

LE C(H)OEUR BATTANT-CHANTANT DE DIONYSOS

France Schott-Billmann

érés | *Insistance*

**2011/1 - n° 5
pages 129 à 145**

ISSN 1778-7807

Article disponible en ligne à l'adresse:

<http://www.cairn.info/revue-insistance-2011-1-page-129.htm>

Pour citer cet article :

Schott-Billmann France , « Le c(h)oeur battant-chantant de Dionysos » ,
Insistance, 2011/1 n° 5, p. 129-145. DOI : 10.3917/insi.005.0129

Distribution électronique Cairn.info pour érés.

© érés. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

LE C(H)ŒUR BATTANT-CHANTANT DE DIONYSOS

France Schott-Billmann

Danser en chantant est une pratique courante dans les fêtes traditionnelles. Création mixte et vivante, l'intégration de la voix et du geste est plus qu'un agrément ajouté ; elle renoue avec leur indissociabilité originaire ¹.

Nietzsche déplorait la séparation « théorique » (il entendait abstraite et académique), des différents territoires artistiques : « Nous sommes malheureusement accoutumés à jouir des arts dans l'isolement : absurdité des galeries de peinture et des salles de concert. Les arts isolés sont un triste travers moderne ² » ; moderne en effet, car selon l'historien du Moyen Âge Paul Zumthor ³, jusqu'au xv^e siècle, poésie, danse, musique, chant, théâtre étaient unis et formaient *la poésie orale*, ensemble de textes à dire, à chanter, à danser, à jouer : « La poésie orale directe, théâtralisée, engage l'être entier ⁴. » Il s'agissait d'un art total où le corps et tous les sens étaient au service de la voix poétique, rendant impossible la détermination d'un « genre » particulier. Les différents territoires artistiques étaient indissociables : *tout le corps était voix*.

France Schott-Billmann, psychanalyste, danse-thérapeute.

1. M. Poizat, *La voix sourde*, Métailié, 1996, p. 193 :

« Lorsqu'il est sous l'emprise d'une tension interne, le bébé s'agite et gesticule autant qu'il crie. »

2. F. Nietzsche, *Fragments modernes posthumes, (automne 1869-printemps 1872)* trad. M. Haar et J.L. Nancy, *Œuvres philosophiques complètes*, t.1, éd. G. Colli et M. Montinari, Paris, Gallimard, 1977, p. 69, 1 (45).

3. P. Zumthor, *La lettre et la voix, de la littérature médiévale*, Paris, Le Seuil, 1987.

4. *Ibid.*, p. 241.

RENOUER AVEC LES SOURCES DE L'ORALITÉ

L'engagement du corps dans l'expression caractérise la culture de ceux que l'Occident, reléguant sa propre tradition orale dans le domaine du folklore ou du monde enfantin, nomme, non sans condescendance, « peuples sans écriture », « primitifs », ou aujourd'hui, peuples de tradition orale.

Dès le début du xx^e siècle, les artistes occidentaux désirent rompre avec le modèle académique cherché, par un retour aux arts populaires et primitifs, à renouer avec les racines orales oubliées, à se rapprocher des origines pour retrouver des formes simples, pures, universelles. Ce courant, appelé primitiviste en peinture, donna naissance au cubisme, mais il concerna en réalité tous les arts, en particulier des pratiques de poésie qui se voulaient en marge de la culture écrite et revendiquaient une forme d'oralité originaire, plus proche du corps et des sens. Ces tentatives méritent d'être rappelées car les artistes y retrouvèrent la nécessité d'associer la voix à la musique, au théâtre et à la danse.

La recherche d'une nouvelle poésie orale

Le mouvement Dada, dans l'avant-garde de la première moitié du xx^e siècle, incarne la révolte, refusant les frontières, et revendiquant « une seule base d'entendement, l'art ».

Cherchant à créer un langage poétique différent, les dadaïstes veulent renoncer à une langue

qu'ils jugent corrompue par le journalisme et devenue impossible ⁵. Ils décident d'abandonner cette langue morte, mensongère et d'en créer une autre, moins intellectualisée, « plus expressive, plus émotionnelle » : la *poésie phonétique*. Tristan Tzara se procure des « textes d'origine africaine, malgache, océanienne, qui l'intéressent avant tout pour leurs rythmes particuliers et leurs formes répétitives ⁶ ». Son texte intitulé *Maori : Toto-Vaca* est entièrement composé en langue maori parce que, comme les autres poètes Dada, il trouve aux éléments exotiques des sonorités plus pures, avec des onomatopées, des cris, des rythmes, qui en font une parole poétique plus originaire.

Les dadaïstes rêvent d'un art total qui réunirait les domaines que la modernité a séparés : la poésie ne sera pas uniquement verbale, elle mêlera les domaines musical et littéraire, sera scandée par des instruments de percussion, tels les « poèmes nègres » qu'Hugo Ball présente, sur scène et en costume, en 1915, au célèbre Cabaret Voltaire de Zurich. Accompagné par des effets de lumière, et des tambours, il proclame :

« J'ai créé une nouvelle espèce de vers, des "vers sans mots", ou poèmes sonores... J'ai récité ceci :

*gadji beri bimba
glandridi lauli lonni cadori... »*

La méthode dadaïste passe par un travail de déconstruction du langage, qui dégage ses plus composants sonores, les matériaux bruts, phonèmes, lettres, pour les reconstruire autrement ⁷.

Par exemple, les poèmes de Ball associent à des voyelles antérieures (aiguës) et postérieures (graves) des consonnes sonores (g, b, d, z, *zimzim zanzibar, simalla zam*) la consonne latérale l (*laula lonni*), la vibrante r (*zimbrabim negramai*).

En se défaisant des conventions, le langage dadaïste voudrait subvertir la rationalité occidentale. Quoi de plus radicalement irrationnel qu'un poème sans mots, un chant sans paroles, une langue inventée ? À moins, qu'il ne s'agisse d'une « autre raison », où les phonèmes se suffisent à eux-mêmes, ne ferment pas la pensée, permettent de se déconnecter du monde de la réalité et ouvrent à l'univers indicible du réel dont la poésie écrite n'est qu'un pâle reflet. Car le réel ne peut se dire, ni s'écrire, mais il se perçoit dans les éléments originels de la poésie, les sonorités, la musique vocale, les assonances, le rythme, l'architecture des phrases... et même dans le graphisme des lettres.

