférence que leur volonté est que les spectateurs éprouvent des émotions proches de celles qu'on peut éprouver en regardant un feu crépiter, de la neige tomber, etc. Ces huit points (sept sans compter le sixième non abordé) participent de leur projet global : « créer un numérique vivant et sensible »³⁰⁷.

La place de l'émotion dans leur travail a été abordée par Norbert Gordon dans un article intégré à un ouvrage développé par la compagnie pour expliquer leur processus et développer de nouvelles voies d'intégration de la technologie (ils y ont essayé des illustrations à réalité augmentée). Elle est liée à la fascination de la compagnie pour les « paysages abstraits ». Ils ont en effet créé une exposition (« XYZT Les paysages abstraits ») proposant des installations issues de leurs différents spectacles et où le public peut venir explorer l'espace ainsi créé. Norbert Gordon soutient que le genre du paysage est privilégié pour « matérialiser » des émotions car « il invite tout le corps à plonger dans l'image, produisant un sentiment de totale immersion »³⁰⁸. Le recours à la projection du spectateur par le corps du danseur au milieu du « paysage abstrait » semble vecteur d'émotion puisqu'il avance que

La première expérience que l'on fait de notre présence au monde étant d'y occuper une place, la figuration des repères visuels qui structurent une image en paysage et nous projettent en son centre pointe moins les fondements d'une raison universelle et objective que ceux de notre subjectivité corporelle.³⁰⁹

Ce serait parce que le spectacle crée des paysages et propose des relais d'identification à l'intérieur de la scène qu'il susciterait autant d'émotion chez les spectateurs, faisant agir notre subjectivité corporelle.

Cet ouvrage est également éclairant pour le spectacle *Le Mouvement de l'air* car il met à notre disposition des documents de travail relatifs à ce spectacle. Sur un « planisphère de mots clés », nous pouvons lire des mots qui ont été abordés dans l'analyse de la poésie du

³⁰⁵ Cf. Conférence « Mirages and Miracles », *op. cit.*

³⁰⁶ MONDOT Adrien, BARDAINNE Claire et BARDIOT Clarisse, *op. cit.*, p. 66.

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 87.

³⁰⁸ GORDON Norbert, « XYZT La subjectivité en axes », dans *Ibid.*, p. 114.

³⁰⁹ *Ibid.*

spectacle : onirique, (im)possible, (ir)réel, nuit, mirage, chute, vent, rêve de vol, « qu'est-ce que le réel ? », « sur les limites du jour », ...

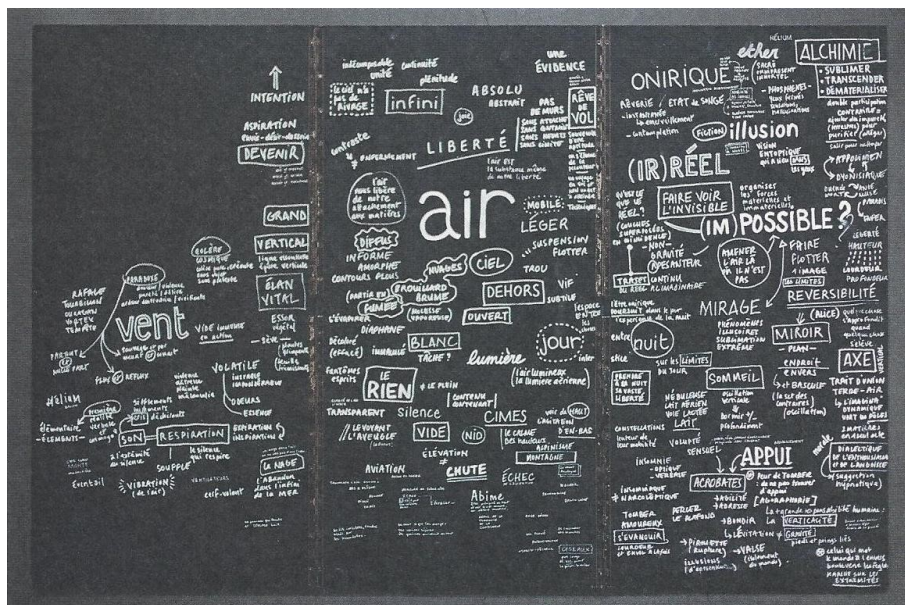


Figure 18 - Planisphere de mots clés pour le spectacle *Le Mouvement de l'air* (disponible à la page 77 de l'ouvrage *La neige n'a pas de sens*, op. cit.).

De plus, dans le grand entretien avec Adrien Mondot et Claire Bardainne, ils évoquent la question de la poésie dans leur travail :

AM [Adrien Mondot dit :] Pour moi, la poésie, c'est par exemple lorsqu'on observe la manière dont une feuille morte tombe. On cherche l'équation mathématique de la feuille morte qui tombe puis on l'applique à un autre objet, comme un mot. Le mot « tomber » tombe comme une feuille morte. Cela fonctionne. On prend un autre mot, par exemple « enfance », qui tombe comme une feuille morte. Le mot a sa propre sémantique mais son mouvement porte un autre sens. C'est dans cet écart que l'on peut créer des espaces poétiques. C'est ce que nous essayons de faire dans nos spectacles.³¹⁰

L'écart dont il est question rappelle l'analyse de la poésie que nous avons élaboré dans le point précédent, nous basant sur une reconnaissance du familier (ici la chute d'une feuille morte) mais transposé, créant ainsi un sentiment d'étrangeté (ici la chute du mot « tomber » ou « enfance » selon les propriétés physiques de la chute d'une feuille morte).

1.3. Conclusion : une poésie de l'abstraction rendue sensible

En conclusion, la poésie à l'œuvre dans ce spectacle relève de l'abstraction rendue sensible. L'interaction entre les corps, la musique, les lumières et les projections pourtant

³¹⁰ MONDOT Adrien, BARDAINNE Claire et BARDIOT Clarisse, *op. cit.*, p. 62.

épurées et basées sur la géométrie (on ne peut plus abstrait, donc), permet dans ce spectacle de rendre le mouvement de ces projections concret et sensible. Jouant avec des effets de rémanence, le spectacle fait éprouver par l'émotion aux spectateurs des concepts abstraits par une réception pourtant sensorielle. C'est à ce niveau qu'opère la poésie, puisqu'elle mêle familier et étrange pour créer une nouvelle réalité, dont les spectateurs peuvent faire l'expérience émotionnelle et sensible dans ce spectacle.

2. *Migrations*, de la compagnie Mossoux-Bonté, une poésie du trouble

Voici quelques réactions (d'un journaliste et d'un spectateur) par rapport au spectacle, afin de justifier le choix de l'analyser afin de tenter de démontrer en quoi consiste la poésie sensorielle dans le spectacle vivant. Ensuite vient une phrase de Nicole Mossoux.

Mélancolie en clair-obscur, glissant sur la glace, fendant l'air, *Migrations* réussit à nous parler de la liberté de se déplacer au monde, et de ses obstacles. "Sur la glace parce que le corps file et se déplace sans contraintes". Très forte, la poésie évoquant la réalité des migrants sans tomber nécessairement dans le réalisme.³¹¹

Innovation formelle, poésie picturale et précision chorégraphique font de ces *Migrations* une grande réussite, qui ravira ceux dont l'esprit se plaît à vagabonder d'un paysage à l'autre.³¹²

Le spectacle fait appel aux techniques du patinage, pour créer un langage qui reste suggestif, une évocation poétique où l'imaginaire l'emporte sur la performance physique, sans pour autant que l'on se prive de la fulgurance de la glisse.³¹³

2.1. Analyse de la poésie dans le spectacle *Migrations*³¹⁴

Le spectacle *Migrations* de la compagnie Mossoux-Bonté, qui a reçu le Prix de la Critique 2011-2012 pour le « meilleur spectacle de danse », nous montre sept patineurs-danseurs sur une surface de glace couvrant toute la scène. Il a été joué dans des patinoires et sur des scènes. Personnellement, nous y avons assisté lors de sa tournée au Théâtre Varia (le 24 mai 2012), et la captation a visiblement également été réalisée lors de la tournée dans ce même théâtre. Nous évoquerons donc la réception de ce spectacle dans sa « version théâtrale », comme elle est appelée sur le site³¹⁵. En effet, sa réception lors d'une représentation sur une patinoire couverte ou non (ainsi que cela a été le cas aux Plaisirs

³¹¹ N.A., Focus-Le Vif / Mai 2012, http://mossoux-bonte.be/fr/documents/24_presse (page consultée le 10 juillet 2017), nous soulignons.

³¹² BOLAND Charles-Henry, *Demandez le Programme*, mai 2012 (texte disponible sur le site de la compagnie, http://www.mossoux-bonte.be/fr/documents/23_retours-de-spectateurs, page consultée le 20 juillet 2017).

³¹³ MOSSOUX Nicole, *Processus de création*, 2011 (http://www.mossoux-bonte.be/fr/documents/10_processus-de-creation, page consultée le 20 juillet 2017), nous soulignons.

³¹⁴ Le spectacle *Migrations*, de la compagnie Mossoux-Bonté, a été créé le 2 mars 2011 durant la Biennale nationale de danse du Val-de-Marne, à la patinoire de Champigny-sur-Marne (en France), avec les interprètes Sicaire Durieux, Jonathan Foussadier, Kimiko Otaka, Shantala Pèpe, Marco Torrice, Fabian Viguiet et Erika Zueneli. Il a été mis en scène et chorégraphié par Nicole Mossoux et Patrick Bonté à la collaboration à la mise en scène. Les musiques ont été composées et interprétées en live par Thomas Turine, les costumes réalisés par Colette Huchard assistée de Nicolas Gueniau et l'éclairage par Koert Vermeulen et Pierre Stoffyn.

³¹⁵ http://www.mossoux-bonte.be/fr/spectacles/1_migrations (page consultée le 20 juillet 2017).

d'hiver de Bruxelles le 4 décembre 2011, par exemple) a dû être très différente en termes d'effets de lumière et de musique. Voici une photographie d'une représentation en patinoire, afin de montrer la différence de conditions et d'effets :



Figure 19 - Photographie d'une représentation en patinoire (copyright Mikha Wajnrych, photographie disponible sur le site de la compagnie, www.mossoux-bonte.be/fr/spectacles/1_migrations, page consultée le 20 juillet 2017).

En comparaison, la représentation au théâtre Varia permettait beaucoup plus d'effets de lumières. Le quatrième mur semblait davantage présent, d'autant que la représentation avait lieu par un jour de canicule. L'étrangeté était donc initiée dès le début par cette vision sur scène d'une patinoire brumeuse aux allures de « lac glacé »³¹⁶ et de ces patineurs en manteaux et gants, alors que nous venions de la chaleur extérieure.

