

Laura SOUDY-QUAZUGUEL

LE CHORÉGRAPHE ET L'ÉCRIVAIN

Enjeux et modalités
d'un dialogue renoué



PARIS
HONORÉ CHAMPION ÉDITEUR
2023

www.honorechampion.com

INTRODUCTION

L'intérêt porté aux recherches transdisciplinaires, en particulier à celle ayant pour objet la littérature et la danse, est assez récent. Comme le rappelle à juste titre Guy Ducrey dans un article visant à faire l'état des lieux de la recherche en littérature et danse en 2007,

[I]es poètes [...] avaient été bien en avance sur les professeurs et, de Baudelaire [...] à Rimbaud, de Mallarmé à Valéry, avaient désigné les parentés essentielles qui pouvaient lier la danse, la littérature et la pensée¹.

La tradition française qui consiste à voir en la littérature l'art de référence a eu pour conséquence un retard dans l'appréhension de ce champ de recherche, par rapport à l'Angleterre et à l'Allemagne². Il a fallu, toujours selon Guy Ducrey, la brèche ouverte par la publication en 1970 de l'essai de Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, puis le programme de recherche sur la danse mis en œuvre par Alain Montandon, dans le cadre des travaux du Centre de recherche sur les littératures modernes et contemporaines (CRLMC) de l'Université de Clermont-Ferrand à la fin des années 1990, pour dynamiser les études et réflexions à ce sujet, sans les cantonner exclusivement à la littérature³. À ce jour, les études littéraires menées sur ces deux arts sont de plus en plus nombreuses et témoignent d'un intérêt grandissant pour la question. Parmi elles, on trouve le travail fondateur mené par Hélène Laplace-Claverie sur les livrets de ballet rédigés par des écrivains entre 1870 et 1914⁴. Si personne avant elle ne s'était intéressé à cette forme particulière, Delphine Vernozy a souhaité inscrire son étude dans la continuité

¹ Guy Ducrey, « Littérature et danse », *La Recherche en Littérature générale et comparée en France en 2007. Bilans et perspectives*. Études réunies par Anne Tomiche et Karl Zieger, Valenciennes, Presses Universitaires de Valenciennes, 2007, p. 109.

² Voir pour plus de détails l'article de Guy Ducrey cité ci-dessus, pages 111 et 112.

³ « En se réclamant du concept de « Sociopoétique », l'entreprise avait pour originalité de considérer *ensemble* la danse comme art (chorégraphie, images de ballet et de ballerines, danse moderne) *et* comme pratique sociale (bals, danses de salon, rites exotiques). » dans « Littérature et danse » de Guy Ducrey (*op. cit.*, p. 113)

⁴ Hélène Laplace-Claverie, *Écrire pour la danse. Les livrets de ballet de Théophile Gautier à Jean Cocteau (1870-1914)*, Paris, Honoré Champion, 2001.

chronologique en s'attachant aux livrets de ballet rédigés de l'entre-deux-guerres aux années 1950⁵. L'analyse de ces textes permet de percevoir ce qui conduit les écrivains à écrire *pour* la danse, autrement dit avec la volonté que leurs mots prennent corps sur scène. On remarque aussi divers travaux portant sur les liens plus spécifiques entre la danse et la poésie. L'un des premiers fut mené par Michèle Finck ; cet essai intitulé « Poésie et danse à l'époque moderne : six poètes en quête de corps »⁶ montre en quoi le corps et la danse viennent redonner du sens à la parole poétique. Suivent depuis les années 2000, différents travaux de recherche parmi lesquels ceux d'Estelle Jacoby (*Dialogues et convergences entre la danse et la poésie moderne*⁷), d'Alice Godfroy (*Prendre corps et langue. Étude pour une dansité de l'écriture poétique*⁸) et de Céline Torrent (*Le poétique instinct à travers la danse*⁹), qui, chacune à leur manière, mettent en évidence l'influence mutuelle des deux arts en étudiant le caractère chorégraphique de certaines œuvres poétiques et en opérant la relecture *via* la danse de certaines œuvres poétiques. Cependant, cette dimension chorégraphique de l'écriture n'est pas l'apanage de la poésie et différentes études portant sur tel ou tel écrivain montrent l'étroitesse du lien entre l'œuvre littéraire et la danse. Chantal Lapeyre-Desmaison s'est attachée à l'analyse des différents écrits de Pascal Quignard, ne se limitant pas aux textes que celui-ci a pu écrire pour la danse, mais prenant en considération l'intégralité de son œuvre dans laquelle elle discerne « une écriture [...] à partir de la danse »¹⁰. Stefano Genetti s'est également intéressé à l'œuvre de Pascal Quignard mais aussi à celle de Samuel Beckett. *Pas de mots : de la littérature à la danse*¹¹, qu'il

⁵ Delphine Vernozy, *Le livret de ballet en France de l'entre-deux-guerres aux années 1950*, sous la direction de Didier Alexandre, Université Paris 4, 2015.