En voici un exemple dans le fameux poème : Karawane de Hugo Ball (1917) :

KARAWANE

jolifanto bambla ô falli bambla

grossiga m'pfa habla horem

égiga goramen

nigo bloiko russula huju

hollaka hollala

anlogo bung

blago bung

blago bung

bossa fataka

ü üü ü

schampa wulla wussa ólobo

hej tatta gôrem

eschige zunbada

wulubu ssubudu uluw ssubudu

tumba ba- umf

kusagauma

ba - umf

5. Dans H. Behar et C. Dufour (sous la direction de), *Dada, op. cit.*, p. 475. « Les mots sont morts et la langue est semblable à un cimetière déplore Viktor Chlovski en 1914. »
6. Dans H. Behar et C. Dufour (sous la direction de), *Dada, Circuit total, L'âge d'homme, Dossiers H 2005 Tautz Myrjam, « Dada, Merz, Poésie phonétique », p. 477.*
7. C'est dans cette perspective que se situera plus tard le *lettrisme* (1946) d'Isidore Isou, un système poético-musical basé sur l'ensemble des phonèmes de notre alphabet...

Pour être subversif, ce langage doit aussi parler d'autre chose que de sujets littéraires, et exprimer autre chose que l'individu et ses émotions. Le retour aux traditions orales fait nécessairement retrouver la dimension sacrée d'un langage originel chantant, incantatoire, comme un chant religieux⁸. Hugo Ball cherche à la traduire dans des sons « ensorcelants » comme « *Hihhi Yabomm hihhi hihhi hihiiii* » évoquant une langue exotique primitive. Il a compris que leur musicalité et leur caractère magique disparaîtraient s'ils étaient écrits. Il veut une poésie des sens plutôt que des idées formulées en mots...

L'oralité médiatique

Malgré son ambition, la poésie phonétique n'a suscité qu'un intérêt limité, *elle ne figure même pas dans les anthologies de la poésie du xx^e siècle*. Tzvetan Todorov la juge comme un cas limite et limité de poésie ; on peut s'y intéresser « mais non la pratiquer de manière indépendante : elle s'intégrerait alors à la musique ou à la peinture ; mais c'est une pauvre musique et une peinture bien limitée⁹ ». Laissons-lui la responsabilité de son avis d'amateur d'art littéraire écrit, pour qui la poésie n'est faite que de mots, et non d'une mise en résonance de mots, de chant et de musique. Car la poésie orale naît d'un jeu étrange, souvent imprévisible, où le sens est produit moins par la narration que par l'interaction de trois registres : verbal, musical (voix, rythmes, mélodie, orchestrations...) et visuel (mimique, gestuelle, mise en scène, décors, lumières...).

La vitalité de l'oralité populaire, devenue aujourd'hui un art de masse nommé par Zumthor *oralité médiatique*, démontre que la « pauvreté » déplorée par Todorov, Walter Pabst et d'autres, (à laquelle font écho tous ceux qui s'affligent de la médiocrité des chansons modernes et de la banalité des clips télévisés) n'est pas l'essentiel d'un système sémiotique composite où la voix « monte » de la résonance du corps tout entier.

La poésie orale résiste au temps. On peut la suivre depuis ses formes primitives (épopées chantées) jusqu'à ses manifestations contemporaines (la chanson, le blues ou le folklore africain et sud-américain), et sa migration en milieu urbain du xix^e siècle à nos jours. Le film de Scorsese sur Bob Dylan (2005), *No Direction Home*, montre que le besoin de poésie orale passe aujourd'hui par la culture rock, à laquelle s'ajoutent depuis peu le rap, le slam et le hip-hop, qui témoignent de la pérennité et de la créativité de la voix poétique. Si la poésie phonétique est restée sans suite, c'est qu'il lui manquait ce qui fait le succès de l'oralité médiatique : intellectuels « coupés » de leur corps, les dadaïstes n'étaient pas assez « danseurs » ; le rythme de leur poésie était « plaqué », trop peu « enraciné », alors qu'il coule tout naturellement chez les chanteurs ou les danseurs populaires.

Le déferlement de la musique afro-américaine en Europe depuis le xx^e siècle a fait oublier Dada ; et lorsqu'on écoute aujourd'hui le chant rocailleux du rock, la voix saccadée, les syllabes détachées des rappeurs, lorsqu'on observe leur corps qui se déhanche, leurs pieds qui battent la mesure, on saisit que l'oralité

médiatique est bien dans la continuité de la poésie orale, ré-animée en Europe et dans le monde entier par la culture afro-américaine où ses racines étaient restées vivantes ¹⁰.

Les lois de l'oralité : le « style oral »

L'oralité médiatique, à travers la radio, les enregistrements sonores, la télévision, prolonge l'oralité traditionnelle et partage avec elle ce que Marcel Jousse nomme « le style oral ».

Les dadaïstes sont venus trop tôt pour connaître les travaux de ce prêtre qui, dès 1925, cherche à mieux comprendre la poésie biblique en interrogeant le « style oral rythmique » des chanteurs et griots de l'Ouest africain. Les comparant, il découvre qu'une même « armature » rythmique organise leur poésie orale et celle des écrits sacrés multiséculaires : le Coran, la Bible hébraïque ou l'Évangile (d'abord prononcé en araméen avant d'être fixé en grec). À partir d'exemples, Jousse démontre concrètement combien il est impossible de saisir l'authentique résonance de ces textes si on néglige leurs règles de construction : dans son enseignement à la Sorbonne, il représente lui-même, en soutane, des récitations « mimopédagogiques » de l'Évangile qui font découvrir à ses étudiants fascinés que les textes sacrés sont à l'origine de la poésie chantée rythmée, balancée ¹¹ et répétitive ¹², donc soumise aux lois immuables du « style oral ».