Avant d'entrer dans une analyse de la représentation en « version théâtrale », il faut souligner que le contexte politique n'était pas le même à la création du spectacle (2011-2012) qu'aujourd'hui. Si le phénomène de migration vers l'Europe existait déjà, il n'avait pas la même ampleur ni n'était aussi médiatisé qu'aujourd'hui. Ainsi, la guerre en Syrie a débuté en mars 2011, le phénomène était donc encore récent. Parler de la migration ne convoquait dès lors pas principalement l'image de réfugiés nord-africains ou du Moyen-Orient traversant la Méditerranée sur des bateaux de fortune, représentations que l'on peut avoir en 2017. Le spectacle n'a donc vraisemblablement pas été créé en réaction à la crise migratoire des Syriens, comme cela a pu être le cas pour d'autres productions de spectacle vivant. Cela aura

³¹⁶ Dans un texte de présentation du processus de création du spectacle datant de 2011, Nicole Mossoux écrit à propos du concepteur lumières/multimedia, Koert Vermeulen, qu'il « a recréé dans la patinoire les atmosphères d'un lac glacé. » (http://www.mossoux-bonte.be/fr/documents/10_processus-de-creation , page consultée le 20 juillet 2017.)

une influence sur l'analyse et la réception du spectacle. Dans un texte décrivant leur processus de création, Nicole Mossoux évoque davantage un intérêt pour le verbe « quitter » : « Il y a un mot qui revient souvent dans notre processus de création, c'est "quitter" : que provoque en nous le sentiment de la séparation, d'avec un être cher, mais aussi d'avec sa culture, ses coutumes ? Quelle part de soi-même se fait manquante ? »³¹⁷ L'action de quitter en général semble avoir été le moteur de cette création, plus que l'actualité.

En ce qui concerne la réception de cette « version théâtrale », une impression de trouble est créée. Plusieurs tableaux semblent se dégager mais leur sens est moins facilement interprétable que dans *Le Mouvement de l'air*. On a l'impression d'être embarqué dans un univers dont on ne possède pas les codes, les règles. Peut-être à l'image des sujets du spectacle : les personnes qui migrent, qui quittent. Toujours est-il que ces différents tableaux, muets et accompagnés par un travail sonore laissant une grande place au silence et à l'inverse aux bruits assourdissants, ne représentent pas un parcours reconnaissable et rationalisable de migrant. Ils ne racontent pas une histoire, mais évoluent en transposant dans les corps des patineurs les sensations et émotions que peuvent ressentir des gens qui ont quitté (un lieu, des personnes, des idées...).³¹⁸ Charles-Henry Boland écrit à ce sujet : « Du reste, il n'importe pas tellement que le spectateur identifie clairement le sujet de chaque tableau, tant la synthèse des sensations parvient à évoquer ce mélange de curiosité, d'angoisse et d'affection qu'éprouve tout homme qui se jette dans l'inconnu »³¹⁹.³²⁰

Ne parlant pas tant à l'intellect qu'aux sens, le spectacle développe, exprime et transmet des sentiments ou ressentis tels la solitude, être désorienté, avoir peur, être seul face aux autres, être seuls en groupe, se raccrocher à quelqu'un, se faire tirer ou pousser par quelqu'un, ne pas avoir envie de partir, observer, se séparer, juger ou être jugé, la fatigue, être piégé, avoir besoin de réconfort, être repoussé, fuir, entrer dans un nouveau système auparavant inconnu, être observé sous toutes ses coutures, croiser des inconnus, ... Il n'y a qu'un tableau de cinq moments qui est plus explicite. Il s'agit, en milieu de spectacle, d'un épisode pendant lequel la lumière s'éteint puis se rallume pour un court instant, le temps d'entrevoir des bribes de situations plus concrètes : trois personnes sous des couvertures, deux femmes qui se relâchent et se redressent dans un mouvement répétitif, une femme aux yeux

³¹⁷ MOSSOUX Nicole, *Processus de création*, op. cit.

³¹⁸ Le travail de la compagnie semble avoir été influencé notamment par une légende, celle de « l'âme qui voyagerait plus lentement que le corps, et qui ne le rattraperait que bien plus tard. » (*Ibid.*)

³¹⁹ BOLAND Charles-Henry, op. cit.

³²⁰ Des extraits vidéos sont disponibles sur www.mossoux-bonte.be/fr/spectacles/1_migrations (page consultée le 30 juillet 2017) et sur <https://vimeo.com/37524880> (page consultée le 30 juillet 2017).

curieux qu'un homme enferme dans une couverture, un homme tentant de se border d'une couverture trop courte pour son corps, sept personnes avançant vers nous, spectateurs, dans le brouillard.

Jouant sur le trouble et l'énigme, le spectacle dégage un effet poétique en ce que le mystère ouvre l'espace de l'imaginaire chez les spectateurs. La réception devient très active et est de l'ordre de ce qu'Andreas Englhart a appelé la « sensation esthétique » (processus qui se situe entre la perception et l'expérience)³²¹. En plongeant les spectateurs dans le trouble par rapport au sens de ce qui leur est montré – tout en leur donnant quelques indices très clairs (comme les passages plus explicites dont nous venons de parler) – le spectacle nous incite à avoir une réception très libre, nous invitant à explorer le retentissement que ces tableaux provoquent en nous, de manière très personnelle et sans nul doute très différente en fonction du vécu et de la personnalité de chacun. On est dans la subtilité de la poésie que nous avons abordé au chapitre précédent. Une poésie dont la réception doit être courageuse, alternant entre la distanciation et la captation.³²² Mais aussi une poésie qui ouvre à un *ailleurs* inconnu qui demande d'être à l'affût de ce qui nous échappe et qui ne peut jamais que s'entrevoir.³²³

Cette poésie est donc difficilement analysable dans le contenu même du spectacle, hormis sa construction autour du trouble et du mystère, puisque l'effet poétique éclot lors de la réception par le spectateur. Nous souhaitons pourtant pointer quelques éléments qui nous semblent favoriser une réception de ce type chez les spectateurs. Le premier réside dans la caractérisation des interprètes. Outre leurs caractéristiques physiques (le groupe montre des différences de tailles remarquables), les interprètes se démarquent les uns des autres par des couches de costumes qui leur sont personnels. Ils sont d'abord vêtus de manteaux longs à mi-longs de couleur neutre mais différents pour chacun. Il n'y a pas de changement de costumes, mais les « couches » sont enlevées au fil du spectacle. En-dessous du manteau, certains ont des gants de couleurs différentes, puis des tenues chaudes bien distinctes les uns des autres et très colorées pour les femmes (un tailleur bleu clair avec un corsage jaune, par exemple). Chaque interprète a dès lors une « silhouette » reconnaissable tout au long du spectacle et malgré la perte progressive des différentes couches.

³²¹ Cf. l'introduction du chapitre précédent. ENGLHART Andreas, *op. cit.*

³²² Cf. point 2.3. « Réflexions sur la communicabilité de la poésie et la temporalité de cette réception » (p. 64), et ce qui est développé à propos de l'article de Brunella Eruli.

³²³ Cf. 3.1. « Ouverture à un *ailleurs*, à un voir autrement » (p. 66), et ce qui est développé à propos du travail de Philippe Tancelin et du concept de l'imaginal.



Figure 20 - où les silhouettes des interprètes les distinguent, dans une ambiance pourtant indéterminée (copyright Mikha Wajnrych, photographie disponible sur le site de la compagnie, op. cit.).

À l'inverse, ce qu'on pourrait définir comme les « rôles » des personnages fluctue. Au début, les interprètes semblent former clairement un groupe, mais très vite cette impression se délite. Des couples se forment parfois mais aucun ne tient du début à la fin du spectacle, sans que l'intention ne semble être d'insister sur des ruptures et des histoires amoureuses. Les interprètes semblent davantage représenter *n'importe qui* à chaque instant, ne construisant aucune histoire ou trajectoire personnelles, mais ressentant la migration sous tous ses aspects. Ils sont des « personnes migrantes », n'importe où et à n'importe quel moment. Ensemble, ils constituent tant un groupe de personnes migrantes que des individus migrants confrontés à des individus du lieu d'arrivée, ou une personne migrante seule au milieu d'une foule indéfinie. Les rôles changent sans cesse, sans qu'il y ait apparemment de continuité décidée. Cela revient à donner un aspect abstrait à la situation. Nous sommes en présence de l'essence de la migration, en n'importe quel lieu et à n'importe quel moment. Ce contraste de la caractérisation corporelle et de costume avec la caractérisation « dramaturgique » des interprètes et de leurs « personnages » participe selon nous de l'impression de trouble qui se dégage de la pièce et qui est un des ingrédients de l'effet poétique.

Le deuxième élément favorisant le trouble chez le spectateur nous semble être le travail de scénographie et des lumières dans la version théâtrale. En-dehors de la glace, tout est noir. La lumière traite les interprètes et la surface de la patinoire avec des lumières

tamisées et des ambiances sombres. Le rendu de « lac glacé »³²⁴ dans la nuit est par moments tout-à-fait atteint, et les environs sont rendus encore plus flous par l'ajout de fumée.



Figure 21 - ambiance "lac glacé sous la lune" (copyright Mikha Wajnrych, photographie disponible sur le site de la compagnie, op. cit.).

Tandis qu'à d'autres moments, la glace blanche est nette, resplendit et semble éclairer les interprètes dans la pénombre du haut du plateau. Pour autant, les environs restent noirs et la patinoire devient à nos yeux le monde.



Figure 22 - où les interprètes sont visibles très clairement sur fond blanc resplendissant et noir néant (copyright Mikha Wajnrych, photographie disponible sur le site de la compagnie, op. cit.).

³²⁴ Cf. MOSSOUX Nicole, *Processus de création*, op. cit.

De façon épurée et avec un dispositif clair (la patinoire), ce spectacle parvient à nous placer devant un autre monde. Une réalité où les mouvements étranges des corps nous persuadent de l'éloignement entre notre monde et celui du plateau : un groupe se déplace dans la brume comme en flottant, un homme marche tranquillement sur la glace sans glisser, une femme immobile est poussée d'un bout à l'autre de la scène, ... Pourtant, ce que les corps expriment dans leur sempiternel va-et-vient nous apparaît comme familier. Nous décodons le sentiment de peur, le groupe, la fuite, le besoin de réconfort et de douceur, le rejet, faire front, la découverte, ...³²⁵ Et le voyage est clairement suggéré par les manteaux et l'espace de la glace qui ne peut être qu'un espace de passage, froid et inhospitalier. La situation est comprise et le spectacle ressenti, sans qu'il y ait besoin d'intrigue explicite.

Le dernier tableau est exemplatif de tout le spectacle et mérite à ce titre d'être approché plus en détails. Après s'être déplacés dans l'espace en lignes droites d'avant en arrière et de cour à jardin (et vice-versa), sous des bruits de machine, les interprètes se placent maintenant tous face au public. Chacun individuellement, ils vont venir s'approcher au plus près des spectateurs, puis reculent rapidement en fond de scène. Cela à répétition. Le bruit augmente et augmente jusqu'à devenir assourdissant, mélange de bruits de machines et de voix inintelligibles dans des haut-parleurs. S'avançant chacun pour soi jusqu'à nous, c'est comme si chacun venait se présenter devant nous, nous montrer son visage, ses yeux, son intimité. Mais dès qu'on aurait pu les saisir, comprendre ce qu'ils expriment, ils s'échappent et reculent. Cette scène nous semble représentative du spectacle par cette tentative de compréhension et d'interprétation de notre part toujours mise en échec par le spectacle, nous laissant dans le trouble et gardant nos sens et notre imaginaire ouverts et actifs, plutôt que notre raisonnement.