⁶ Michèle Finck, *Corps provisoire. Danse, cinéma, peinture, poésie*, Paris, Armand Colin, 1992, p. 37-100. Version synthétique de l'essai sous le titre : « Poésie moderne et danse : le corps en question », dans *Le corps dans tous ses états*, éd. Madeleine Renouard, Institut français de Londres, La Chouette, 1998, p. 107-117.

⁷ Estelle Jacoby, *Dialogues et convergences entre la danse et la poésie moderne*, sous la direction de Jean-Claude Mathieu, Université Paris 8, 2003.

⁸ Alice Godfroy, *Prendre corps et langue. Étude pour une dansité de l'écriture poétique*, Paris, Ganse Arts et Lettres, coll. Univers de la danse, 2015.

⁹ Céline Torrent, *Le Poétique instinct à travers la danse. De Mallarmé à aujourd'hui*. Paris, L'Harmattan, coll. Univers de la danse, 2020.

¹⁰ Chantal Lapeyre-Desmaison, « Pascal Quignard : les écrits sur la danse », *Danse contemporaine et littérature, entre fictions et performances écrites*, Pantin, Centre national de la Danse (CND), coll. Recherches, 2015, p. 119. Mentionnons également son ouvrage *Pascal Quignard la voix de la danse*, paru aux Presses universitaires du Septentrion en 2013.

¹¹ Stefano Genetti et Laura Colombo, (sous la dir. de), *Pas de mots : de la littérature à la danse*, Paris, Hermann, 2010.

a co-dirigé et qui paraît en 2010, constitue un ouvrage collectif de référence dans ce vaste domaine de recherche. Beckett comme Michaux sont des écrivains très prisés des études littéraires en lien avec la danse. Si Alice Godfroy a notamment porté son attention sur les écrits de ce dernier, Valérie Alias a mené un travail sur l'écriture chorégraphique des deux écrivains¹². Quant à Évelyne Clavier, elle se propose d'effectuer une nouvelle lecture méthodique des œuvres de Maguy Marin traversées par la parole de Samuel Beckett¹³. Cette dernière thèse rappelle qu'en s'intéressant conjointement à la danse et à la littérature, à leurs interactions, on ouvre un champ d'exploration très vaste sollicitant des approches méthodologiques variées. La danse tissant des liens avec la musique, le théâtre, l'opéra, ou encore le cirque et les techniques numériques (s'agissant de la danse contemporaine), elle invite à l'exploration des différents dispositifs d'hybridation qu'elle met en œuvre. Ce mélange des arts et des approches bouscule les étiquettes et offre des formes « transgénériques » qui attisent l'intérêt de chercheurs appartenant à diverses spécialités. Ce panorama très succinct serait encore trop incomplet si l'on omettait de mentionner les approches sociologiques et historiques qui constituent elles aussi de riches éclairages dans le rapport que la danse peut entretenir avec les codes sociaux, mais aussi avec la notation chorégraphique qui révèle le souci de fixer cet art par définition éphémère. Ces différents travaux et questionnements témoignent de la vivacité de la recherche en danse, et plus spécifiquement du dialogue entre le littéraire et le chorégraphique. La parution, en avril 2015, de l'ouvrage collectif *Danse contemporaine et littérature, entre fictions et performances écrites*¹⁴, en est la meilleure preuve.

Mais ce dialogue ne date pas d'hier et l'histoire de la danse est là pour nous le rappeler. Au XVII^e siècle, la Belle Danse, aujourd'hui nommée la danse baroque, apparaît dans les intermèdes des comédies-ballets dont Molière est l'inventeur. Cependant, certaines pièces comme *Le Bourgeois gentilhomme* et *Le Malade imaginaire* offrent de plus longs moments de danse et s'apparentent à ce qu'on appellera plus tard le « spectacle-total ». Comme le souligne Charles Mazouer, l'on oublie trop souvent aujourd'hui la spécificité de ces comédies-ballets :

¹² Valérie Alias, *Posture et dérobade : écriture chorégraphique chez Henri Michaux et Samuel Beckett*, sous la direction d'Évelyne Grossman, Sorbonne Paris Cité, 2015.