Les travaux de Jousse éclairent les raisons de l'échec des dadaïstes : prisonniers de la domination hégémonique de l'écriture qui depuis plusieurs siècles impose sa marque aux pratiques vocales, ils ne « balançaient » pas leurs poèmes qui sont restés de fait, de simples déclamations de l'écrit, donc de l'« oralité seconde » dirait Paul Zumthor. Comme son précurseur Marcel Jousse, Zumthor appelle de ses vœux une renaissance de l'oralité à laquelle il convoque l'Afrique ¹³ parce qu'elle est « terroir triomphal » où se conserve le sens profond de la poésie orale.

8. « Que l'on se retire vers l'alchimie la plus intime, du mot, que l'on abandonne même encore le mot afin de préserver ainsi la région la plus sacrée de la poésie. » (Hugo Ball, *La fuite hors du temps*, Monaco, Éd. du Rocher, 1993, p. 146, trad. Sabine Wolf.)

9. T. Todorov, « Le sens des sons », *Poétique* n° 11, 1972, p. 458.

10. F. Schott-Billmann, *Le besoin de danser*, Paris, Odile Jacob, 2001, p. 82-92.

11. Le bilatéralisme est la loi du *balancement*, conséquence du triple bilatéralisme du corps humain : droite-gauche, avant-arrière, haut-bas, et de l'existence de ses deux pieds et de ses deux mains.

12. Répétition automatique d'éléments codifiés.

13. P. Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Le Seuil, 2003, conclusion du livre.

UNE STRUCTURE RYTHMIQUE SOUS-JACENTE

Les artistes avaient déjà compris quel trésor détient l'Afrique. Nombreux sont ceux qui, comme Gauguin, Picasso, Braque, Moore, Giacometti et bien d'autres, y cherchent des réponses pour prolonger la recherche entamée par Cézanne : dégager les formes essentielles cachées sous l'apparence, « purifier » les œuvres des éléments narratifs et décoratifs qui en masquent la structure.

Musiciens et chorégraphes suivent cette démarche : déconstruisant les formes complexes, ils découvrent le rythme sous-jacent puissant et insistent qu'elles recouvrent. Il faut rappeler à cet égard la magistrale chorégraphie du *Sacre du Printemps* donnée à Paris en 1913 par Vaslav Nijinski s'inspirant des sociétés « primitives » de Sibérie et mettant en scène une cérémonie chamannique sur les rythmes « sauvages » de Stravinsky.

Le scandale fut énorme et la recherche des racines « primitives » de la danse n'eut guère de suite dans la danse de ballet en Europe, à la différence de ce qui se déroulait à la même période de l'autre côté de l'Atlantique dans la culture afro-américaine, berceau de la musique et de la danse jazz. Contrairement à sa cousine européenne, la danse primitiviste afro-américaine monta sur scène, et pas seulement dans les comédies musicales de Broadway¹⁴. En 1937, la chorégraphe et anthropologue Katherine Dunham fonda le *Negro Dance Group* associant musique, voix, danse et théâtre dans des ballets caraïbes qui intégraient des éléments

rituels des cultes de possession vaudou. En 1945 elle ouvrit une école à Manhattan et en 1946, présenta *Bal Nègre*, avec le ballet *Shango* (du nom du dieu de l'orage en Haïti) directement inspiré des cérémonies de transe.

Sa technique fut importée en Europe en 1970 par un de ses danseurs, un Haïtien, Hems Duplan qui en accentua la déconstruction et la nomma « Expression primitive ». Je m'efforce aujourd'hui de poursuivre et prolonger leur travail.

L'expression primitive, en déconstruisant les particularités culturelles, des musiques et des danses, fait apparaître une structure rythmique élémentaire, la *pulsation*, l'unité sonore répétée, qui évoque la pression régulière du pouls ou le battement du cœur, auquel elle ressemble acoustiquement. Katherine Dunham ne cessait de souligner l'universalité de la pulsation : tout l'art de la tradition orale populaire est en effet construit sur ce *battement vital* qui, chez tous les peuples, anime la poésie, la musique, le chant et les danses. Il leur infuse sa vigueur, les *enracine dans le réel*, les préserve de l'excès d'intellect qui « tue » l'art savant lorsqu'il s'écarte de ses sources, que Nietzsche appelle ses « circonstances anthropologiques¹⁵ ». L'oubli des sources n'est sans doute pas étranger au refoulement du corps dans lequel le philosophe voyait la marque du christianisme. Il va de pair avec l'affaiblissement du rythme vital dans les danses en Occident¹⁶. La séparation artificielle des registres musique-danse-théâtre-poésie dans l'art savant fut-elle un vecteur de la répression ? Quoi qu'il en soit l'oralité populaire résista, ne cessant de nous rappeler leur indissocia-

bilité fondamentale. Gilles Deleuze l'avait noté : le rythme est « une puissance vitale qui déborde tous les domaines et les traverse... plus profond que la vision, l'audition etc. ¹⁷ ». Et il est bien vrai qu'il appelle tous les champs sensoriels, les éveille, les fait vibrer et résonner. La poésie orale répond à l'appel multisensoriel du rythme. Elle le donne à *entendre, sentir, voir, chanter, danser...*

Elle est le rythme incarné dans l'humain.

C'est cette expérience de résonance, fondement de l'oralité, que l'expression primitive veut offrir en engageant les corps non seulement dans la danse, mais dans la musique, le geste théâtral et le chant : on fait danser la voix et chanter le geste.

La voix poétique

La voix en expression primitive ressemble à la langue sans mots de la « poésie phonétique » dadaïste, mais elle est, comme le mouvement des danseurs, elle s'inscrit dans les caractères d'oralité définis par Jousse (rythme, symétrie, répétition) et Zumthor (théâtralisation du corps).

Une voix sans mots

En Expression primitive, la voix n'est ni du cri, ni du chant narratif puisqu'elle ne porte aucune charge sémantique. C'est un matériau vocal pur, un système de différences sonores fait de phonèmes clairement délimités et contrastés. L'absence de mots restitue au danseur-chanteur une jouissance dont la parole l'a privé, et même s'il ne dispose plus de l'objet-voix dans sa fraîcheur première, il retrouve dans ce flux asémantique quelque chose de l'enfant qui joue avec les sons encore libres de significations ; il renoue avec l'objet perdu.