2.2.Approche de la démarche de la compagnie pour éclairer l'effet poétique du spectacle : intime et trouble

Nous allons à présent aborder la démarche esthétique de la compagnie Mossoux-Bonté pour déterminer quelle part de ces effets poétiques est influencée par la conception du spectacle de la compagnie, mais également s'ils résultent d'une volonté d'en susciter. La compagnie Mossoux-Bonté réunit deux créateurs, Nicole Mossoux, danseuse et chorégraphe, et Patrick Bonté, metteur en scène et dramaturge, qui s'accompagnent mutuellement sur leurs projets. Ils ne se revendiquent ni du théâtre, ni de la danse, mais plutôt d'un entre-deux, aux

³²⁵ Cf. ce que nous avons énuméré plus haut.

frontières, qu'ils ont parfois appelé le « théâtre-danse ». Dans une plaquette qu'ils ont publiée en 1992 et rassemblant différents textes sur leur pratique, ils le définissent comme suit :

Forme hybride à mi-chemin de deux techniques, le théâtre-danse, tel que nous le pratiquons, pourrait se définir comme un genre de spectacle qui, partant d'intentions théâtrales, les développe par le mouvement, étant entendu que celui-ci n'obéit pas à un code général préétabli qui serait celui de la danse ou d'une forme précise d'expression corporelle. Le mouvement ne précède pas l'intention, il cherche la façon la plus juste de se construire une logique qui réponde en propre au propos et qui permette au spectacle de s'inventer un langage particulier.³²⁶

Plusieurs points de cette définition sont essentiels et apparaissent comme de bonnes portes d'entrée pour comprendre le travail de cette compagnie, mais également pour comprendre en quoi ce travail est poétique dans leur spectacle *Migrations* : le refus de tout « code général préétabli » et l'invention d'un langage particulier pour chaque spectacle et chaque propos. Mais on peut également y ajouter leur travail autour du trouble, leur rapport aux spectateurs, leur intérêt pour l'étrange et leur recours préférentiel à la suggestion.

L'invention d'un langage particulier pour chaque spectacle apparaît comme une composante principale du travail de cette compagnie. Mais ce langage n'est pas anodin, ils écrivent à ce sujet que « si le théâtre-danse doit se définir d'une manière singulière, on pourrait dire que son originalité est de se créer un langage gestuel qui n'est ni imitatif, ni référentiel, qui soit plutôt comme une langue directement compréhensible, un texte à suivre »³²⁷. Le but serait qu'il s'agisse d'une sorte de langage propre, qui « transpose hors du réalisme et de la psychologie, tout en jouant sur la réalité, l'immédiateté des émotions »³²⁸. Et les deux artistes d'ajouter : « une langue obscure et très parlante, comme la poésie. »³²⁹ Si la référence nous encourage à penser qu'il existe réellement un lien entre leur démarche et les effets poétiques qui sont produits par le spectacle, elle nous indique également leur conception de la poésie en tant que langue paradoxale, limpide mais qui conserve une part de mystère. Il nous semble que cette définition s'accorde étonnamment bien avec les effets poétiques qui émanent de ce spectacle, provenant, comme nous l'avons montré, du mélange entre mystère et suggestion, nous invitant à laisser courir notre imaginaire. Dans la même idée, ils écrivent à la page 10 du même ouvrage que

³²⁶ BONTÉ Patrick et MOSSOUX Nicole, *L'Intime, L'Étrange*, Bruxelles, Bucrane Théâtre et Lunule Editeurs, 1992, p. 31.

³²⁷ *Ibid.*, p. 44, nous soulignons.

³²⁸ *Ibid.*

³²⁹ *Ibid.*

La question du langage est alors essentielle, elle se pose toujours comme l'enjeu majeur : trouver un code gestuel qui corresponde au propos du spectacle et qui assure l'*universalité minimale*, pour que ces gestes, sans laisser leur mystère, soient recevables pour le spectateur, lui parlent une langue étrangère à lui mais qu'il peut néanmoins reconnaître comme la sienne.³³⁰

Il y a effectivement un double mouvement paradoxal vers le spectateur : être compréhensible, « recevable », tout en conservant le mystère et permettant ainsi l'ouverture de l'imaginaire du public. Nicole Mossoux précise à ce sujet :

le matériau gestuel s'inspire du quotidien ou d'autres formes artistiques et non pas, ou alors très rarement de "façons" de danse. Le spectateur peut à la fois s'y reconnaître et se retrouver sur des chemins non balisés. On sait que l'étrange et le familier sont deux notions dont la juxtaposition peut dérouter.³³¹

Dans l'élaboration de ces langages propres à chaque spectacle, ils disent recourir prioritairement à la suggestion plutôt qu'à l'expressivité : « Au fil des spectacles que nous avons réalisés, force nous a été de nous avouer que nous évoluions dans un univers prioritairement suggestif, et très secondairement expressif, et dont les interprétations varient selon la charge fantasmatique que lui accorde le spectateur. »³³² Dès lors, la réception du spectateur est relativement libre, puisqu'une grande place est laissée à son interprétation, en l'absence d'explication trop explicite. Cette *suggestion* est une notion récurrente dans leur travail, ils l'explicitent quelque peu dans ce passage dédié à la présence de l'acteur-danseur dans leurs spectacles et à son rapport au public :

Son regard est [...] tourné vers l'intérieur, il entraîne le spectateur dans un monde distinct de celui présenté sur le plateau.

Ce regard semble creux, détourné de l'acte autour duquel tourne la scène. Il offre le principe d'une suggestion, et d'une mise à distance ; il suppose que l'essentiel d'une sensation, d'une intention ou d'une action trouve son origine ailleurs, se passe *par-delà*.³³³

Les visages de leurs interprètes sont souvent inexpressifs, ce qui leur confère un air presque absent à ce qui se passe sur le plateau. Mais c'est voulu et travaillé, dans le but de suggérer aux spectateurs que l'origine et l'essentiel de ce qui se passe sur le plateau n'est pas nécessairement visible et « là ». « Il nous faut fabriquer sinon de la danse, du moins des

³³⁰ *Ibid.*, p. 10.

³³¹ BONTE Patrick, MOSSOUX Nicole et LONGUET MARX Anne, « Les Entretiens de Genève », dans ID., *L'actuel et le singulier, Entretiens sur le théâtre et la danse*, Carnières-Morlanwelz, Lansman Editeur (Regards singuliers, 5), 2006, p. 28.

³³² BONTE Patrick et MOSSOUX Nicole, *op. cit.*, p. 44-45.

³³³ *Ibid.*, p. 46-47.

langages gestuels, des codes pour le corps qui font que la présence de l'interprète sera amplifiée. Transposer pour faire apparaître »³³⁴, précise Nicole Mossoux. Transposition et suggestion semblent liées dans le mouvement vers le spectateur. Mais le recours à la suggestion tiendrait aussi aux sujets qu'ils abordent, et notamment à leur intérêt pour l'intime : « L'expression de l'intime [...] donne lieu, dans notre cas, à un théâtre de suggestion plutôt que d'expressivité, dans lequel les intentions se développent par le mouvement et où la présence est constamment mise en doute. »³³⁵ Cela rejoint le double mouvement paradoxal vers le spectateur que nous évoquions plus haut. Par le recours à la suggestion et « par le jeu en transparence des interprètes »³³⁶, ils deviennent « comme une enveloppe dans laquelle peuvent se glisser l'imaginaire, les sensations, la mémoire du spectateur »³³⁷, confie Nicole Mossoux à Anne Longuet Marx dans le recueil d'entretiens *L'actuel et le singulier*.

Dans le même ordre d'idée, il ne paraît pas étrange qu'ils s'intéressent au trouble et l'exploitent dans l'élaboration de leurs spectacles. Nicole Mossoux définit ainsi cette notion : « non pas dans l'acception anglaise du mot, plutôt négative, mais plutôt dans le sens du trouble amoureux : une perturbation, un désordre intérieur, un désir sans assurance de réalisation. Un trouble comme une attirance, une "tension vers". »³³⁸ Pour créer ce trouble, ils recourent à des effets de mise en scène que Patrick Bonté a expliqués à Anne Longuet Marx :

Au moment de la conception du spectacle, nous cherchons à déplacer les repères, c'est vrai, à décaler la vision. Les accents ne sont pas mis là où ils devraient, le nœud de l'action est souvent décentré ou pris dans une simultanéité dans laquelle interviennent des analogies ambiguës, des transferts d'énergie, des contaminations de rythme... Le regard du spectateur est guidé, mais la liberté lui est en même temps laissée pour qu'il recompose à sa manière l'image, même si celle-ci est toujours organisée de façon assez précise par les éclairages (un travail sur le relief qui détache et creuse plutôt que sur un aplat qui unifie) et dans l'espace (en ayant recours à des contraintes de volume, en utilisant des cadres qui cernent l'action) ...³³⁹

C'est donc cette attention à créer le trouble – et ainsi perturber et fasciner les spectateurs – qui provoque ce double mouvement paradoxal vers les spectateurs. Le spectacle est construit et

³³⁴ BONTÉ Patrick, MOSSOUX Nicole et LONGUET MARX Anne, « Les Entretiens de Bruxelles », dans ID., *L'actuel et le singulier*, op. cit., p. 71.

³³⁵ BONTÉ Patrick et MOSSOUX Nicole, op. cit., p. 9-10.

³³⁶ BONTÉ Patrick, MOSSOUX Nicole et LONGUET MARX Anne, « Les Entretiens de Genève », op. cit., p. 32.

³³⁷ *Ibid.*

³³⁸ *Ibid.*, p. 27.

³³⁹ *Ibid.*, nous soulignons.

organisé de manière précise mais tout en laissant volontairement une part de mystère dans laquelle le spectateur peut s'engouffrer et ainsi rendre actifs son imaginaire, ses sensations et sa mémoire.

Un autre thème qui leur est cher est l'étrange. Il émaille leur travail et participe, selon nous aux effets poétiques présents dans *Migrations*. Ils écrivent à ce sujet que

L'étrange, ce n'est qu'une question d'angle ou de temps de vision : une parenthèse, une *petite mort*, une insistance qui surprend la continuité et par là propose une forme de connaissance [...] Dans notre travail, ce serait l'inclinaison un rien trop appuyée d'un geste, une langueur subite au milieu d'une phrase effrénée, la dissociation entre image et son, un cadrage décentré, un tracé de lumière qui détache une main ou encore l'absence écrite sur le visage, déniait tout affect. Des grains de sable grippant la mécanique du sens. De prétendus hasards – ceux-là qui sauvent de la déliquescence – et que l'on recueille, que l'on « travaille ». ³⁴⁰

Puisque c'est l'apparition de l'étrange qui provoque un ébranlement du sens, cela nous semble hautement lié aux effets poétiques. En effet, une des caractéristiques de la poésie au sens global est qu'elle n'a pas un sens arrêté une fois pour toutes. Par essence, elle peut faire l'objet de multiples interprétations et relectures, parfois très personnelles. Le fait que l'étrange mène dans le spectacle à en ouvrir le sens et à le proposer en énigme aux spectateurs, est éminemment poétisant.

Dans un entretien avec Anne Longuet Marx, Patrick Bonté développe des idées très intéressantes dans ce contexte et davantage liées au processus de création et à l'interprétation du spectacle, mais qui nous semblent à nouveau participer de la poésie. Il dit :

Oui, l'acteur est emporté par quelque chose qui est plus grand que lui, sur lequel il n'a pas de prise, mais que, dans le même temps, il doit aussi faire voir. Il tend vers un point de fuite inconnaissable qui l'aspire, au mieux dans un infini, au pire dans un indéfinissable. Mais ce mouvement (d'ascension ?) permet de traverser le champ des perceptions et des sujets traités en les plaçant dans une autre perspective, sous une lumière légèrement irradiante.