¹³ Évelyne Clavier, *Danser avec Samuel Beckett*, sous la direction de Pascale Sardin et Jean-Michel Gouvard, Université Bordeaux 3, 2018.

¹⁴ Magali Natchergael et Lucille Toth (sous la dir. de), *Danse contemporaine et littérature, entre fictions et performances écrites*, op. cit. Nous indiquons que le travail présenté ici s'est fait en amont de cet ouvrage.

Peut-être ne sommes-nous plus à même d'apprécier ce genre mêlé, nous qui portons aujourd'hui toute notre attention sur la pièce, négligeant injustement la partie musicale. Mais c'est appauvrir, et peut-être même trahir ces œuvres que de les dépouiller de leurs ornements, car la musique et la danse suscitent une certaine ivresse dans la joie finale du dénouement [...]¹⁵.

Avec Noverre, penseur et théoricien de la danse, apparaît dans la seconde moitié du XVIII^e siècle le « ballet d'action » où la danse donne à voir à elle seule une narration en utilisant des codes gestuels expressifs ; les mouvements des danseurs silencieux sont destinés à être éloquents, à refléter des sentiments et des situations, et ne sont plus réduits à la marque d'une grande maîtrise. Le livret de ballet se transforme alors : il ne contient plus les vers destinés à être déclamés ou chantés lors de la représentation chorégraphique ; il devient le scénario contenant la trame dramatique du ballet. Bientôt, sous l'influence du Romantisme, les univers des ballets deviennent fantastiques et fantasmagoriques. S'ils sont ainsi contaminés par la littérature c'est que des écrivains comme Théophile Gautier, par ailleurs critique de danse, ont manifesté un réel intérêt pour ce genre. De la sorte, le livret a gagné en importance. Néanmoins, dès la fin du XIX^e siècle, de nouvelles façons d'aborder le mouvement et la narration apparaissent sous l'influence du théoricien François Delsarte. Selon lui, le mouvement est en lui-même expressif et porteur d'émotion, c'est pourquoi il n'est nullement besoin de support narratif. Mais dans la pratique, c'est des États-Unis et d'Allemagne qu'est venue l'affirmation d'une danse pure avec les américaines Loie Fuller puis Isadora Duncan. Un peu plus tard, dans les années 1920, la chorégraphe et danseuse allemande, Mary Wigman développe une danse dans laquelle le mouvement est le jaillissement d'une émotion intérieure. Force est de constater que chez ces pionnières de la danse moderne, la narration n'a plus lieu d'être. On observe donc deux affranchissements parallèles, l'un vis-à-vis du texte, l'autre vis-à-vis des codes traditionnels de la danse. Pour autant, ceux-ci ne se font pas toujours à parts égales : si *Le Sacre du printemps* (1913) de Nijinski constitue pour bon nombre de critiques la pièce qui pose les prémices de la danse contemporaine, sa nouveauté tient à la musique de Stravinski et à la chorégraphie de Nijinski qui rompt avec les codes de la danse classique : les pieds sont pour la première fois tournés en-dedans*, les danseuses, qui ont ôté leurs pointes, ancrent leurs mouvements dans le sol. Cependant, la danse s'accorde au livret du compositeur qui relate en assez peu de mots l'adoration de la Terre avec le retour du printemps puis le sacrifice de la vierge élue. Une trentaine d'années plus tard, Roland Petit

¹⁵ Charles Mazouer, *Molière et ses comédies-ballets*, Paris, Klincksieck, 1993, p. 229.

propose lui aussi avec *Son jeune homme et la mort* (1946) une danse qui se libère en partie des codes académiques, tout en s'appuyant sur le livret et les commentaires de Jean Cocteau qui est présent durant les répétitions. Quoiqu'il en soit, des tentatives pour faire exister la danse pour et par elle-même la débarrassent de son assujettissement à la littérature ; elle devient dès lors un art à part entière. La danse contemporaine française, qui prend son essor dans les années 1970, est fortement influencée par le travail du chorégraphe américain Merce Cunningham. Or, dans ses pièces l'émotion et la narration n'ont aucune place. Il est dans une recherche exclusive du mouvement, recherche souvent très complexe et nécessitant une concentration extrême des danseurs.