Lorsque les danseurs de Katherine Dunham mimaient sur scène la possession par les dieux, ils imitaient leur langage divin qui, composé de phonèmes intraduisibles rappelle les poésies phonétiques. Mais il en diffère par un rythme qui pulse et qui crée une solidarité organique entre le geste et la voix : une même source rythmique, la pulsation, éveille et fait vibrer tous les champs sensoriels ; la musique, le geste et la voix entrent en résonance : les danseurs la reçoivent de la musique

14. F. Schott-Billmann, *Le besoin de danser*, Paris, Odile Jacob, 2000, p. 84-93.

15. Même si le courant « populaire » ne cesse d'irriguer la création artistique « savante » en lui transmettant sa vigueur, ce qui rend discutable la distinction art populaire/Beaux Arts.

16. P. Legendre, *La passion d'être un Autre, Étude pour la danse*, Paris, Le Seuil, 1978.

17. G. Deleuze, *Francis Bacon, logique de la sensation*, 1981 (I) p. 31.

et de l'observation des autres danseurs, ils la font entendre dans leur voix et la donnent à voir dans leur mouvement.

L'expression primitive, c'est l'expérience de la pulsation.

Le battement de la voix

La pulsation est un battement qui excède largement celui que l'académisme occidental a réduit à une question de mesure ; il est naturel, corporel, vital puisqu'il émane du cœur et du souffle : – le battement cardiaque est transposé dans la pulsation de la musique, dans les frappes des pieds des danseurs, et dans leur voix qui égrène des syllabes explosives (« Ha-Ha-Ha... ») ;

– le souffle de la respiration, lui aussi « prélevé » sur le vivant, greffe sur le geste et la voix un battement plus large, qui « mime » l'oscillation inspir/expir : des appariements symétriques organisent les mouvements et le flux vocal (« Ambayé/Ambaya... ») ;

– la répétition régulière des mécanismes vitaux se transpose dans tous les registres. À la pulsation du cœur répondent les séries de frappes ou de syllabes identiques Sa-Sa-Sa..., Lé-Lé-Lé..., Hou-Hou-Hou..., au va-et-vient du souffle, le balancement incessant des couples de gestes ou de phrases sonores.

La voix du Réel

L'inscription des rythmes du corps dans l'expression dansée-chantée en fait une sorte de *langage originel* dont « tous les éléments rythmiques ont été primitivement empruntés aux

rythmes du corps humain ¹⁸ ». À la jonction de la nature et de la culture, ce langage participe du réel du corps, roc irréductible non symbolisable, tout en le *re-présentant* rythmiquement dans la musique, le geste et la voix. Il double le corps d'un voile symbolique qui en même temps *colle à sa chair*. Le corps dansant et la voix, devenus comme transparents au cœur et au souffle, font voir et entendre leur mécanisme : ils battent dès lors au dehors comme au dedans, faisant résonner l'intérieur et l'extérieur, ce qui crée un état de jouissance ouvrant à un au-delà des mots, à du réel, au sens.

Celui qui possède une disposition particulière de l'écoute, que les mystiques nomment « oreille du cœur », perçoit dans le chant et le geste le bruissement de la vie qui *bat et qui respire*. Cette « oreille » fait partie de ce qu'on appelle parfois le « sixième sens », perception au-delà des sens ordinaires née de la *participation* à une réalité supra-sensible. Le sujet devenu Un avec le battement chanté-rythmé-dansé, découvre du sens dans la jouissance de la *résonance de tous les sens* synchronisés : l'invisible apparaît sous le geste visible, l'in audible s'entend dans la musique, l'immatériel dans les sensations du corps en mouvement. La jouis-sens du sixième sens fait « voir » et « entendre » la structure du battement.

LA STRUCTURE DU BATTEMENT : UN COUPLE D'OPPOSÉS

S'il n'est pas besoin d'être mystique pour accéder à cette unité, il y faut cependant un état

psychique particulier, de l'ordre d'une transe. Bien des occidentaux nostalgiques la recherchent laborieusement dans des techniques illusoire alors que le dispositif de l'oralité y conduit tout naturellement. À travers la répétition hypnotique du geste et de la voix, la pulsation « parle » à l'oreille du cœur, au sixième sens du sujet parce qu'en dansant-chantant parce qu'il participe de sa structure. Devenu lui-même « battant », il *va-et-vient entre deux mondes opposés* : sa voix bat entre son et silence, et son mouvement entre deux points de l'espace : il visite tour à tour les deux mondes, et, s'élevant au-delà de leur opposition, accède au bonheur extatique de la non-dualité.

Le « démon » de la vie

L'expérience de la non-dualité montre que le battement, le signifiant de la Vie, régit tous les registres de l'être et les réunit par la résonance : il ne se limite pas à la vie organique, la vie psychique pulse également ; une parenté étroite, d'ailleurs bien rendue par la langue française, unit le *pouls*, la *poussée* et la *pulsion* ; et l'oreille du cœur ressent les *pulsations* comme autant d'*impulsions* à faire *pulser* son mouvement et sa voix.

Lacan a souligné « la fonction pulsative de l'inconscient, monde "infernal" ¹⁹ » qui s'ouvre par la fente d'un lapsus, d'un acte manqué, d'un rêve, puis se referme selon la structure scandée de ce *battement de la fente*... Ontologiquement donc, l'inconscient c'est l'évasif – mais nous arrivons à le cerner dans une structure, une structure temporelle, dont on peut dire qu'elle n'a jamais été, jusqu'ici, articulée comme telle ²⁰ ». Cette structure est un battement d'apparition/disparition : « Je n'ai jamais cessé d'accentuer dans mes propos précédents la fonction en quelque sorte *pulsative de l'inconscient*, la nécessité d'évanouissement qui semble lui être en quelque sorte inhérente – tout ce qui, un instant, *apparaît* dans sa fente semblant être destiné, de par une sorte de préemption, à se refermer, comme Freud lui-même en a employé la métaphore, à se dérober, à *disparaître* ²¹. »

Le mouvement chanté-dansé est construit sur le battement, et le couple apparition/disparition est le moteur de la répétition, le « démon », qui, s'évanouissant/ressurgissant sans cesse, instaure et réinstaure la circulation propre à la vie. Les Grecs l'ont nommé Dionysos, les Indiens

18. E. J. Dalcroze, *Le rythme, la musique et l'éducation*, Lausanne, Foetisch Frères, 1965, (1919), p. 136.

19. J. Lacan, *Le Séminaire, Livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Le Seuil, 1973, p. 32. Il cite Freud : *Flectere si nequeo superos Acheronta movebo*, vers cité par Lacan qui déplore qu'aujourd'hui ce qui s'annonçait comme une ouverture infernale ait été dans la suite tellement aseptisé.

