Dossier d'Habilitation à diriger des recherches

Volume 2

Collection des articles et publications

2005-2012

Philippe Guisgand
Maître de conférences en danse
18éme section

Sous la direction de Madame la professeure Marina Nordera

Université de Lille III
Sciences Humaines Lettres et Arts

Note

Les articles et publications présentés ici sont classés dans un ordre chronologique inversé. Le livre *Les Fils d'un entrelacs sans fin* (Septentrion, 2008) sera joint séparément sous forme numérique. Le livre *Anne Teresa De Keersmaeker* (L'Epos, 2008) est présenté dans ce volume sous la forme du texte français original soumis à la traduction italienne de Susanne Franco. L'article « De Keersmaeker : la emoción de la estructura » (*Cairon* n° 12, 2009) est suivi de sa version originale en français.

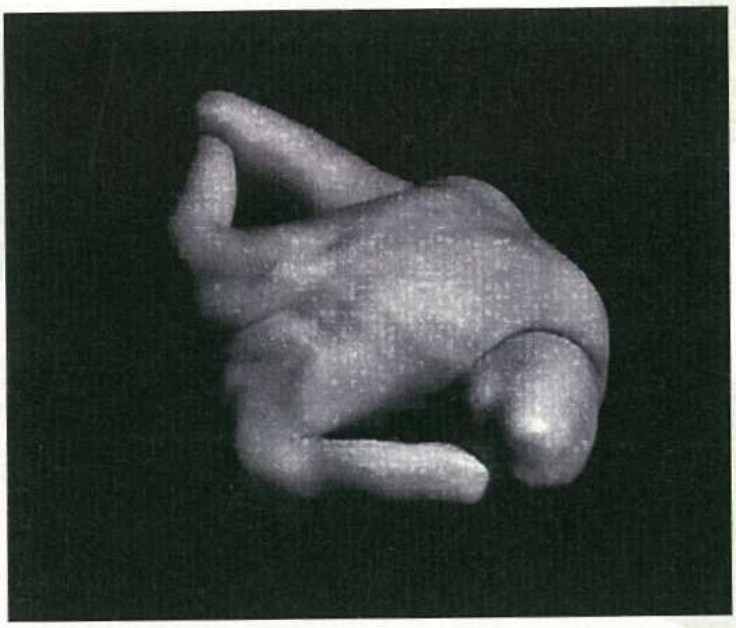
SOMMAIRE

1. « A propos de la notion d'état de corps » in Josette Féral (ed.), *Pratiques performatives*. *Body Remix*, Montréal / Rennes, Presses de l'Université du Québec / Presses universitaires de Rennes, 2012, 223-239……..p. 5.
2. « Body Remix, un corps hybride » in Alexandra Poulain (ed.), *Passions du corps dans les dramaturgies contemporaines*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Arts du spectacle », 2011, 107-119……..p. 23.
3. « Le neutre comme genre, une vision de l'espace chez De Keersmaeker », in Agathe Torti & Jean-Pierre Simard (eds.), *Les Rythmes du corps dans l'espace spectaculaire et textuel 2 : Arts ouverts*, Paris, Le Manuscrit, 2011, 43-53……...p. 37.
4. « Des corps contre les mots. A propos de *Quartett* d'Heiner Müller par Rosas et TG Stan (1999) », *Etudes théâtrales* (Louvain-la-Neuve) n°47/48, 2010, 152-157…..p. 49.
5. « Danse et transmédialité : sept éclats », *Degrés* (Bruxelles) n° 141, printemps 2010, h1-h8……p. 55.
6. Conclusion du livre de Paule Gioffredi (ed.), *A l(a r)encontre de la danse contemporaine. Porosités et résistance*, Paris, L'Harmattan, 2009, 331-335……..p. 64.
7. « De Keersmaeker : la emoción de la estructura », *Cairon* (Madrid) n° 12, 2009 97-106 (publication bilingue espagnol/anglais)……p. 70.
8. « Johanne Saunier, Mathilde Monnier : Transmettre/Transformer », *Alternatives théâtrales* (Bruxelles) n° 98, 2° trimestre 2008, 37-39……p. 91.
9. *Anne Teresa De Keersmaeker*, Palermo, L'Epos, coll. « Dance for word/Dance forward », 2008 (en italien)……..p. 95.
10. Philippe Guisgand & Jean-Luc Plouvier, « Corps d'écriture », *Repères* n° 20, Biennale du Val-de-Marne, novembre 2007, 17-21……..p. 128.
11. « Lock : La transparence de la vitesse », in *Duato / Lock / Millepied*, Opéra National de Paris, novembre 2006, 28-30……p. 134.
12. « Réception du spectacle chorégraphique : d'une description fonctionnelle à l'analyse esthétique », Revue *STAPS* n° 74, automne 2006, 117-130……..p. 138.
13. « Teshigawara : entre le cristal et la fumée », in *Teshigawara / Kylian / Lagraa*, Opéra National de Paris, mars 2006, 28-30……..p. 152.