Dans ce contexte, le retour à la littérature de plusieurs chorégraphes contemporains français pose question. En effet, puisque la danse a prouvé qu'elle n'avait plus besoin du texte pour exister, pourquoi certains chorégraphes choisissent-ils de recourir à la littérature pour donner corps à leur création ? Quels rapports se tissent alors entre l'écrit et la danse, entre l'écrivain et le chorégraphe ? Qu'est-ce que le texte produit chez le chorégraphe et dans sa création ? Qu'en est-il des spectacles issus de la collaboration entre un chorégraphe et un écrivain ?

Pour répondre à ces questions notre volonté était non pas de partir des écrivains et de leurs textes – démarche jusqu'alors systématiquement adoptée dans les travaux de littérature – mais de partir des chorégraphes et de leurs créations ayant pour source un ou plusieurs écrits. Le corpus littéraire a donc été induit par le corpus chorégraphique. Celui-ci est constitué de chorégraphes appartenant au courant qu'on a appelé « nouvelle danse » française avant d'employer l'expression de « danse contemporaine »¹⁶ ; celle-ci apparaît « à la toute fin des années 1970 et au début des années 1980¹⁷ ». En outre, repérés, à une exception¹⁸, au concours de Bagnolet¹⁹, ces

¹⁶ On s'appuie ici sur la définition donnée par Philippe Noisette dans son ouvrage *Danse contemporaine, mode d'emploi* (Paris, Flammarion, 2010, p. 139).

¹⁷ *Id.*

¹⁸ Josef Nadj n'a effectivement remporté aucun prix au concours de Bagnolet, mais il est fort probable qu'il n'y ait pas concouru car sa première création en France date de 1987 et le concours cesse d'exister en 1988.

¹⁹ « En 1969, sous la conduite de Jaque Chaurand, un concours voit le jour, appelé à devenir une référence dans l'histoire de la danse contemporaine en France. Le Ballet pour demain, titre de cette manifestation hébergée dans un gymnase de Bagnolet, en banlieue parisienne, née de l'imagination et du flair d'un ancien danseur, réunit un peu de tout dans ses premières éditions : jazz, classique, moderne, contemporain. L'idée semble bien plus tenir dans un esprit de partage que de pure compétition. Rebaptisé Concours de Bagnolet, ce forum pour jeunes chorégraphes et interprètes accompagne l'émergence de futurs talents de la création contemporaine. [...]. Ce concours, véritable label à l'époque, et qui parfois facilita la

chorégraphes ont pour point commun d'être ou d'avoir été directeurs de Centres Chorégraphiques Nationaux ; leur notoriété n'est donc pas à prouver. Il s'agit de Dominique Bagouet, Maguy Marin, Josef Nadj, Angelin Preljocaj, Jean-Claude Gallotta et Mathilde Monnier. Nous n'avons pas pris en considération toutes leurs œuvres chorégraphiques en lien avec la littérature, mais avons opéré une sélection en retenant les pièces qui nous ont paru les plus intéressantes mais aussi les plus à même de nourrir notre propos, et pour lesquelles nous avons pu réunir suffisamment d'informations. À partir de là, nous avons constitué un corpus principal et un corpus secondaire. La bibliochorégraphie établie à la fin de l'ouvrage tient compte de cette distinction. Cinq autres pièces réalisées par des chorégraphes ne faisant pas partie de ceux qui viennent d'être cités y ont naturellement trouvé leur place car ces œuvres avaient une approche très singulière et enrichissante pour notre réflexion. Il s'agit d'*Acte sans paroles I* de Dominique Dupuy dont l'influence dans le monde de la danse n'est plus à prouver et de *Manège* de Nathalie Pubellier, plus connue en tant que pédagogue. Mais aussi de *Henri Michaux : Mouvements* de la chorégraphe canadienne de renommée internationale Marie Chouinard et enfin de deux pièces (*Meutes* et *L'Incognito*) de Fabrice Lambert, qui fut en résidence au Centre National de la Danse de 2012 à 2015.

Ce mouvement de la danse vers la littérature a eu pour conséquence majeure de donner naissance à un corpus littéraire hétéroclite. En effet, ce dernier embrasse différents genres mais aussi différents siècles, et s'il concerne pour l'essentiel des écrivains francophones, des écrivains étrangers ont trouvé leur place au sein de notre étude, soit parce qu'ils appartiennent à la culture littéraire universelle, soit parce qu'ils sont indissociables du chorégraphe qui les convoque. Une telle démarche fut tout à la fois enrichissante et frustrante : enrichissante car elle nous a permis de découvrir des écrivains ou des textes variés, frustrante parce que nous n'avons pu nous adonner à une étude approfondie des différentes œuvres utilisées par les chorégraphes. De la même manière, le nombre conséquent de pièces chorégraphiques abordées n'a pu donner lieu à une analyse scrupuleuse de chacune d'elles.