20. J. Lacan, *Le Séminaire, Livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Le Seuil, 1973, p. 33.

21. *Ibid.*, p. 44.

Shiva, et bien des peuples l'ont divinisé pour son caractère créateur.

Dans l'expérience de la non-dualité, la répétition régulière des contraires, qui les fait disparaître et réapparaître « magiquement » de leur disparition, semble ouvrir un chemin vers l'extérieur, vers l'infini : le « geste vocal » ne va plus de soi à soi, il y a du dehors, de l'Autre, quelque chose à espérer, à attendre.

L'intermittence de l'Autre

Le battement des opposés, esprit de la répétition, fonde le Symbolique. L'enfant y accède « au-delà du principe de plaisir », à travers un jeu de va-et-vient corporel et vocal ²², le « fort-da », dialectique d'absence-présence, *couple d'opposés d'où surgit le symbole*. La *danse chantée* qui fait succéder les opposés sonores et gestuels fait revivre ce moment enthousiasmant de la fondation du sujet, l'accès extatique au symbolique. Le « sixième sens » fait entendre-voir-sentir dans les successions d'apparitions/disparitions l'assomption du sujet le battement qui règne sur le corps et l'esprit. Situé au carrefour du réel, du symbolique et de l'imaginaire, il est ce qui, au cœur du nœud borroméen, invite rythmiquement le sujet à nouer ces trois registres. Derrière la voix qui répète des phonèmes séparés par des silences (« Hey-Hey-Hey... »), dans le va-et-vient en boucle du geste répétitif, l'Autre se voile/dévoile rythmiquement. Il appelle le sujet en clignotant.

L'APPEL DE L'AUTRE

Le chanteur-danseur, de son côté appelle lui aussi. Il appelle l'Autre, revivant la jouissance du 2^e temps de la dynamique pulsionnelle, celui où le bébé, d'une *voix sonore-gestuelle indissociée*, cesse d'en faire la décharge d'un besoin pour y lancer un appel à l'Autre, seul capable d'apaiser la tension créée par sa dépendance : le besoin est devenu manque, *absence* de l'Autre, que l'appel va rendre présent.

Comme l'enfant, c'est de tout son corps-voix que le chanteur danseur s'adresse à l'Autre. Michel Poizat le souligne à propos des chanteurs d'opéra : « Un être se met en scène, tendant à présentifier au plus près la voix, tendant à pour ainsi dire, se faire voix ²³. »

Cependant, l'apaisement qu'il demande n'est pas celui de la faim. Quel est donc l'objet de cette répétition qui donne une impression d'*insistance*, d'absolue nécessité ?

Une demande vitale

La répétition des phonèmes et des gestes exprime le désir, sans cesse réitéré, que l'Autre auquel elle est adressée réponde. En cela, l'adulte ressemble à l'enfant qui, derrière ses « pourquoi » inlassables, attend anxieusement une réponse qui va au-delà de l'explication fournie par le parent. S'il ne la reçoit pas, il a le sentiment que l'Autre est sourd ou muet ou inexistant ou le dédaigne, refuse de lui parler, de le reconnaître, le vouant dans tous les cas à la non-vie.

Lacan nous rappelle que « la demande en soi porte sur autre chose que sur les satisfactions qu'elle appelle (par exemple l'explication du pour-quoi). Elle est demande d'une présence ou d'une absence [...] C'est par là que la demande annule la particularité de tout ce qui peut être accordé en le transmuant en *preuve d'amour*²⁴... »

Le désir que l'Autre réponde suppose que le sujet lui prête du désir. Il souhaite que l'Autre lui veuille quelque chose. Sa question est donc : « Que me veut l'Autre ? »

Si la réponse de l'Autre est une demande faite au sujet, c'est qu'il *l'aime assez pour lui vouloir quelque chose*.

Des questions-réponses

De la même façon que dans la succession des tic-tic identiques de la montre, nous percevons des tic-tac, donc des couples de différences, le danseur-chanteur, dans la succession des éléments identiques, découvre l'existence de deux voix, comme une question et une réponse, l'alternance d'un émetteur et d'un récepteur. Les chapelets de Hé-Hé, la répétition de gestes identiques deviennent des séries de questions-réponses. Cependant une dialectique de type « fort-da », naît de cette répétition : chaque phonème, chaque geste porte alors, simultanément, l'appel, l'invocation à l'Autre, et la réponse qu'il reçoit. Sa voix chante-danse sa question et c'est dans sa question qu'il entend chanter-danser la réponse de l'Autre ; tous deux chantent-dansent parallèlement dans son corps. Dans le mouvement répétitif, circulaire, de la voix ou du geste, ils se réfléchissent comme dans un miroir.

Autrement dit le chanteur-danseur entend l'Autre lui demander « chante et danse ». Sa réponse est d'offrir, car « la pulsion anale est le domaine de l'oblativité, du don, du cadeau²⁵ ». Il offre l'objet anal, le contrôle de la motricité, la discipline musculaire imposée aux cordes vocales et aux membres. Mais est-ce bien cela que veut l'Autre ? Cette demande attribuée à l'Autre n'en cache-t-elle pas une autre qui est « adviens » ? Car devenir sujet à travers la danse chantée nécessite que la voix du corps soit régulée, rythmée, structurée en couples d'opposés, en « fort-da ».