14. « L'improvisation : corps citoyen / corps démocratique », in Anne Boissiere et Catherine Kintzler (eds.), *Approche philosophique du geste dansé : de l'improvisation à la performance*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Esthétique et sciences des arts », 2006, 163-177……...p. 157.
15. « Le geste créateur en danse : autour du mouvement… », *Murmure*, hors série n° 2, juin 2006, 14-24…….p. 173.
16. « Rendre visible », *Filigrane* n° 2, second semestre 2005, 69-85…….p. 185.
17. « De Keersmaeker : quand l'image révèle le style », *Vertigo* hors série "Danses", Images En Manœuvres Editions, octobre 2005, 53-56……..p. 203.

Pratiques performatives

Body Remix



sous la direction de

Josette Féral

LE SPECTACULAIRE

Presses de l'Université du Québec

Presses universitaires de Rennes

P. Guisgand

À propos de la notion d'état de corps

Dans son livre *Projet de la matière – Odile Duboc*, Julie Perrin rend compte de sa perception de la pièce. Elle écrit à propos des trois dernières minutes du spectacle :

> « Un peu avant la fin de la pièce, un autre instant improvisé, entre Vincent Druguet et Boris Charmatz cette fois, explore une mêlée compacte, dans un contact permanent des corps qui roulent au sol et l'un sur l'autre. Corps malaxés, pétris, membres mêlés, corps retournés, "comme des monstres changeant incessamment leur absence de forme contre d'autres absences de forme". Ces corps indissociables évoluent au sol les yeux fermés, imprégnés de la matière dynamique de l'autre, imprimant sans fin l'énergie d'un nouveau mouvement. Leur poids les entraînent et les laissent s'écouler comme des nappes d'eau qui fuiraient à rythmes et vitesses variés [...]. Le solo final de Vincent Druguet, nourri par la rencontre qui vient de s'achever, insiste sur la reprise de lignes dans l'espace. Il délaisse les formes rondes de la masse sinueuse. La silhouette s'étire comme une tige; fine, elle inscrit dans l'espace des traits légers[1]. »

À lire ces lignes, on réalise combien il est impensable de concevoir un corps neutre, tant dans le domaine de la création chorégraphique que dans celui de sa réception. Supposer un tel corps « à partir de quoi pourrait s'établir n'importe quel motif chorégraphique va à l'encontre de tout le projet de la danse contemporaine[2] ». Le corps dansant n'est donc pas là *avant* dans une conception stricte et stable. Il ne constitue pas une substance prioritaire à partir de laquelle une danse serait générée. Au contraire, il est vu comme un réseau de tensions et d'interférences, une matière vivante et en mouvement, que Michel Bernard appelle la « corporéité[3] ». Ce sont ces

---

• 1 – Perrin J., *Projet de la matière – Odile Duboc*, Dijon, Les Presses du réel/CND, 2007, p. 126.
• 2 – Louppe L., *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contredanse, (1997), 2000, p. 70.
• 3 – Bernard M., *De la création chorégraphique*, Pantin, CND, coll. « Recherches », 2001, p. 21.

fluctuations et la manière dont on peut en rendre compte dont nous allons traiter ici (photographie 17 [c], planche IX).