Mais l'enjeu et les attentes de notre travail ne sont pas là. En effet, notre volonté a été d'établir une typologie des rapports entre danse et littérature en étudiant à la fois la démarche menée par le chorégraphe et la pièce finale ; c'est-à-dire en observant la façon dont le chorégraphe s'approprie la matière littéraire de l'écrivain dans son œuvre chorégraphique, tout en essayant de

reconnaissance ou, mieux, la programmation de ses lauréats, sera d'une certaine façon victime de son succès. » (Philippe Noisette, *Danse contemporaine, mode d'emploi, op. cit.*, p. 146).

percer les raisons d'un tel agissement. Une fois encore, la matière et le traitement chorégraphiques ont guidé notre réflexion et son organisation. Nous abordons dans un premier temps les pièces qui tiennent compte du genre et de la thématique de l'œuvre littéraire à partir de laquelle chacune se construit. C'est la raison pour laquelle cette première partie s'intitule « Ce que l'écrivain dit au chorégraphe » car, en dépit des écarts ou prises de distance possibles, le chorégraphe construit sa danse au regard du texte de l'écrivain qu'il assimile à une partition chorégraphique. La deuxième partie s'attache plus spécifiquement aux modalités de transposition des sources littéraires au sein de la chorégraphie. Non que celles-ci soient auparavant absentes mais les œuvres chorégraphiques dont il est question dans cette partie ont ceci de particulier qu'elles se distinguent plus nettement de leurs influences littéraires. Cette prise de liberté vis-à-vis des textes, qui nous a conduite à intituler cette partie « Ce que le chorégraphe dit de l'écrivain », nous a poussée à observer plus scrupuleusement les modalités de translation de l'écrit dans la danse, c'est-à-dire à examiner la façon dont le chorégraphe utilise la source littéraire pour servir son propos chorégraphique. Enfin, cette étude s'achève sur un dernier type de rapport entre danse et littérature illustré par le singulier exercice de collaboration avec des écrivains auquel se sont adonnés certains chorégraphes de notre corpus ainsi que d'autres ayant participé au festival Concordan(s)e.

Par ailleurs, nous avons eu le souci d'inscrire l'analyse des œuvres chorégraphiques dans une dimension diachronique, en allant du surgissement du projet à sa réception, en passant par son élaboration. De fait, s'intéresser à l'amont de la création conduit à se demander quel lecteur est le chorégraphe, ce qui se noue entre lui et le texte, ou entre lui et l'écrivain dans le cadre d'une collaboration, mais aussi ce qui l'a poussé à créer avec les mots. Les raisons explicitées par le chorégraphe lui-même ne pouvaient suffire et l'analyse de la chorégraphie et des sources littéraires associées pouvaient nous permettre d'entrevoir d'autres éléments de réponse. En effet, le texte lui-même n'invite-t-il pas parfois par son écriture même, ses thèmes, sa mise en page, à la chorégraphie ? Concernant le moment de la création chorégraphique en elle-même, son processus est très rarement divulgué au spectateur venu assister à la représentation. Et pourtant, ce temps et cet espace de construction, faits de tâtonnements, tentatives et réflexions, éclairent fortement le projet et sa réception. C'est pourquoi, nous avons cherché à savoir comment s'opérait le dialogue entre la danse et la littérature au moment de l'élaboration, mais aussi comment le chorégraphe travaillait avec le texte et quelle était sa démarche auprès de ses danseurs et/ou de l'écrivain avec lequel il collaborait. Enfin, la réception de l'œuvre nous permet d'observer ce qu'il reste du texte dans la chorégraphie. Est-il perceptible

parce que dit par les danseurs, par une voix-off, ou bien parce qu'il est projeté pour être lu par les spectateurs ? À moins que la source littéraire, ou ce qu'il en reste, n'apparaisse qu'à travers la danse elle-même dans les mouvements et déplacements des danseurs ou encore dans l'organisation ou mise en scène de la chorégraphie ? Cela étant, toutes ces interrogations que nous avons en tête au début de notre réflexion se sont affinées et modulées en fonction des pièces et des textes qui y étaient associés.