22. S. Freud, *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, p. 52-53.

23. M. Poizat, *La voix...*, op. cit., p. 204.

24. J. Lacan, *Écrits*, Paris, Le Seuil, 1966, p. 691.

25. J. Lacan, *Le Séminaire*, Livre XI, op. cit., p. 96.

L'incarnation

La raison pour laquelle l'Autre désire que le sujet adienne pourrait être celle que le grand poète mystique Ibn Arabi (1165-1240) entend dans un hadith²⁶ où Dieu dit : « J'étais un trésor caché et j'ai aimé à être connu. Alors j'ai créé les créatures afin d'être connu par elles²⁷. »

Le désir de l'Autre d'être connu s'accomplit dans l'incarnation qui est l'assomption du sujet : le Verbe se fait chair, se greffe sur le corps humain, noue rsi.

La danse chantée est l'expérience intense de l'incarnation. L'Autre se présente dans la voix et le geste ; ils lui donnent une consistance, une existence. Cette expérience a fait réprimer la danse au motif que le symbolique ne doit pas être articulé au corporel et au pulsionnel, peut-être parce qu'il y a toujours un reste de réel qui lui échappe, un reste non symbolisable, non traductible, et qui est précisément l'objet-voix, sonore ou gestuel où se perçoit physiquement, corporellement la présence de l'Autre : la danse chantée est transgressive pour le clergé du fait qu'elle conduit à la jouissance extatique d'une communication directe avec l'Autre sans la médiation du langage (qui y ferait même obstacle).

LA RÉPONSE DE L'AUTRE DANS LE CHŒUR

Comment imaginer la réponse gestuelle et vocale de l'Autre sinon comme « surhumaine », dépassant le registre individuel ? Aussi, toujours bruyant et drainant des foules de danseurs, le battement traverse les millénaires, depuis les

tambourins qui accompagnaient les chants et danses de Dionysos Bromios (le Bruyant) en Grèce, jusqu'au beat électronique de la musique techno qui déchire les tympanes des danseurs de « rave-parties ».

En expression primitive les danseurs à l'unisson, forment un chœur vocal et gestuel, grand corps collectif dont les membres synchrones battent au même rythme, lieu de résonance *d'une voix, grosse de toutes les voix* qui le composent.

Le chœur des *Bacchantes* d'Euripide affirme que la bacchanale (fête dédiée à Bacchus-Dionysos avec chants et danses collectifs) est le plus grand don fait aux hommes par le dieu car il leur offre le bonheur suprême de « mettre leurs âmes en commun ». La communion des âmes est l'union des souffles chantants auquel chacun participe, recevant du dehors, au-delà de sa propre vocalisation, *la voix du groupe*, qui lui fait entendre, « derrière » elle, *la Voix humaine*.

Le chœur vocal réactualise quelque chose d'inaugural : l'expérience du fœtus entendant résonner la « grosse » voix maternelle à travers les membranes ; chaque chanteur est enveloppé par la voix du groupe, comme l'était le nourrisson par la voix de la mère ; le chœur dansé ajoute le souvenir du balancement de la berceuse qui rassemble et unifie l'enfant dans les bras maternels.

Le chœur relie donc le chanteur-danseur à un dedans plein et doux et à un dehors auquel il exprime sa reconnaissance ; il a le sentiment d'avoir été entendu et compris par l'Autre, qui lui apporte comme l'avait fait sa mère à l'enfant qu'il fut, l'apaisement d'une présence chantante et berçante. L'Autre répond par sa voix ample et

puissante, son grand cœur battant, son large souffle vivant, qui annoncent la bonne nouvelle de l'éternel retour de la vie (non la survie de l'homme individuel, mais celle de l'homme collectif, de l'humanité).

Le chœur offre ainsi le sentiment *enthousiasmant* d'appartenir à une entité plus vaste que soi, un groupe plus large que la somme des individus qui le composent, de *participer à la communauté* « supérieure », l'humanité, expérience où Nietzsche voit la marque du dionysiaque ; le chant collectif est le « c(h)œur battant-chantant » de Dionysos, le dieu tragique, assassiné par les Titans mais dont le cœur continua de battre et fut « récupéré » par la Déesse-Terre. Elle transmet dans ses Mystères le battement immortel qui fonde la culture orale où depuis des millénaires, sans texte écrit, sans livre, la voix de chacun résonne avec celle de *l'autre, le semblable, le frère*, mais aussi avec la voix de *l'Autre, la Voix collective* où le battement millénaire « met les âmes en commun » en leur faisant chanter-danser la Loi.

LES FONDEMENTS TRAGIQUES DE L'ART POPULAIRE

En quoi le rythme peut-il transmettre la Loi de l'interdit de l'inceste ? Comment, sans passer par la parole explicative, enseigner que la reconnaissance de la différence (qui s'applique aux générations, aux sexes...) est la condition de l'advenir ? C'est là un point commun entre l'acte artistique et l'acte psychanalytique.

Chanter/danser la loi.

La Loi doit séparer pour éviter la confusion, mais aussi permettre de relier les éléments tout en respectant leur différence.

* Distinguer

Distinguer deux choses, c'est les séparer, introduire une discontinuité. Les pulsations forment un chapelet de « grains » de son, une suite de discontinuités son-silence. Lorsqu'elles soutiennent des frappes des pieds ou des claquements de mains, les oppositions son/silence sont

26. Sentence de Mahomet.
27. Ibn Arabi, *Le traité de l'amour*, chap. 178, Futuhat II, p. 322, Paris, Albin Michel, coll. « Spiritualités vivantes », 1986.

associées à des mouvements contraires : poser/soulever et lever/abaisser le pied, joindre/séparer les paumes des mains, etc.

Le danseur éprouve ainsi dans son corps, la Loi de la différenciation, qui ne cesse de se dire dans la culture orale, et de « ne pas s'écrire »...

* Relier : l'axe médian et la symétrie

La musique et la danse proposent aussi d'expérimenter des liens qui respectent la différence. Elles rassemblent les éléments discontinus, en créant une autre continuité réunissant autrement les éléments fragmentés :

– en les alignant en une colonne pulsative, axe temporel sonore, (spatial dans le mouvement qui se déploie selon diverses directions) ;

– en les appariant en couples sonores et gestuels à l'image du souffle qui relie un inspir et d'un expir.