Une étrange dimension du perçu

Quelquefois le spectateur perçoit le danseur comme un être enfermé dans une enveloppe impalpable, situation qu'il juge paradoxale, puisque la danse est censée être un don au public. Voici comment la chorégraphe Geisha Fontaine rend compte de la phrase de base et des variations qui constituent la troisième partie de *Rosas danst Rosas*, la pièce bien connue d'Anne Teresa De Keersmaeker :

> « Le déroulement incessant de la première séquence est comme un fond d'où se détachent les variations [...] de deux ordres : dans les mouvements (l'altération de la première séquence en fonction de chaque danseuse) et dans l'interprétation (la couleur personnelle donnée par chacune aux mêmes mouvements de la séquence des gestes quotidiens)[4]. »

L'auteur distingue ici une interprétation *physique* – celle de l'altération du mouvement – d'une interprétation plus *psychologique* à laquelle le terme « coloration » renvoie. Cette dernière est illustrée à différents endroits du texte : « très concentrées, les danseuses semblent découvrir leur danse à chaque instant, dans un curieux mélange de sensualité et de gravité[5] ». Plus loin, les danseuses apparaissent « très "intérieures", presque songeuses[6] ». Pourtant ailleurs, l'auteur ne peut s'empêcher de confondre ces deux volets de l'interprétation lorsqu'elle écrit que les danseuses « passent de l'abandon au défi, dans une tension entre une "montée" de la danse et sa répétition infinie[7] ». Cet entremêlement des dimensions physique et affective apparaît également dans ma propre description de cette pièce :

> « Après de nouveaux passages dans la découpe du milieu de scène, la soliste retrouve le trio initial pour six reprises. Sarah Ludi se relève soudain, reprend son jeu de dévoilement, mais d'une manière plus saccadée, comme exaspérée par l'exercice. [...] Puis elle reprend son exercice de dénudation, tout en surveillant les trois autres d'un regard inquiet. Mais l'éclairage, précis dans ses inquisitions, révèle un changement d'état : souriante, prenant des airs entendus, son petit manège semble tourner à l'invitation[8]. »

• 4 – Fontaine G., *Les Danses du temps*, Pantin, Centre national de la danse, 2004, p. 192.
• 5 – *Idem*, p. 190.
• 6 – *Idem*, p. 193.
• 7 – *Idem*, p. 189.
• 8 – Cf. l'analyse de *Rosas danst Rosas*, *in* Guisgand P., *Lire le corps : une voie interprétative. La danse dans l'œuvre d'Anne Teresa De Keersmaeker*, (thèse de doctorat en esthétique, théorie et pratique des arts, université de Lille 3, 2005), p. 104.

L'acte de décrire ne s'affine pas seulement à l'aide d'analogies qui, par exemple, qualifieraient un mouvement sec de « nerveux » ou un port de bras lent de « serein » ; mais le langage mêle aussi choix des mots et interprétation d'un état de danse (ou état de corps) lorsqu'il s'agit de rendre compte du geste dansé. On retrouve fréquemment cette expression dans la littérature spécialisée et les discours critiques, sans que ce terme d'état ne soit défini plus avant. Ainsi, en 1993, Laure Bonicel fonde la Compagnie Moleskine et amorce une recherche chorégraphique sur « l'état de corps ». À travers l'étude de ses textes d'intention, on comprend que l'état de corps désigne une « substance chorégraphique » à disséquer. Cette formule n'est pas propre à la danse occidentale, puisqu'on la retrouve dans les écrits de la chorégraphe Jocelyne Montpetit dont le travail s'inspire des exigences du Butô :