Peut-être aussi est-on toujours sur le point de découvrir une vérité qui se dérobe à l'instant où on en a le pressentiment. Cela crée une sensation de manque qui donne un goût du ciel.

³⁴⁰ BONTÉ Patrick et MOSSOUX Nicole, *op. cit.*, p. 11.

Nous ne pouvons pas travailler sur des situations qui ne laisseraient pas cette possibilité ouverte.³⁴¹

Cela rappelle la problématique de l'ouverture à l'*ailleurs* par la poésie, qui est ici expliquée de manière très claire par un praticien. Cela donne envie de mener une étude sur les comportements poétiques de créateurs, en rapport avec la poésie. Mais ce n'est pas le propos de cette étude-ci, bien qu'elle s'enrichisse de ce nouveau point de vue.

2.3. Conclusion : une poésie du trouble

Il s'agit donc pour ce spectacle d'un faisceau d'éléments issus de la démarche esthétique propre à la compagnie qui provoque un effet poétique global lié au double rapport au spectateur : entre dévoilement et mystère conservé.

³⁴¹ BONTÉ Patrick, MOSSOUX, Nicole et LONGUET MARX Anne, « Les Entretiens de Genève », *op. cit.*, p. 38, nous soulignons.

3. *Wonders*, de la compagnie Side-Show, une poésie de l'ambiance onirique et construite en images poétiques développées

Voici quelques textes décrivant le spectacle, afin de justifier notre choix pour en analyser la poésie sensorielle.

Méfiez-vous de vos rêves...

Un vrai petit bijou ce *Wonders* de cette jeune compagnie Side-Show, qui réussit la prouesse de lier avec finesse et élégance le cirque, le théâtre et la danse. Derrière une réelle prouesse technique se dévoile une grande sensibilité d'artistes. Leur spectacle nous saisit, nous secoue, nous renverse littéralement, dévoilant des moments d'une sublime poésie et des virtuosités acrobatiques qui rappellent le cirque de notre enfance. [...] ³⁴²

Entre féerie des sens et rêve éveillé, nous voici invités en un monde où tout est défi aux apparences, aux perspectives habituelles et aux lois de la gravité. Qui est cet homme qui soudain danse au plafond ? Qui sont ces êtres de papiers qui marchent vers nous d'un pas décidé ? La compagnie Side-Show bâtit un univers au cœur d'une forêt inventive où tout pousse et se mêle : les arts du cirque rencontrent les arts plastiques pour aiguïser notre regard. « *Wonders* », ce sont ces petites merveilles qui se donnent à voir quand on se met à observer la réalité autrement. Quel est le sens des choses ? Et si, pour une fois, on tenait la carte à l'envers ? Pour nous guider, la compagnie nous tend une clef : « Prends garde à ce dont tu rêves, parce que cela pourrait bien arriver ». En route vers l'insolite et l'inconnu... ³⁴³

3.1. Analyse de la poésie dans *Wonders*

Wonders ³⁴⁴ est le premier spectacle de la « Triology of the imagination » proposée par la compagnie Side-Show et qui compte aujourd'hui deux de ses opus (*Wonders*, créé en 2013, et *Spiegel Im Spiegel*, créé en 2017). La compagnie a été fondée par Quintijn Ketels, circassien diplômé de l'ESAC, et Aline Breucker, scénographe issue de l'ENSAV-La Cambre

³⁴² VAN GOETHEM Laurence, pour *Alternatives Théâtrales*, revue de presse disponible sur le site de la compagnie, www.side-show.be/#/press (page consultée le 25 juillet 2017).

³⁴³ Texte de présentation du spectacle en représentation lors du festival Up à la Maison des Cultures et de la Cohésion sociale de Molenbeek-Saint-Jean, disponible sur le site http://www.lamaison1080hethuis.be/fr/agenda/460/Festival_up_WONDERS/ (page consultée le 25 juillet 2017).

³⁴⁴ *Wonders* est un spectacle de la compagnie Side-Show, créé avec Aline Breucker, Elsa Bouchez, Philippe Droz et Quintijn Ketels, le 31 octobre 2013 au Theater op de Markt de Neerpelt. Il est mis en scène par Aline Breucker et Quintijn Ketels. La scénographie et les costumes ont été imaginés et réalisés par Aline Breucker, la création de la lumière par Leonard Clarys, et la musique par Marc Ribot (le morceau « ShSh ShSh », entre autres). German Jauregi Allue a été le regard chorégraphique et la dramaturgie a été assumée par Michel Bernard. Le spectacle a été sélectionné pour le « MQVE-Award » quality label (*European Network for the promotion and profiling of new visual theatre*) en 2014. Nous avons assisté à une représentation de ce spectacle le 17 mars 2016, au CC De Borre à Bierbeek.

et plasticienne. La compagnie entend proposer un « espace pluridisciplinaire où se rencontrent le cirque, le théâtre, la danse et les arts visuels »³⁴⁵. Dans *Wonders*³⁴⁶, ce sont les arts du cirque et les arts plastiques qui se mêlent pour donner cette forme particulière. Comme clef pour comprendre l'intention du spectacle, la compagnie propose cette sentence : « Prends garde à ce dont tu rêves, parce que cela pourrait arriver »³⁴⁷. Cela annonce leur tentative d'instaurer une ambiance onirique dans le spectacle, nous analyserons par quels moyens. Ils ajoutent : « “Wonders”, ce sont ces petites merveilles qui se donnent à voir quand on se met à observer la réalité autrement. »³⁴⁸ Ce deuxième élément de définition du spectacle est quant à lui très proche de la notion de poésie, puisqu'il se rapproche de l'ouverture à l'*ailleurs* qui a été développée dans le premier chapitre de cette partie.³⁴⁹

Avant de mener l'analyse, voici une présentation du dispositif scénographique : sur la scène, un deuxième cadre de scène est installé, permettant de fermer des rideaux et ainsi de scinder l'espace de la scène en deux (avant-scène et arrière-scène). Un effet de mise en abyme peut dès lors être produit lorsque la salle accueillant la représentation de ce spectacle est elle-même pourvue d'un cadre de scène. Mais ce deuxième cadre de scène permet également de cacher un dispositif permettant aux interprètes de marcher au plafond et d'y accrocher des éléments. Il permet aussi de fixer des éléments de la scénographie sur toute la hauteur des bords du cadre de scène. En fond de scène, à l'arrière du deuxième cadre de scène, un mur se dresse qui sera le support de peintures réalisées en direct. Cette configuration permet la mise en place de deux mondes à « dimensions » différentes, bien séparés : la scène et les corps mouvants qui y évoluent (un monde en trois dimensions – 3D), mais également le mur de fond de scène, avec les peintures en deux dimensions – 2D. Ces deux « mondes » seront utilisés en interaction et des effets de réponse entre les deux seront construits dans l'intrigue.

³⁴⁵ Cf. le texte de présentation du spectacle, disponible sur le site de la compagnie, à l'adresse : www.side-show.be/#/company (page consultée le 26 juillet 2017).

³⁴⁶ Voici un lien vers le teaser du spectacle : <https://vimeo.com/89600914> (page consultée le 26 juillet 2017).

³⁴⁷ Cf. le texte de présentation du spectacle, disponible sur le site de la compagnie, *op. cit.*

³⁴⁸ *Ibid.*

³⁴⁹ Cf. point 3.1 « Ouverture à un *ailleurs*, à un voir autrement » (p. 66).

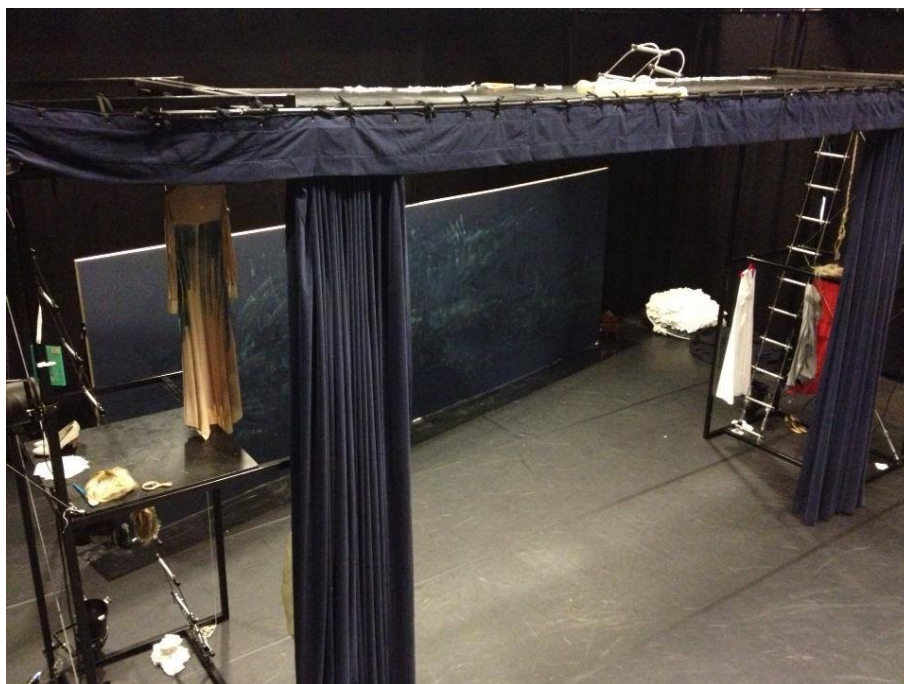


Figure 23 - Photographie du dispositif scénographique (disponible sur la page Facebook de la compagnie @sideshowcie dans l'album des téléchargements mobiles, page consultée le 26 juillet 2017).

Nous allons à présent tenter de présenter de manière condensée le contenu du spectacle, ses personnages et son déroulé pour ensuite nous engager dans l'analyse de la poésie qu'il suscite et des moyens employés pour ce faire. Tout d'abord, il faut préciser qu'une ambiance onirique tend à être installée durant tout le spectacle. Pour cela, il est construit sur les principes du rêve. Un élément important à cet égard est le caractère principalement visuel du spectacle. Cela répond à une caractéristique du rêve que développent Jean-Pol Tassin et Serge Tisseron dans leur ouvrage sur le rêve, la *figurabilité*.³⁵⁰ Ce concept consiste en ce que, dans le rêve, « toutes les significations puissent s'exprimer par des images, y compris les pensées les plus abstraites »³⁵¹. Il n'y a pas de parole dans le spectacle et l'ambiance musicale complète ce qui est exprimé par les images, ne contrastant pas avec ce qui se déroule sur scène.³⁵² Autre mécanisme à l'œuvre dans le rêve selon Sigmund Freud, la *condensation* trouve également son pendant dans les mécanismes du spectacle. Elle se traduit dans le rêve par des rapprochements ou des associations entre des éléments « analogiques », c'est-à-dire stockés rapidement et sur un mode non-conscient³⁵³, donnant naissance à de

³⁵⁰ TASSIN Jean-Pol et TISSERON Serge, *Les 100 mots du rêve*, Paris, P.U.F. (Que sais-je ?, 3974), 2014, p. 86.

³⁵¹ *Ibid.*

³⁵² Nous développerons l'analyse de l'interaction de l'ambiance sonore et musicale avec les autres paramètres de la représentation dans la suite de l'analyse.