Dans les deux cas le nouveau lien laisse du jeu entre les unités, à la fois distinctes et assemblées. Elles sont « libres » puisque non collées. Ce sont des entités indépendantes qui « choisissent » par amour d'un « Autre », d'un ensemble, plus grand, de se relier sans pour autant fusionner.

Dionysos, le cœur battant de la culture orale

Si le danseur répond à l'appel de la musique avec tant d'enthousiasme, c'est qu'il reconnaît dans cette double opération de séparation/union, la Loi qui l'a fait sujet en créant avec la mère, puis avec l'Autre, un lien de liberté, un entre-deux non conflictuel, une articulation sans contradiction, non-dualiste entre les oppo-

sés qui le constituent : corps/esprit, individu/groupe, dedans/dehors, nature/culture, réel/symbolique, masculin/féminin, humain/divin²⁸. Héraut, symbole de l'humanité, il passe en chantant-dansant d'un monde à l'autre, incarnation de Dionysos, le dieu aimé de Nietzsche, le dieu qui ne cesse de descendre et remonter des Enfers, qui resurgit toujours et dont le battement infini bat au cœur de la culture orale. Nietzsche nous rappelle que celle-ci est à l'origine un rituel dionysiaque fêtant l'éternel retour du Vivant : « La fumée des bougies de Carnaval est la vraie atmosphère²⁹ » de l'art populaire.

Les réflexions du philosophe, développées à l'époque de *La naissance de la tragédie*, soulignent l'importance et la pérennité de Dionysos. Sont-elles encore de mise ? Ne s'agit-il pas d'un retour en arrière ?

La proposition de Nietzsche n'est nullement de faire nostalgiquement revivre un quelconque âge d'or, mais bien de convoquer, pour créer l'art du futur, un *dionysisme renouvelé*, une nouvelle mémoire, une nouvelle archéologie. Alain Didier-Weill nous aide à reconnaître dans les survivances des arts dionysiaques, la trajectoire « d'un désir enthousiasmant qui n'est pas un désir sexuel causé par le visible, mais d'un désir causé par l'audition du rythme³⁰ ». Ce désir fait tourbillonner joyeusement autour de la question tragique (le renoncement à une partie de soi pour participer à une communauté supérieure) les processions de la Passion, les danseurs de St Guy ou de la St Jean, les possédées de la tarentule³¹. Si ces incarnations de l'Autre (Dionysos, St Guy, St Jean et d'autres...) demeurent vivaces dans la culture orale, c'est que sous leur apparente

répétition, elles se donnent toujours pour chacun comme un jamais-vu, jamais-entendu, radicalement nouveau ou infiniment renouvelé.

Si le souhait de Nietzsche est un anachronisme, c'est celui dont nous avons plus que jamais besoin aujourd'hui³² et nous n'aurions jamais dû nous couper de cette racine. Il n'est pas trop tard, notre époque l'a compris : après le refoulement de l'oralité (la « défaite des danses³³ », progressivement reléguées par la forme savante ou mises à la marge du Texte³⁴), on assiste aujourd'hui à son retour triomphal dans une culture populaire devenue largement urbaine. L'oralité médiatique qui triomphe dans la danse disco, le rock, la techno, le hip-hop témoignent d'un retour presque vengeur du désir d'enthousiasme causé par le battement ancestral qui résonne aujourd'hui à l'échelle planétaire.

BIBLIOGRAPHIE

- BEHAR, H. ; DUFOUR, C. (sous la direction de). 2005. *Dada, Circuit total*, Paris, L'âge d'homme, dossiers H 2005 Tautz Myrjam, « Dada, Merz, Poésie phonétique ».
- DALCROZE, E. J. 1919. *Le rythme, la musique et l'éducation*, Lausanne, Foetisch Frères, 1965.
- DIDI-HUBERMAN, G. 2006. *Le danseur des solitudes*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- DIDIER-WEILL, A. 2010. *Un mystère plus lointain que l'inconscient*, Paris, Aubier, coll. « Psychanalyse ».
- FREUD, S. 1927. *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 1981.
- LACAN, J. 1966. *Écrits*, Paris, Le Seuil.
- LACAN, J. 1973. Le Séminaire, Livre XI, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Le Seuil.
- LEGENDRE, P. 1978. *La passion d'être un Autre*, Paris, Le Seuil.
- NIETZSCHE, F. 1977. *Fragments modernes posthumes (automne 1869-printemps 1872)*, trad. M. Haar et J.L. Nancy, *Œuvres philosophiques complètes*, I.1, éd. G. Colli et M. Montinari, Paris, Gallimard.
- POIZAT, M. 1996. *La voix sourde*, Paris, Métailié.
- RUBIN, W. et coll. 1987. *Le primitivisme dans l'art du xx^e siècle*, Paris, Flammarion.
28. A. Didier-Weill, *Un mystère...*, op. cit., p. 49.
29. F. Nietzsche, *Fragments*, op. cit., p. 164, 1 (21).
30. A. Didier-Weill, *Un mystère...*, op. cit., p. 54.
31. F. Nietzsche, *Fragments modernes posthumes, (automne 1869-printemps 1872)*, Paris, Gallimard, 1977, p. 166-167, 1 (33-34) : Nietzsche fait référence à l'ouvrage de J.F.C. Hecker sur la danse de St Guy, *Die Tanzwuth, eine Volkskrankheit im Mittelalter*, Berlin, Enslin, 1832) et 178-179, 1 (76-81).
32. G. Didi-Huberman, *Le danseur des solitudes*, Paris, Éditions de Minuit, 2006, p. 13.
33. P. Legendre, *La passion d'être un Autre*, Paris, Le Seuil, 1978, p. 122.
34. P. Legendre, op. cit., p. 112.

SCHOTT-BILLMANN, F. 2000. *Le besoin de danser*, Paris, Odile Jacob.

SCHOTT-BILLMANN, F. 1989. *Le primitivisme en danse*, Paris, Chiron, coll. « La recherche en danse ».

SCHOTT-BILLMANN, F. 2006. *Le féminin et l'amour de l'autre*, Paris, Odile Jacob.

ZUMTHOR, P. 2003. *Introduction à la poésie orale*, Paris, Le Seuil.