> « Lettre à un homme russe est un solo que j'ai créé à Paris à l'automne 1992. Ce fut une création douloureuse physiquement et psychiquement. [...] Tout au long de ce solo, le corps accumulait les contradictions entre ses organes, pieds vers la droite mais hanches vers la gauche, doigts vers le ciel mais poids du corps orienté vers la terre et ce jusqu'à créer une disharmonie corporelle. Le corps traversait des états physiques et psychiques qui par moments frôlaient la transe. Une fois ces états assumés, les mouvements pouvaient s'exécuter hors de toute volonté[9]. »

Il y aurait donc une césure entre la forme (résultat visible) et un travail intérieur qui le rend possible. D'ailleurs, récemment, l'historien de la danse Marc Lawton proposait d'en faire l'équivalent corporel du terme « état d'âme[10] » dans la droite ligne de la caractérisation analogique que Gilson fait du danseur, c'est-à-dire un « corps qui se meut comme une âme qui pense[11] ». On retrouve d'ailleurs cette conception sous-jacente dans la littérature :

> « Que vouliez-vous que je fisse, mon ami ? Me tuer ? C'eût été charger votre vie, qui doit être heureuse, d'un remords inutile ; puis, à quoi bon se tuer quand on est si près de mourir ? Je passai à l'état de corps sans âme, de chose sans pensée ; je vécus pendant quelque temps de cette vie automatique, puis je revins à Paris et je demandai après vous[12]. »

• 9 – Texte lu par J. Montpetit lors de la *Tribune 840* consacrée aux États de corps, 15 février 2011, département danse de l'UQAM. Le texte intégral est paru sous le titre « Fragments d'un discours sur la danse ou de l'expression de soi jusqu'à la disparition du corps », Revue *Liberté*, n° 254, vol. 43, n° 4, décembre 2001.

• 10 – Conférence sur F. Verret, Opéra de Lille, 4 décembre 2004.

• 11 – Gilson E., *Matières et formes. Poïétiques particulières des arts majeurs*, Paris, Vrin, 1964, p. 190.

• 12 – Dumas A., *La Dame aux camélias*, extrait du chap. 26.

On se doute également que la notion est à l'œuvre dans le domaine musical (en évoquant les pré-requis corporels et mentaux de l'interprétation) lorsque Feriel Kaddour médite sur le geste pianistique :

> « Lorsque le pianiste joue une œuvre, tout choix interprétatif se traduit pour lui, de manière consciente ou non par un geste, une manière singulière d'actionner le clavier. Si le compositeur indique sur sa partition "fantasque", "appassionato", ou "avec humour", il faudra trouver le geste capable de donner une consistance sonore à ces caractères[13]. »

Que sous-entend donc une expression aussi bien accueillie dans des domaines aussi variés ? C'est ce que nous allons essayer d'explorer maintenant.

Un mot valise

L'état de corps consiste plutôt en un mot-valise apparaissant un peu partout à l'exception notable des dictionnaires et des encyclopédies consacrés à la danse. L'occurrence, livrée à un moteur de recherche, donne d'étonnants résultats : l'expression vient en effet de la physique et passe par le sport, les arts ou la zoologie. Dans le domaine des sciences, un état suppose une configuration stable ; y soustraire ou agréger un élément en modifierait l'équilibre. Il n'est donc pas étonnant de retrouver l'expression usitée en ce sens dans le domaine de la photographie. C'est le cas en danse où l'on retrouve cette notion de permanence d'un *moment corporel* que le danseur trouve et que le photographe spécialisé sait capter lorsqu'il est en empathie avec son sujet :

> « Les photographies de Marion-Valentine montrent la danse dans sa diversité, car pour elle la danse est un état de corps qui habite non seulement ceux qui choisissent d'être danseurs, quelle que soit la forme de leur danse, mais aussi ceux que la musique ou la joie poussent à danser pour le plaisir[14]. »