³⁵³ A la différence du mode de stockage « cognitif », « où l'information est analysée consciemment avant d'être stockée ». (TASSIN Jean-Pol et TISSERON Serge, *op. cit.*, p. 30.)

nouvelles images.³⁵⁴ Dans ce spectacle, un mécanisme d'association récurrente entre deux événements ou personnages est clairement à l'œuvre, opérant ces rapprochements au moyen de répétitions d'événements ou d'actions tout au long du spectacle et de construction d'impression de gémellité entre les personnages par différents procédés qui seront présentés dans la suite de cette analyse.

Puisque le rêve est construit par une « succession d'images exactement comme une bande dessinée »³⁵⁵, on peut considérer que les transitions entre les images sont rapides, sinon quasi instantanées. Dans le spectacle, la transition entre les situations est extrêmement rapide et utilise des techniques proches de certaines techniques cinématographiques pour provoquer des effets de montage. Le début du spectacle est un bon exemple de ces phénomènes : la scène est plongée dans le noir et un faisceau de lumière éclaire des détails les uns après les autres (un visage d'homme aux yeux fermés, exploré par des mains, une femme qui retire ses cheveux de sa tête, des mains qui se touchent, un visage de femme aux yeux également fermés parcouru par des doigts). Cela crée un effet de zoom, c'est comme si nous étions face à des gros plans, mais également de fondus-enchaînés. C'est très cinématographique. Cela installe dès le début du spectacle une distance entre la scène et la salle. Ces détails semblent en outre fonctionner comme des indices préparant l'ambiance du reste du spectacle : les yeux fermés peuvent suggérer que la suite se passera dans le monde de rêves ou dans un univers intérieur, tandis que les contacts corporels suggèrent une découverte des corps. Les séquences corporelles qui sont développées dans la suite du spectacle peuvent être interprétées de cette manière. Le même effet de transition rapide est perceptible dans une autre scène où la lumière s'allume et s'éteint plusieurs fois. Cela produit un effet d'accélération et permet de créer un enchaînement d'images sans transitions, comme si nous étions devant un montage en fondus-enchaînés.

Une autre attention de ce spectacle pour se rapprocher d'un univers onirique est de troubler la perception de la réalité des spectateurs. Un procédé utilisé pour ce faire est la perturbation de la perception de la gravité et du haut et du bas, grâce à la scénographie qui permet ce type de jeu :

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 43.

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 83.



Figure 24 - Exemple des quatre directions possibles dans le dispositif scénographique de Wonders (copyright razziphot 2012, photographie disponible sur le site www.side-show.be/#/media, page consultée le 26 juillet 2017).

Mais les interprètes vont également provoquer ce trouble dans leur façon d'évoluer sur la scène, tel ce porté en diagonale :



Figure 25 - où la perception de la gravité est troublée (photographie disponible sur le site de la compagnie, op. cit.).

Une scène du spectacle va également jouer avec les perceptions des spectateurs en utilisant des techniques d'illusion pour faire bouger des statues en faisant oublier aux spectateurs les manipulateurs, habillés de noir, se confondant dans la pénombre avec le rideau fermé.

Enfin, l'ambiance sonore participe également de l'établissement d'une ambiance onirique. En effet, outre les musiques qui accompagnent certaines séquences corporelles chorégraphiées, l'ambiance sonore générale du spectacle est composée de soufflerie, de

faibles sonneries et de voix incompréhensibles comme provenant de radios. Ce type de sons nous semblent pouvoir être rapprochés de l'expérience de sommeil de chacun : avant de se réveiller, il nous semble fréquent d'entendre les bruits tout autour. A ce titre, les sonneries à faible volume sonore, présentes dans le spectacle, nous semblent participer d'une ambiance de sommeil. De même en va-t-il des voix incompréhensibles. Cela agirait comme des bribes de sons entendus durant le sommeil.

Cette attention à instaurer une ambiance onirique peut déjà provoquer un effet poétique, si l'on suit la conception des romantiques qui considèrent que « le rêve est [...] l'expérience d'un monde essentiel, plus vrai que notre monde de la veille, mais qui n'en est révélateur que *poétiquement* »³⁵⁶, ainsi que l'exposent Jean-Pol Tassin et Serge Tisseron. Ils avancent ainsi que « la particularité du rêve est en effet d'exprimer le monde profond sur le même mode que la poésie. »³⁵⁷ Il y aurait donc concordance entre l'expérience du rêve et l'expérience poétique, ce qui expliquerait l'impression très poétique que l'on peut ressentir à la réception de ce spectacle qui tente de s'approcher du rêve.

Dans cette ambiance onirique et donc proche de la logique de la poésie, plusieurs protagonistes interviennent sans qu'il y ait pourtant une histoire claire qui soit racontée. Il y a des personnages identifiables qui reviennent. Ils semblent avoir des trajectoires narratives, mais elles sont floues et pourraient être interprétées de plusieurs manières, comme le rêve ou la poésie. Tout d'abord, il y a une femme qui apparaît, soit dans une robe faite de cheveux, soit dans une robe rouge, puis une robe blanche. Sa caractéristique physique principale est qu'elle s'est barbouillée d'encre les deux bras. Nous l'appellerons donc la femme « aux mains noires ». Elle est le personnage qui peint sur le mur de fond de scène. Elle n'interagit pas beaucoup avec les autres protagonistes, comme si elle organisait les événements depuis l'« extérieur ». Cette impression est renforcée par le fait qu'elle peint et est donc en situation de création, sur scène. On peut faire un rapprochement entre ce qu'elle peint et ce qui se déroule sur le plateau. Il y a ensuite les deux interprètes masculins que nous appellerons les « jumeaux » en raison de la similitude de leurs costumes et de leurs coiffures, ainsi que la construction de leurs mouvements en miroir ou se répondant. Ils apparaissent comme des reflets l'un de l'autre et c'est d'autant plus manifeste qu'ils sont parfois « inversés », même au niveau de la gravité, l'un marchant quelquefois au plafond, tandis que l'autre reste toujours au sol. Enfin, l'interprète circassienne est un dernier personnage « humain », que nous

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 115.

³⁵⁷ *Ibid.*

appellerons « la rêveuse » car elle est très souvent comme endormie (elle se fait par exemple lancer dans les airs par les jumeaux et ne réagit pas ou, lorsqu'elle est debout, elle se laisse aller sur les jumeaux qui tentent de la rattraper), mais elle tend, au fur et à mesure du spectacle, à être de plus en plus en situation d'éveil et à découvrir la réalité qui l'entoure.

Face à ces quatre personnages reconnaissables et humains, il y a des personnages « animés », faits de matières inanimées mais manipulés par les interprètes (les jumeaux sont parfois habillés de noir pour compléter l'illusion lorsqu'ils manipulent les personnages « animés », c'est ce que nous avons signalé quand nous avons évoqué le trouble dans la perception de la réalité par les spectateurs). Il y a ainsi deux statues, sorte de moulages légers de deux des interprètes (la rêveuse et un des jumeaux), en résine ou une autre matière translucide. Il y a également l'« homme de papier », reconnaissable à ses tas de feuilles de papier lui sortant des manches et en lieu de visage. Enfin, une robe blanche que la rêveuse porte vers la fin du spectacle est manipulée pour donner l'impression qu'elle a une volonté propre et qu'elle bouge toute seule. A ce titre, elle est aussi un personnage.

Nous souhaitons à présent analyser plus particulièrement ce qui provoque les effets poétiques dans ce spectacle. Nous aborderons pour cela les mécanismes d'échos tendant à instaurer une ambiance onirique et la complexification du sens vu l'imbrication de chaque élément du spectacle que cela provoque. Mais la poésie de ce spectacle réside également dans l'utilisation de quelques « images poétiques », telles qu'elles peuvent être présentes dans un poème textuel, c'est-à-dire des concepts imagés mêlant deux réalités pour en former une troisième. Ces « images poétiques » sont mises en scène et donc en mouvements (à l'état de concept, elles sont figées la plupart du temps) pour ensuite être développées en séquences corporelles et ainsi complexifiées. Avant d'aborder ces deux aspects poétisant le spectacle, nous proposons ici un rapide résumé du déroulement des événements, afin de pouvoir ensuite analyser les différents éléments du spectacle assemblés par type de fonctionnement.

Il y a plusieurs intrigues parallèles. La première est celle de la femme « aux mains noires » et sera développée intégralement dans l'analyse de l'image poétique liée à ce personnage. Précisons cependant ici que ce personnage peint durant tout le spectacle et n'a des interactions avec les autres personnages que durant la deuxième moitié du spectacle. Elle interagit principalement avec la rêveuse, qui semble voir ses peintures (ce qui semble logique vu qu'elle vient de la dimension 2D) et ses actions sont de l'ordre de la construction des échos entre les événements.

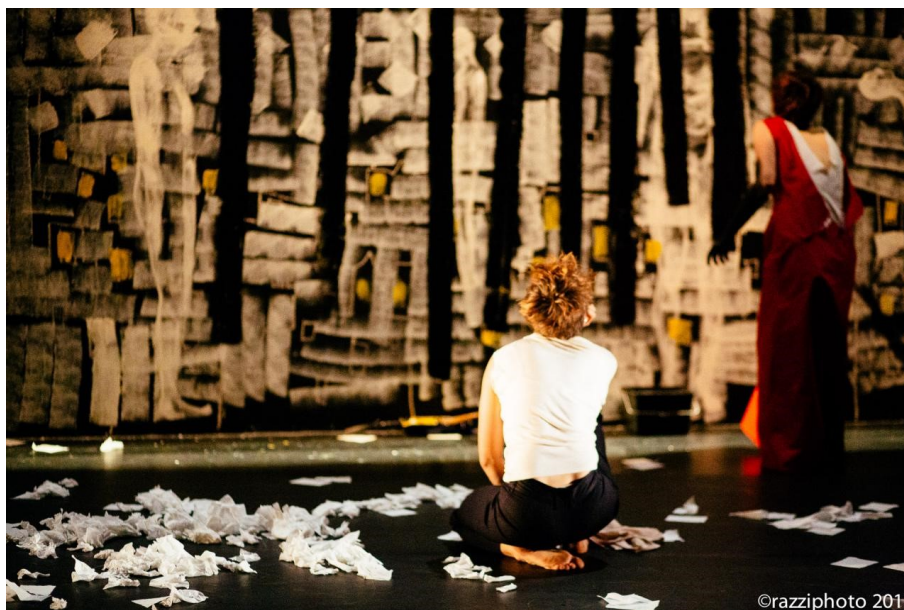


Figure 26 - où la rêveuse observe la femme « aux mains noires » peindre (copyright razziphot, 2012, photographie disponible sur le site de la compagnie, op. cit.)

La deuxième intrigue est celle qui se construit autour de la rêveuse et des jumeaux. La rêveuse semble être l'élément central, depuis son « réveil » jusqu'à la fin du spectacle où la femme « aux mains noires » la marque comme sa jumelle (en marquant ses mains et bras de noir). Durant tout le spectacle, les jumeaux vont graviter autour de la rêveuse, qu'ils soient tous les deux présents sur scène (en la manipulant comme un être inanimé à éveiller) ou seul avec elle. Cette attention va également les mener à danser à deux, mais dans une attitude de confrontation ou de questionnement sur la nature double. Le personnage de « l'homme de papiers » va ensuite également interagir avec elle, mais il apparaîtra lors de sa deuxième apparition qu'il s'agit en fait d'un des jumeaux. La rêveuse portera vers la fin une robe particulière, alors qu'elle danse avec un des jumeaux, qui sera ensuite animée et deviendra comme son double qui dansera avec le même jumeau par la suite. La fin du spectacle est marquée par la fusion des deux intrigues puisque la femme « aux mains noires » va faire de la rêveuse son double, aux mains noires également, et que les jumeaux vont alors disparaître.