Pour parvenir à mener à bien cette étude et nos recherches, nous avons eu recours à des supports variés. Les œuvres servant de sources aux chorégraphies ont été les premiers supports littéraires utilisés ; cependant, nous devons indiquer que les chorégraphes n'ont pas systématiquement précisé les ouvrages qu'ils avaient côtoyés, dans ce cas, nous avons nous-même opéré des choix et proposé des rapprochements qui nous paraissaient les plus plausibles ou tout du moins opportuns. Face à une telle variété de sources littéraires, nous avons pris appui sur des articles et ouvrages qui pouvaient éclairer notre connaissance des œuvres, sans jamais avoir la prétention d'offrir un commentaire de spécialiste sur chacune d'elles. Pour ce qui est des pièces, nous avons privilégié celles que nous avons pu voir lors d'une de leurs représentations et, à défaut, celles pour lesquelles nous disposions d'une captation vidéo. Nous avons consulté autant que faire se peut les dossiers d'œuvre (contenant les textes de présentation, les programmes et d'éventuels documents de travail) et/ou dossiers de presse mis à notre disposition lors de nos visites dans les différents Centres Nationaux Chorégraphiques, à la bibliothèque de l'Opéra de Paris, ainsi qu'au Centre National de la Danse. Nous avons également glané des informations sur les sites internet officiels des chorégraphes et de leur compagnie et constitué nous-même, lorsque nous avons assez peu de matière, des dossiers de presse pour cerner la réception de telle ou telle pièce. Des ouvrages généralistes sur la danse et d'autres éclairant le travail des chorégraphes nous ont aussi été fort utiles. Enfin, nous avons souhaité interroger les chorégraphes eux-mêmes et des personnes ayant joué un rôle charnière dans l'élaboration de certaines œuvres. Ces différentes rencontres ont donné lieu à des échanges fructueux et nous ont permis d'approcher de plus près la relation du chorégraphe à la littérature et l'écrivain ainsi que les processus de création. Dans une volonté de démarche scientifique et comparative, nous avons élaboré un questionnaire type, mais assez vite nous avons constaté que pour des raisons très variables allant du temps imparti pour la rencontre à la spécificité des pièces elles-mêmes, il n'a pas toujours été possible de le suivre rigoureusement. Au fur et à mesure, le questionnaire s'est apparenté à un canevas que nous avons accepté de mener avec souplesse car les prises de distance, les parenthèses ou rebonds qui avaient lieu au cours des entretiens offraient aussi de précieux

éclairages. Il est certain que cette matière plus vivante et inédite n'a pas été exploitée dans son intégralité, mais nous pensons qu'elle demeure intéressante en elle-même et de ce fait exploitable par d'autres chercheurs. C'est pourquoi nous avons choisi de faire figurer en annexe la plupart des entretiens.

La première difficulté rencontrée a été la constitution du corpus chorégraphique. Nous avons exclu les pièces pour lesquelles nous n'avions pas suffisamment de matière et privilégié celles qui avaient pour source un texte francophone. Cela étant, les corpus bibliochorégraphique et littéraire n'en demeurent pas moins vastes et riches. Nous avons donc eu le désir de choisir des créations qui avaient un intérêt en elles-mêmes mais aussi les unes vis-à-vis des autres, afin d'appuyer notre démarche comparative. Cette masse de sources n'a pas toujours été facile à traiter, et même si nous avons eu le souci d'éclairer notre réflexion par des études précises, les rapprochements opérés entre danse et littérature sont loin d'être exhaustifs et invitent à être développés. L'élaboration d'une telle typologie induisait la notion de classement, de mise en évidence de constantes ou de rapprochements, mais nous tenions parallèlement à ne pas enfermer les créations chorégraphiques, à leur laisser cette part de mystère inhérente à l'œuvre d'art. Notre ambition a donc été d'offrir un panorama des modalités et des enjeux d'un dialogue renoué entre danse et littérature en réunissant des approches chorégraphiques diverses et jusque-là segmentées car la dimension comparative entre les démarches et les œuvres de différents chorégraphes est rare ; en effet, on trouve surtout des études monographiques ou des dialogues resserrés. Cette approche, qui n'a pas d'ambition théorique mais qui cherche plutôt à éclairer de l'intérieur des processus de création souvent complexes, a pour corollaires une vision globale et une impossible exhaustivité. Mais elle ouvre, nous semble-t-il, de nouvelles pistes de réflexion.

NOTA BENE : Les astérisques renvoient au glossaire des termes techniques de danse répertoriés à la fin de l'ouvrage.