Cependant (photographie 19, planche IX), dès que l'on retrouve l'aspect physique des choses, le sens évolue. Ainsi, dans les arts martiaux, la notion d'état renvoie plutôt à un statut ou un rôle, c'est-à-dire une manière de considérer le corps et de l'utiliser. Dans le cas des sports, il s'agit d'une disponibilité. Disponibilité que l'on va retrouver dans l'utilisation de cette notion à des fins pédagogiques ou de formation, et notamment appliquées aux arts du spectacle. En étudiant des programmes de formation d'acteur, on retrouve des enseignements (Feldenkraïs,

---

• 13 – Kaddour F., « Le geste du pianiste », Revue *Murmure*, hors-série « Sur le geste », mai 2006, p. 76 *sq.*

• 14 – Marion-Valentine, *Fulgurance*, Milan, Éditions 5 Continents, 2005.

Release, Contact...) dont la présence est justifiée, entre autres, par la capacité de ces techniques à affiner la disponibilité, l'écoute, les changements d'état de corps, en reliant sensation et intention par l'action afin de rendre le corps plus conscient, plus résistant et plus subtil. On a donc ici, et un peu paradoxalement puisque la notion suppose d'abord une permanence, l'idée que l'état de corps s'offre au changement, à la transformation, au passage ou à la transition. En cirque, où cette disponibilité est également indispensable, on retrouve l'idée de fixité et de temps mort. Ainsi Mathurin Bolze écrit à propos d'un de ses spectacles :

> « Il est question d'espace-temps, du mouvement sur place (sans déplacement) et du corps immobile qui se déplace (en mouvement). Les outils/agrès sont le tapis roulant, le mat chinois, le trampoline, la roue... Dans une approche de la notion du temps à l'endroit de la représentation, apparaissent nos absences, des temps morts ou temps du rêve. Quel est alors notre état intérieur? Quel est cet état de corps lors de ces trous d'air, trous du temps? Quelle vie apparaît alors[15] ? »

La forme paradoxale d'immobilité requise par le circassien évoque celle du dépôt, de la sédimentation lente, couche après couche, d'expériences diverses qui auraient façonné le corps, nous ramenant à la question de la formation. Voici un extrait des fiches d'enseignement de l'école de Peter Goss à Paris :

> « Tant au Conservatoire qu'à l'École, il reste au danseur le long chemin à faire, surtout lorsque les danseurs ont eu une solide formation classique, bien installée dans le corps. Il s'agit de défaire des automatismes acquis par une pratique faite très jeune, tout en gardant une forme qui s'en rapprocherait. L'état de corps est totalement différent de celui du cours classique traditionnel, imprégné des *Release Techniques*; le corps reste souple et disponible, mais sans mollesse. Pour certains, il s'agit de renoncer à quelque chose d'ancien et d'inscrit, sans mettre de côté la forme, les lignes[16]. »

Ici, l'état de corps renvoie à un héritage technique, une formation du corps qui en conserve certaines qualités : souplesse, disponibilité, tonicité... mais que le danseur traînerait avec lui comme une carte généalogique. D'ailleurs les programmes et feuilles de salle présentent souvent les interprètes en insistant sur leur cursus de formation. D'autres enseignants ont tendance à lutter contre. Ainsi Sophie Billy précise, pour ces sessions de formation, que « dans la formation des futurs professeurs, [elle] les pousse *à refroidir leur état de corps* dansant, pour laisser une place à l'analyse, à la compréhension intime de soi. Formuler l'indicible, voilà [...] le nœud de l'enseignement. Pour être dans le vivant du présent

• 15 – M. Bolze à propos de *Tangentes*, 2004.
• 16 – Fiche d'enseignement de l'école de P. Goss.

et non dans la mort de la répétition du geste. Car il ne s'agit pas de transmettre une forme, mais d'insuffler un élan, la nécessité intérieure du mouvement[17] ». Cette fois, l'état de corps recouvre paradoxalement une envie irrépressible – et involontaire – du corps à danser ; la praticienne le centre sur les intentions qui président au mouvement : on est là dans une illustration du dualisme cartésien qui préside aussi à la séparation classique/moderne : le classique serait une forme à laquelle on surajoute une expression ; le moderne verrait dans le mouvement la conséquence expressive d'une vie intérieure du danseur[18].