Ce qui est intéressant pour notre analyse de la poésie dans ce spectacle, c'est qu'il propose différentes images semblables à des images poétiques, dont nous avons étudié le fonctionnement dans le premier chapitre de cette partie.³⁵⁸ Le procédé menant à la création d'images poétiques est de mêler deux réalités pour en former une troisième, et ainsi favoriser l'intériorisation d'un réel extérieur, théorie que nous avons construite à partir des propos de

³⁵⁸ Cf. point 1. « Images et visions » (p. 54) de ce présent mémoire.

Pierre Reverdy³⁵⁹. Ces images seront ensuite développées en séquences corporelles et donc complexifiées. Voici la liste des images poétiques utilisées : une femme habillée d'une robe de cheveux, l'absorption des symboles de l'écriture (une feuille de papier et de l'encre) par la femme, faisant d'elle une créatrice, la disparition d'une silhouette en un nuage de feuilles de papier, une silhouette peinte sur un mur qui en sort et s'éveille doucement (la rêveuse), un homme fait de paperasses, un chemin fait de feuilles de papier posées à terre, des jumeaux construits comme des reflets l'un de l'autre, un femme portant une robe comme une seconde peau élastique, un homme à l'envers dansant avec une robe à l'endroit, un homme-pantin sans fils, une robe faite de paperasses, une pluie d'encre comme du sang coulant d'un bras inanimé. Deux de ces images sont particulièrement importantes dans le spectacle et nous allons les analyser de manière plus approfondie, il s'agit de la femme « aux mains noires » et du parcours de la rêveuse.

Le personnage de la femme « aux mains noires » est en lui-même et pour toute l'intrigue qu'il apporte, une image poétique développée. L'image est d'abord construite par l'absorption des symboles de l'écriture par le corps de la femme. En effet, dans la deuxième scène du spectacle, elle ramasse une petite feuille blanche tombée au sol, la pose sur sa bouche puis l'avale d'un coup, au son de notes lentes d'une guitare électrique et de voix enregistrées incompréhensibles. Elle va ensuite répandre de l'encre sur ses avant-bras et ses mains. Elle devient créatrice par l'incorporation des éléments de l'écriture. C'est son corps qui va devenir le vecteur de l'art. Et cela est vérifié par la suite puisqu'elle va peindre sur le mur du fond de scène. Ensuite, son statut va être complexifié comme manipulatrice/créatrice des autres personnages. Ce qui est introduit au travers d'un passage durant lequel elle divise une silhouette blanche peinte sur le mur en plusieurs carrés blancs, la mêlant au reste de la pluie de carrés blancs symbolisant des feuilles de papier. Mais ce caractère de manipulatrice revient tout au long du spectacle : elle installe les statues en rejouant une scène entre la rêveuse et un des jumeaux, entraînant un effet de répétition ; elle guide la rêveuse de l'homme de papier à un des jumeaux, lui faisant un chemin au sol jusqu'à lui en déposant des feuilles devant ses pieds (ainsi, elle annonce déjà que l'homme de papiers est en fait de chair et d'os, puisqu'il s'agira à deuxième apparition d'un des jumeaux, perdu sous ses couches de paperasse) ; elle va insérer un cintre dans les épaules de la robe de la rêveuse, dans la deuxième moitié du spectacle, et ainsi permet à la robe de s'envoler jusqu'au plafond, puis va apporter d'autres vêtements à la rêveuse ; elle va par la suite coller des bouts de papier sur les

³⁵⁹ REVERDY Pierre, *op. cit.*

yeux de la rêveuse, la marquant elle aussi du symbole de la création, et à la fin du spectacle lui colorer les bras de noir ; elle va enfin tenter de relever un des jumeaux, qui agira comme un pantin aux fils invisibles une fois qu'elle sera partie. La dernière scène est la seule où la femme aux mains noires subit quelque chose, c'est-à-dire la pluie d'encre coulant du bras inanimé pendant du plafond, comme du sang. Le fait que ce soit réalisé par de l'encre noire, c'est-à-dire un symbole de l'écriture et donc de la création, amène l'idée que la créatrice est à présent affectée par sa création. Il y a une inversion de la logique présente dans le restant du spectacle.

L'éveil de la rêveuse est également de l'ordre de l'image poétique étirée. L'image poétique principale est celle du dessin qui sort de son support (il s'agit bien de l'union de deux réalités : 2D et 3D), tandis que l'effet d' « endormie » lorsqu'elle est manipulée par les jumeaux semble être une conséquence de cet arrachement, ou peut-être est-ce un progressif éveil à la vie (on passe d'une chose inanimée à une chose animée). Dans ce contexte, que l'environnement musical soit progressivement entrecoupé de « soubresauts » vaguement semblables à des battements de cœur est significatif puisqu'il s'agit d'une sorte de naissance, de (re)vitalisation. Ce même type d'ambiance sonore reviendra lors de l'épisode de la robe qui se comporte comme une seconde peau, mais étonnamment étirable. Il s'agit également d'une image poétique, fusionnant la peau et la robe. La rêveuse est alors à nouveau comme endormie et un des jumeaux tente de la relever, tandis qu'elle glisse sans cesse vers le sol. Au fil de la scène, elle se ressaisit et la logique va s'inverser, la rêveuse tirant le jumeau sur le sol derrière elle, agrippé à sa robe.



Figure 27 - où la rêveuse est tirée par un des jumeaux (copyright razzipphoto, 2013, photographie disponible sur le site de la compagnie, op. cit., page consultée le 27 juillet 2017).

La construction du spectacle se fait par l'assemblage de toutes ces images poétiques et de leur développement, par échos, jouant sur le phénomène de rémanence. Des situations se répondent d'un bout à l'autre du spectacle et des concepts reviennent mais déclinés différemment. Ainsi, l'« homme de papiers » apparaît-il comme étant l'un des deux jumeaux, perdu sous ses paperasses, lors de sa deuxième apparition, ou la robe de la rêveuse devient-elle un double de cette dernière lorsqu'un des jumeaux, suspendu au plafond, danse avec l'une puis l'autre reproduisant exactement le même mouvement de les laisser glisser au sol.



Figure 28 - où la rêveuse glisse des bras du jumeau "à l'envers" (photographie disponible sur la page Facebook de la compagnie, op. cit.)

Des parallélismes sont également utilisés, provoquant des effets de gémellité : les deux interprètes hommes sont habillés et coiffés de la même manière et se répondent corporellement ; il y a une sorte de gémellité instaurée entre la statue féminine et la rêveuse du fait de la similitude des mouvements que les jumeaux leur font faire ; à la fin du spectacle, la femme « aux mains noires » tache de noir les avant-bras de la rêveuse, comme les siens, faisant d'elle sa jumelle.

Le procédé de la contamination est également récurrent : elle est présente dans la perméabilité entre le monde en 2D peint sur le mur de fond de scène et ce qui se passe sur la scène, en 3D. Ainsi, des feuilles de papier tombent pendant que la femme « aux mains noires » peint des feuilles de papier sur le mur de fond de scène. De plus, à la fin du spectacle, la femme « aux mains noires » ajoute des éléments en trois dimensions à sa peinture, les collant au mur (des papiers et sa robe rouge qu'elle a déchirée). C'est l'apothéose d'un mouvement de fusion progressive entre les deux mondes. Auparavant, la femme « aux mains noires » avait placé les statues dans une position qui avait été prise au cours de la scène précédente par la rêveuse et un des jumeaux. Elle avait ainsi installé la statue féminine debout sur la poitrine de la statue masculine, positionnée au sol, ce qui nous semble faire également partie de ce mouvement de contamination.



Figure 29 - où la rêveuse se tient debout sur la poitrine d'un des jumeaux, position reproduite avec les statues à la scène suivante, par la femme « aux mains noires », dans un mouvement de contamination entre les mondes (photographie disponible sur la page Facebook de la compagnie op. cit.)

Mais la contamination est également présente entre les personnages. En effet, on le remarque au niveau des costumes puisque la rêveuse, d'abord en noir, va finir par être habillée comme les jumeaux (t-shirt blanc et pantalon noir) dans leur troisième trio.

Ces phénomènes ont ceci en commun qu'ils troublent le regard et démultiplient le réel sur scène en produisant des reflets et permettant ainsi des échos entre les différentes parties de cette réalité. Le dispositif scénique lui-même est démultiplication du réel de la scène puisqu'il s'agit d'un double cadre de scène. Cette démultiplication de notre expérience du réel durant le spectacle nous met face à un *ailleurs*, à une réalité étrange et que nous n'éprouvons pas de cette manière dans notre quotidien. Cela constitue bien une des composantes de la poésie sur scène que nous avons étudiées dans le chapitre précédent.³⁶⁰

3.2.Conclusion : une poésie de l'ambiance onirique, construite en images poétiques développées

En conclusion, la poésie qui se dégage de ce spectacle est de l'ordre du développement d'images poétiques similaires à celles que l'on peut trouver en poésie textuelle (deux réalités mises en rapport qui en créent une troisième, totalement *autre*), mais l'effet poétique provient également de l'ambiance onirique qui est créée tout au long du spectacle par les différents procédés que nous avons évoqués. En outre, elle copie la structure d'un poème et en particulier la logique toujours singulière de l'œuvre poétique. Ici, cette logique est marquée par des échos de gémellité, par des répétitions et par la contamination entre les dimensions (2D-3D), les médias (peinture-corps en mouvement-musique) et les réalités (fictives-de chair et d'os). Ces échos complexifient le spectacle et en rendent l'interprétation compliquée et personnelle à chacun, comme c'est le cas pour la poésie.

³⁶⁰ Cf. le point 3. « Apparition et ouverture sur l'ailleurs » (p. 66).

Conclusion de la deuxième partie relative à la poésie sensorielle sur la scène contemporaine

L'ensemble de ce qui a été exposé durant cette partie consacrée à l'étude de la poésie sur la scène contemporaine mène à cette conclusion. Premièrement, la poésie se présente pour chaque œuvre de manière singulière. Ensuite, il s'avère que la notion de *densité* qui avait été définie dans la première partie comme une des caractéristiques de la poésie, est également à l'œuvre sur scène et détermine le mode de production de la poésie dans les spectacles. Ainsi, de même que la *densité* veut que tout élément de l'œuvre soit signifiant et que tout fonctionne ensemble à la manière d'un système cohérent, sur scène c'est l'interaction de tous les paramètres de la représentation (corps, musique, lumières, scénographie, ...) qui peut produire des effets poétiques. Les trois spectacles que nous avons analysés ont donné l'impression de proposer sur scène un autre monde avec des lois physiques propres (il y a eu l'abstraction rendue sensible dans *Le Mouvement de l'air*, le monde onirique dans *Wonders* et des lois de mouvement propres dans *Migrations*). Cela rejoint également le concept de *densité* puisque ce dernier dicte que chaque œuvre poétique a une syntaxe et des lois propres organisant la création. L'ambiguïté contenue dans le concept de *densité* est également présente dans les trois spectacles que nous avons analysés, et se retrouve dans les textes théoriques des praticiens et chercheurs de la scène. Ainsi, aucun des spectacles n'a développé d'intrigue claire ni de message directement adressé à l'intellect. Il y avait chez chacun une grande place laissée à l'interprétation par le spectateur et à sa réception sensible.