Résumé : Danser en chantant est une pratique courante des fêtes traditionnelles populaires. La culture orale a conservé ce langage global qui invoque par tout le corps, sans séparer la musique, le geste et la voix, alors que l'Occident les dissocie depuis le ^{xv}^e siècle, sauf dans l'opéra.

Le ^{xx}^e siècle désireux de revenir aux sources en déconstruisant les formes classiques, renoue avec l'art total. Ainsi, le mouvement Dada invente une poésie phonétique composée non pas de mots, mais d'onomatopées, de cris et de rythmes. Mais, encore trop « cérébrale », elle est bien oubliée aujourd'hui.

Par contre, les arts primitivistes musico-chorégraphiques, comme la « Black dance » aux États-Unis, le jazz et, aujourd'hui le rock, réussissent à faire passer dans la modernité les lois rythmiques de la culture orale : le rythme, la symétrie et la répétition. Ces rythmes premiers qui « miment » les processus vitaux du cœur, du souffle et de la répétition, amènent le danseur-chanteur à participer tout naturellement et avec tout son corps (geste et voix) à la musique. Uni au battement vital, le « démon » Dionysos, dieu tragique dont le cœur bat au-delà de la mort, dieu mystique qui accepte la perte et la dépasse, le sujet renouvelle l'expérience enthousiasmante du fort-da et la jouissance de la non-contradiction des « opposés » corps/esprit, individu/groupe, dedans/dehors, nature/culture, réel/symbolique, masculin/féminin, humain/divin.

L'accès à la Loi humanisante par la participation au cœur battant de Dionysos est l'origine et l'enjeu civilisateur des arts populaires, que Nietzsche appelle

dionysiaques. C'est pourquoi ils contiennent, conservent et transmettent les rythmes premiers. Aussi, le cœur de Dionysos bat-il aujourd'hui plus vivant que jamais : la pulsation de la culture rock et de ses dérivés (rap, hip-hop...) enveloppe d'oralité « médiatique » la Terre tout entière.

Mots-clés : Poésie orale, rythmes premiers, déconstruction, battement, rock, participation, enthousiasme, tragique, Loi, Dionysos.

Summary : Dancing commonly accompanies singing in popular folk celebrations. Oral cultures have preserved this all-encompassing language that invokes using the entire body without separating music, gesture and voice. With the exception of opera, these have been partitioned in the West since the 15th century.

The 20th century saw the desire for returning to art's sources with the deconstructing of its classical forms and a renewed interest in total artwork. The Dada movement invented phonetic poetry composed, not of words, but of onomatopoeias, of cries and of rhythms. However, considered too « intellectual » by many, this type of poetry is quite forgotten today.

The primitivist arts, musical and choreographic, such as the « Black Dance » in the United States, jazz and more recently rock, have succeeded in handing down the rhythmic laws of oral culture – rhythm, symmetry, and repetition – to modernity. Because the primitive rhythms « mime » the vital processes of the heart, the breath and their repetition, they lead the dancer-singer to participate with the entire body. Carried and traversed by the tragic god's beating heart, the dancer-singer is unified by the vital beat. The « demon », Dionysus, is continually reborn out of the Underworld. Accepting and overcoming loss, he renews the experience of enthusiasm associated with the fort-da game and the ecstasy experienced in the non-contradiction of opposites, such as, body/spirit, individual/group, interior/exterior, nature/culture, real/symbolic, masculine/feminine, human/divine.

The origin and civilizing function of the popular art forms, which Nietzsche called dionysiac, is described as a process of gaining access to the humanizing Law

by participating in the beating heart of Dionysus. These forms contain, preserve and pass down the primitive rhythms. And yet, the passion for rhythm emanates from a desire for enthusiasm (born of the invoking drive) that crosses over time and space. Consequently today, Dionysus's heart beats more alive than ever : the beat of rock culture and of its derivatives (rap, hip-hop...) have enveloped the entire earth with an orality through media coverage.

Keywords : Oral poetry, primitive rhythms, deconstruction, beat, rock, participation, enthusiasm, tragic, Law, Dionysus.

Resumen : Bailar cantando es una practica corriente en las fiestas tradicionales populares. La cultura oral ha conservado este lenguaje global que invoca por todo el cuerpo, sin separarse de la música, el gesto y la voz. En cambio, el Occidente los disocia desde el siglo xv, excepto en la opera.

El siglo xx deseando volver a los comienzos deconstruyendo las formas clásicas, reanuda con el arte total. De ese modo, el movimiento dadaísta inventa una poesía fonética, todavía demasiado « cerebral », compuesta de onomatopeyas, gritos y ritmos y sin palabras, y bastante olvidada en la actualidad.

Al contrario, las artes primitivas músico-coreográficas, como la « Black dance » de los EE UU, el jazz y hoy en día el rock, consiguen que pasen, dentro de la modernidad, las leyes rítmicas de la cultura oral : el ritmo, la simetría y la repetición. Esos ritmos primeros que imitan los procesos vitales del corazón, del soplo y de la repetición, llevan al bailarín cantante a participar de modo natural y con todo su cuerpo (gesto y voz) a la música. Unido al latido vital, el « demonio » Dionisos, dios trágico que más allá de la muerte, le late el corazón, dios místico que acepta la perdida y la sobrepasa, el sujeto renueva la experiencia entusiasta del « fort-da » y el goce de la no contradicción de los « opuestos » cuerpo/espíritu, individuo/grupo, dentro/fuera, natura/cultura, realidad/simbólico, masculino/femenino, humano/divino.

El acceso a la Ley humanizadora por la participación del corazón latiente de Dionisos, es el origen y la meta civilizadora de las artes populares que Nietzsche llama dionisiacas. Estas contienen, conservan y transmiten los ritmos primeros, con lo cual, la pasión del ritmo emana de un deseo de entusiasmo (nacido de la pulsión invocadora) que atraviesa el tiempo y el espacio. También, el corazón de Dionisos late, hoy en día, más vivo que nunca : la pulsación de la cultura rock y sus derivados (rap, hip hop...) envuelve de oralidad mediática toda la tierra.

Palabras clave : Poesía oral, ritmos primeros, de-construcción, latido, rock, participación, entusiasmo, trágico, Ley, Dionisos.