Deux principes ont été observés dans l'analyse des spectacles, qui ont vraisemblablement favorisé la création d'effets poétiques. Il s'agit de l'utilisation du principe de l'image poétique dans le spectacle vivant, c'est-à-dire l'association de deux réalités distinctes et normalement non assemblables pour en créer une nouvelle. Le spectacle *Wonders* s'est construit sur la base de telles images qu'il a ensuite développées en séquences corporelles et liées entre elles selon les principes de sa construction. De plus, la combinaison de l'étrange et du familier, propre à l'*inquiétante étrangeté* développée par Sigmund Freud et qui a été relevée à de nombreuses reprises tant dans l'analyse des spectacles que dans les approches théoriques de la poésie sur scène, appartient également à ce type de figure, puisqu'il s'agit de l'association de deux réalités différentes qui crée une nouvelle réalité, dans ce cas-ci un sentiment inhabituel mêlant l'étrange et le familier. Le deuxième principe,

récurrent dans les spectacles développant une poésie sensorielle, est l'attention à troubler les perceptions des spectateurs. Ce principe a particulièrement été développé dans *Migrations*, puisqu'il en est un des principes structurants, mais il est également présent dans *Le Mouvement de l'air* et *Wonders* au travers des procédés illusionnistes qui y sont utilisés. Cela participe à la création d'un monde « autre » sur scène et non mimétique, qui permet au spectacle de se construire comme un système propre, avec des lois de construction particulières à chaque spectacle.

Ces deux principes conduisent à ce que la réception ne se déroule pas d'abord dans le domaine du rationnel. Il n'y a pas une seule interprétation à décoder, mais les spectacles jouent sur le sensible. Il s'agit ici de se focaliser sur nos perceptions et les ressentis qui en découlent. Le lien entre eux a été étudié, il s'agit du processus de retentissement et de résonances développé par Gaston Bachelard.³⁶¹ Il passerait par l'activation du monde *imaginal* cher à Henry Corbin, pont entre le sensible et l'intelligible, permettant aux spectateurs de rendre intelligibles leurs perceptions sensibles et vice-versa. C'est ce processus qui mène par exemple à rendre sensibles les abstractions dans *Le Mouvement de l'air*.

³⁶¹ Cf. BACHELARD Gaston, *op. cit.*

Conclusion générale

Ce parcours dans la poésie textuelle et non-textuelle nous a permis d'aborder l'historicité de la notion, attachée tant au savoir non-rationnel qu'aux formes artistiques visuelles et musicales. Nous avons constaté que cet héritage perdure dans les formes plus contemporaines, tant à l'étude des modes de fonctionnement de la poésie textuelle qu'à l'étude de ceux de la poésie à l'œuvre dans le spectacle vivant. De mêmes grands principes sont dégagés. Ainsi en est-il par exemple de la question de l'accès et de la réception de la poésie par le lecteur ou le spectateur, de ce à quoi la poésie leur donne accès. Nous avons pu en déduire que la même poésie opère dans ces deux arts, une poésie *en soi*, détachée du genre littéraire éponyme. Nous avons ensuite étudié de manière plus approfondie ses effets pour ce qui est du spectacle vivant, par l'analyse de trois spectacles contemporains à la frontière des genres et n'utilisant pas le texte.

Pour conclure ces deux parties, nous pouvons donc poser que la poésie *en soi* existe bel et bien et qu'elle peut toucher autant des œuvres littéraires que d'autres œuvres, y compris des spectacles non textuels contemporains. L'adjectif « poétique » est d'ailleurs entré dans le langage courant, dans cet usage. Les dictionnaires n'en donnent pas une définition satisfaisante mais notre recherche nous a mené à en étudier les éléments constitutifs. Nous avons montré que ses effets sont liés à trois caractéristiques : l'attention au signifiant, la densité qui veut que tout élément fasse sens et qui, aboutissant à ce que l'œuvre devienne un système avec ses lois propres, complexifie l'interprétation, et enfin la cyclicité qui fait interagir chaque élément de l'œuvre avec les autres pour une construction signifiante. La réception de cette poésie en soi est marquée par un accès à un *ailleurs*, à une réalité *indicible*, transmise via les perceptions et les sensations, et intériorisée par les mécanismes de retentissement et de résonnance bachelardiens.

L'analyse de la poésie dans le spectacle vivant a montré que des fonctionnements propres à la poésie textuelle peuvent se retrouver dans la poésie sensorielle, ainsi qu'il en est des images poétiques, par exemple. Ces rapprochements nous semblent signifiants quant à une nature commune de la poésie présente dans ces deux formes artistiques. Notre recherche nous a également amenée à postuler que le trouble dans les perceptions créé par des procédés d'illusion participe aussi de la poésie en ce qu'il rend l'œuvre éloignée du monde réel des spectateurs, répondant par-là aux caractéristiques formelles de la poésie citées ci-dessus.

Pourquoi la poésie est-elle particulièrement étudiée aujourd'hui dans le domaine des arts de la scène ? Peut-être parce que l'illusion, le trouble dans les perceptions et l'imaginaire sont de plus en plus prégnants dans le travail des metteurs en scène. Cela participe de la mise en présence des éléments constituant la poésie et favorise une réception proche de celle d'une œuvre poétique. En outre, nous nous questionnons sur l'attachement de cette poésie en soi aux autres arts. Notre époque serait-elle celle de la propagation de la poésie dans tous les domaines artistiques ?

Dans cette étude, nous avons focalisé notre attention sur une tentative de compréhension de la poésie du point de vue principalement de sa réception, mais il aurait été intéressant également d'aborder le point de vue de la création et le rapport des créateurs à la poésie. Une autre piste de continuation est l'analyse de la poésie dans des spectacles utilisant le texte et la comparaison éventuelle du fonctionnement de la poésie dans ce type de spectacle avec la poésie particulière développée dans les performances vocales ou spectaculaires des poètes d'aujourd'hui.

Bibliographie

Ouvrages et articles relatifs à la poésie textuelle et à la création littéraire

AQUIEN Michèle, *Dictionnaire de poétique*, Paris, Librairie Générale Française, 1993 / Paris, Le Livre de Poche, 1993.

BRISSON Luc, « Inspiration (Grèce antique) », dans Universalis éducation [en ligne]. *Encyclopaedia Universalis*, <http://www.universalis-edu.com.proxy.bib.ucl.ac.be:8888/encyclopedia/inspiration/> (page consultée le 8 novembre 2016).

BURY Emmanuel, « Conclusions : ut pictura poesis, un paragon révélateur de l'imaginaire », dans « *Ut pictura poesis* : poésie et peinture au XVIIe siècle », *Dix-septième siècle*, 245, 2009/4, p. 699-701.

CASSIN Barbara, « Muses les », dans Universalis éducation [en ligne]. *Encyclopaedia Universalis*, <http://www.universalis-edu.com.proxy.bib.ucl.ac.be:8888/encyclopedia/les-muses/> (page consultée le 8 novembre 2016).

COHEN Jean, « La poésie comme langage autre », dans COLLOT Michel et MATHIEU Jean-Claude (éd.), *Poésie et Altérité*, actes du colloque de juin 1988 « Rencontres sur la poésie moderne », Paris, Presses de l'école normale supérieure, 1990.

COLLOT Michel et VIART Dominique, « Poésie », dans Universalis éducation [en ligne]. *Encyclopaedia Universalis*, <http://www.universalis-edu.com.proxy.bib.ucl.ac.be:8888/encyclopedia/poesie/> (page consultée le 26 octobre 2016).

DE CERTEAU Michel, *La Fable Mystique*, Paris, Gallimard, 1982.

DETIENNE Marcel, « Orphée », dans Universalis éducation [en ligne]. *Encyclopædia Universalis*, <http://www.universalis-edu.com.proxy.bib.ucl.ac.be:8888/encyclopedia/orphee/> (page consultée le 31 décembre 2016).

EMMANUEL Pierre, *Le goût de l'Un*, Paris, Editions du Seuil, 1963.

ESTAY STANGE Veronica, « La musicalité dans les arts : une configuration transversale du sensible », dans « Comment dire le sensible ? Recherches sémiotiques », *Littérature*, 163, 2011/3, p. 32-50.

GARNIER Pierre, « Poésie concrète et spatiale », *Communication et langages*, 1, 1970/5, p. 13-25.

GÉNÉTIOT Alain, « Présentation », dans « *Ut pictura poesis* : poésie et peinture au XVII^e siècle », *Dix-septième siècle*, 245, 2009/4, p. 581-583.

JAKOBSON Roman, « Chapitre XI Linguistique et poétique », dans JAKOBSON Roman, *Essais de linguistique générale*, trad. de l'anglais et préfacé par Nicolas Ruwet, Paris, Les éditions de minuit (Arguments, 14), 1963.

ID., « Qu'est-ce que la poésie ? », dans JAKOBSON Roman, *Huit questions de poétique*, éd. Tzvetan Todorov, trad. Du tchèque par Marguerite Derrida, Paris, Seuil, 1977.

JOSSUA Jean-Pierre, « Formes de langage de la mystique en poésie », dans PLOUVIER Paule (éd.), *Poésie et Mystique*, Paris, L'Harmattan, 1995.

KELKEL Arion L., *La légende de l'Être, Langage et poésie chez Heidegger*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin (Histoire de la Philosophie), 1980.

LOUPPE Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, 3^e éd. complétée, Paris, Contredanse, 2004.

MARCHAL Hugues, *La poésie, Introduction, choix de textes, commentaires, vade-mecum et bibliographie*, Paris, Flammarion (GF corpus), 2007.

MILNER Jean-Claude, *L'amour de la langue*, Paris, Seuil, 1978 / Lagrasse, Verdier poche, 2009.

NANCY Jean-Luc, *Résistance de la poésie*, Bordeaux, William Blake & Co. Edit. (La pharmacie de Platon), 2004.

NIETZSCHE Friedrich, *La Naissance de la tragédie, ou Hellénisme et pessimisme*, précédé de l'*Essai d'autocritique*, introduction, traduction et notes par Patrick Wotling, Paris, Librairie Générale Française, 2013 / Le Livre de Poche (Les classiques de la philosophie, 32696), 2013.

PEILLON Catherine, « Les chants d'Orphée », dans « Les chants d'Orphée – musique & poésie », *La pensée de midi*, 28, 2009/2, 199-202.

PLATON, « Ion [ou sur l'Illiade, genre probatoire] », dans PLATON, *Ion, Ménéxène, Euthydème, Cratyle*, texte établi et traduit par Louis Méridier, Paris, Gallimard (collection Tel, 204), 2016 / Paris, Société d'édition « Les Belles Lettres », 1989.

RILKE Rainer Maria, « Le jeune poète », dans RILKE Rainer Maria, *Lettres à un jeune poète, suivi de Le poète et Le jeune poète*, trad. et présentation de Marc. B. de Launay, éd. bilingue, Paris, Gallimard (nrf Poésie), 1993.

RILKE Rainer Maria, « Lettres à un jeune poète », dans RILKE Rainer Maria, *op. cit.*

ROUVERET Agnès, « Critique d'art, Antiquité gréco-romaine », dans Universalis éducation [en ligne]. *Encyclopaedia Universalis*, <http://www.universalis-edu.com.proxy.bib.ucl.ac.be:8888/encyclopedia/critique-d-art-antiquite-greco-romaine/> (page consultée le 4 janvier 2017).

SARTRE Jean-Paul, « Qu'est-ce qu'écrire », dans SARTRE Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature*, Paris, Gallimard (folio essais, 19), 1948, p. 13-44.

SARTRE Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard (folio Essais, 19), 1948.

TARDIEU Jean, *Conversation sur le langage*, entretien mené par Laurent Flieder, réalisé à son domicile le 7 juillet 1986, paru sur le site remue.net : www.remue.net/litt/tardieu_01.html (page consultée le 20 mai 2014).

TARDIEU Jean, « L'Artisan et la Langue », entretien avec Jean Tardieu par Laurent Flieder, dans « Jean Tardieu », *Europe*, 688-689, août-septembre 1986, disponible sur le site remue.net : http://remue.net/litt/tardieu_02.html (page consultée le 3 août 2017).

Ouvrages et articles relatifs à la poésie dans les arts du spectacle

BACHELARD Gaston, *La poétique de l'espace*, 11^e éd., Paris, P.U.F. (Quadrige), 2012.

BARÈGE Thomas, « Poéticité de la scène contemporaine », dans *Acta fabula*, vol. 15, 7, Notes de lecture, septembre 2014, <http://www.fabula.org/acta/document8836.php> (page consultée le 3 mai 2017).

BEAUFILS Eliane (éd.), *Quand la scène fait appel... Le théâtre contemporain et le poétique*, Paris, L'Harmattan (Perspectives Transculturelles), 2014.

CHENG François, *Œil ouvert et cœur battant, Comment envisager et dévisager la beauté*, Paris, Editions Desclée de Brouwer, 2016.

« Danse et architecture », *Nouvelles de danse*, 42-43, Bruxelles, Contredanse, été 2000.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Editions de Minuit (Critique), 1992.

ID., *Phalènes, Essais sur l'apparition*, 2, Paris, Editions de Minuit (Paradoxe), 2013.

DORT Bernard, *La représentation émancipée*, Arles Cedex, Actes Sud (Le temps du théâtre), 1988.

FRANTZ Pierre, *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIIIe siècle*, Paris, P.U.F. (Perspectives littéraires), 1999.

FREYDEFONT Marcel, *Petit traité de scénographie*, s.l., éditions Joca Seria (Les Carnets de la Maison de la Culture de Loire-Atlantique), 2007.

JANNETEAU Daniel, « Une poétique des limbes », dans « Arts de la scène, scène des arts », *Etudes théâtrales*, 28 et 29, 2003-2004, p. 31-35.

LOUPPE Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, 3^e éd. complétée, Bruxelles, Contredanse (La pensée du mouvement), 2004.

MERLEAU-PONTY Maurice, *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard (folio plus philosophie, 84), 1964 pour le texte et 2006 pour la lecture d'images et le dossier.

PICON-VALLIN Béatrice (éd.), « La scène et les images », dans *Les Voies de la création théâtrale*, Paris, CNRS Editions (Arts du spectacle, 21), 2001.

SIBONY Daniel, *Le corps et sa danse*, Paris, Editions du Seuil (Points Essais, 531), 1995.

TRIAU Christophe, « “Inquiéter le voir”, Esthétiques et pensées scéniques de la perception », dans « Scènes contemporaines : comment pense le théâtre », *Théâtre public*, n° 216, avril-juin 2015, p. 53-62.

Textes de praticiens du théâtre évoquant la poésie

BANU Georges, *Yannis Kokkos, le scénographe et le héron*, Arles Cedex, Actes Sud (Le temps du théâtre), 1989.

GWÉNOLA David, *Entretien avec James Thierrée, l'innocence contre la nostalgie*, <http://www.journal-laterrasse.fr/entretien-avec-james-thierree/innocence-contre-la-nostalgie/> (page consultée le 29 avril 2017).

LUCCHESI Christophe, *Entretien avec Philippe Quesne, auteur et metteur en scène de "Big bang"*, *Le Maillon à Strasbourg*, <http://www.lestroiscoups.com/article-entretien-avec-philippe-quesne-auteur-et-metteur-en-scene-de-big-bang-au-maillon-a-strasbourg-par-christophe-lucchesi-64413352.html> (page consultée le 28 avril 2017).

RÉGY Claude, *Espaces Perdus*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs (Comment te dire), 1998.

ZOLA Emile, *Le Naturalisme au théâtre*, Paris, éditeur G. Charpentier, 1881, https://fr.wikisource.org/wiki/Le_Naturalisme_au_th%C3%A9%C3%A2tre (page consultée le 28 avril 2017).

Ouvrages et articles de documentation sur les concepts et les philosophes abordés

CORVEZ Maurice, « L'Être et l'étant dans la philosophie de Martin Heidegger », dans *Revue philosophique de Louvain*, Troisième série, tome 63, 78, 1965.

COSYN Anne et HARMEGNIES Bernard, « Qu'est-ce que la *lalangue* ? », poster, Service de Métrologie et de Sciences du Langage, FPSE, Université de Mons, 2011, <http://hosting.umons.ac.be/aspnet/mdc2011/upload/739.pdf> (page consultée le 28 juillet 2017).

DELAUNAY Alain, « Imaginal monde », dans Universalis éducation [en ligne], *Encyclopaedia Universalis*, <http://www.universalis-edu.com.proxy.bib.ucl.ac.be:8888/encyclopedie/monde-imaginal/> (page consultée le 5 juin 2017).

DUBOIS Christian, *Heidegger : Introduction à une lecture*, Paris, Seuil (Points Essais), 2000.

QUINODOZ Jean-Michel, « Figurabilité, fantasme inconscient et formes de symbolisation dans les rêves », *Revue française de psychanalyse*, 65, 2001/4, p. 1373-1378, <http://www.cairn.info/revue-francaise-de-psychanalyse-2001-4-pages-1373.htm> (page consultée le 7 juin 2017).

TASSIN Jean-Pol et TISSERON Serge, *Les 100 mots du rêve*, Paris, P.U.F. (Que sais-je ?, 3974), 2014

TRETON Danielle, « La lalalangue », dans « L'inconscient et ses musiques », *Insistance*, 5, 2011/1, p. 163-168, <https://www.cairn.info/revue-insistance-2011-1-page-163.htm> (page consultée le 28 juillet 2017).

Ouvrages, articles et articles de presse relatifs aux pièces et compagnies du corpus

SUR LA COMPAGNIE ADRIEN M ET CLAIRE B

BARDAINNE Claire et MONDOT Adrien, Note d'intention pour le spectacle *Le Mouvement de l'air*, présente dans le programme du Grand T (théâtre de Loire-Atlantique), p. 6, http://www.legrandt.fr/sites/default/files/le_mouvement_de_lair_light.pdf (page consultée le 10 juillet 2017), nous soulignons.

LAFARGUE Stéphanie, « “Le mouvement de l'air” : quand les émotions entrent en lévitation digitale », dans magazine en ligne fragil.org, le 5 février 2016, <http://archives.fragil.org/focus/2637> (page consultée le 10 juillet 2017).

MAKEREEL Catherine, « Ils révolutionnent la danse et le cirque », dans *Le Soir*, Samedi 31 octobre et dimanche 1^{er} novembre 2015, article issu du dossier de presse du spectacle *Le Mouvement de l'air*, p. 22, <http://circusnext.eu/sites/default/files/2016-09/AMCB-Air-dossier.pdf> (page consultée le 10 juillet 2017).

MONDOT Adrien, BARDAINNE Claire et BARDIOT Clarisse, *Adrien M & Claire B : la neige n'a pas de sens*, Valenciennes, Editions Subjectile et Clarisse Bardiot, 2016.

MONDOT Adrien et BARDAINNE Claire, Conférence « Mirages and Miracles », KIKK Festival 2016. La captation de la conférence est disponible sur vimeo : <https://vimeo.com/194693846> (page consultée le 16 juillet 2017).

SUR NICOLE MOSSOUX ET PATRICK BONTÉ

« Théâtre et danse. Un croisement moderne et contemporain », 2 volumes d'*Etudes Théâtrales* (Vol. I Filiations historiques et positions actuelles ; Vol. II Paroles de créateurs et regards extérieurs), 49, 2010.

« Théâtre-danse : la fusion ou rien ! », *Alternatives théâtrales*, 105, Bruxelles, 2010.

BOLAND Charles-Henry, *Demandez le Programme*, mai 2012, texte disponible sur le site de la compagnie : http://www.mossoux-bonte.be/fr/documents/23_retours-de-spectateurs (page consultée le 20 juillet 2017).

BONTÉ Patrick et MOSSOUX Nicole, *L'intime, l'étrange*, Bruxelles, Bucrane Théâtre et Lunule éditeurs, 1992.

BONTÉ Patrick, MOSSOUX Nicole et LONGUET MARX Anne, *L'actuel et le singulier*, Carnières-Morlanwelz, Lansman Editeur (Regards singuliers, 5), 2006.

MOSSOUX Nicole, *Processus de création*, 2011, http://www.mossoux-bonte.be/fr/documents/10_processus-de-creation (page consultée le 20 juillet 2017).

MOSSOUX Nicole, BONTÉ Patrick BAUDET Marie *et al*, *Rencontres et décalages*, Bruxelles, La Lettre volée, 2002.

N.A., Focus-Le Vif / Mai 2012, http://mossoux-bonte.be/fr/documents/24_presse (page consultée le 10 juillet 2017).

SUR LA COMPAGNIE SIDE-SHOW (QUINTIJN KETELS ET ALINE BREUCKER)

KETELS Quintijn et BREUCKER Aline, « Als het eerste sneeuwkllokje na een harde winter, Cie Side-Show over haar zaalvoorstelling 'Wonders' », entretien mené Brecht Hermans, *Circusmagazine*, n° 37, décembre 2013, p. 10-12.

VAN GOETHEM Laurence, pour *Alternatives Théâtrales*, revue de presse disponible sur le site de la compagnie, www.side-show.be/#/press (page consultée le 25 juillet 2017).

Ouvrages généraux (dictionnaires, encyclopédies, ouvrages introductifs)

Dictionnaire du logiciel *Antidote 8*, v. 4, Druide Informatique inc., 2014.

BAILLY Anatole, *Abrégé du dictionnaire Grec-Français*, Hachette, 1901.

DUFAYS Jean-Louis, LISSE Michel et MEURÉE Christophe, *Théorie de la littérature. Une introduction*, Louvain-la-Neuve, Academia Bruylant (Intellection, 9), 2009.

Le *Larousse* en ligne,

<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/po%C3%A9sie/61960?q=po%C3%A9sie#61261>

(page consultée le 29 mars 2017).

Le Nouveau Petit Littré, éd. augmentée du Dictionnaire de la langue française d'Émile Littré, abrégé par A. Beaujean, Paris, éd. Garnier (Le Livre de Poche), 2009, p. 1577.

Le *Trésor de la Langue Française informatisé* (TLFi), disponible sur <http://atilf.atilf.fr/tlfi.htm> (page consultée le 3 août 2017).