Mais nous ne devons pas oublier que, si l'état de corps est l'affaire de l'interprète, il est également perçu par le spectateur. La critique de cinéma, comme la critique de danse, met parfois en évidence cette relation au spectateur :

> « Pendant le mois de février, Erik Watt et Marika Bührmann ont parcouru la rue la plus longue du 19e arrondissement de Paris, à la recherche du témoignage de ses habitants [...]. Le résultat de ces rencontres est un recueil de 19 récits autobiographiques sur 90 minutes. [...] Le procédé n'est pas commun. Il se veut chorégraphique et réflexif. C'est [...] cet "étirement du temps" que prend pour point de départ Marika Bührmann. Il lui sert à modifier les cadres du quotidien et recueillir des confessions, souvent intimes. "J'ai cherché un rythme lent, plus lent que le rythme de la marche d'un passant ; la rue de Crimée est une rue particulièrement animée, agitée par un flux constant. Le rythme que j'ai retenu est inférieur à un pas la seconde pour induire, provoquer un état de corps ralenti, qui semble glisser, chaque pas étant impulsé par une respiration profonde[19]". »

Ici, l'état de corps, par l'utilisation des propriétés de l'image, devient un effet visuel à destination du spectateur. Cette adresse se retrouve également chez les chorégraphes tels que George Appaix qui, en amont de l'atelier de préparation des spectateurs de sa pièce *M. encore!*, écrit : « Travailler donc avec un groupe en amont du spectacle sur le regard. Comment notre sens le plus souvent prépondérant qu'est la vue s'organise ? Comment notre regard influe sur *notre état de corps ?* Le travail prendra la forme de trois ateliers de 3 heures où l'on expérimentera notre regard en relation à notre corps[20]. » Cette proposition de formation renvoie à la problématique de l'empathie entre danseur et spectateur. La citation évoque – sans les nommer – les présupposés chiasmatiques de la perception. Mais elle

---

• 17 – Fiche d'enseignement de S. Billy, danseuse classique, diplômée d'histoire de l'art, chorégraphe de la compagnie Desidera et formatrice au Centre national de la danse à Pantin. Je souligne.
• 18 – Herbillon-Moubayed T., *La Danse, conscience du vivant*, Paris, L'Harmattan, 2005.
• 19 – Ouakrato A., « Croisement de parcours, documentaire sur l'histoire de la rue de Crimée et les vies de ses habitants contées par eux-mêmes », *L'Humanité*, 25 septembre 2005. Je souligne.
• 20 – Appaix G., *Que voyons nous lors d'un spectacle de danse ? L'atelier du regard.* Je souligne.

demeure en deçà de l'activité d'analyse et d'interprétation du spectacle proposé. Il s'agit plutôt de mettre le spectateur dans une disposition sensible favorable qui rejoint – mais cette fois pour le non-actant – la notion de disponibilité de l'interprète. Pour ce dernier comme pour le spectateur, la notion d'état de corps a donc bien une dimension esthétique qu'il s'agit dans les deux cas de percevoir ; mais comment la mieux cerner ?

Une notion flottante

La signification de ce terme – qu'il renvoie au mécanique, au sensoriel, au relationnel ou au symbolique[21] – semble sous-entendue et comme enfouie sous le langage, ni commentée, ni explicitée. Ces formules en vogue (états de corps, de danse, d'urgence…) renvoient à quelque chose qui va de soi, désignant *ce qui* présiderait à une qualité de danse particulière. Mais leur succès démontre aussi, répétons-le, ce que peut avoir de chimérique l'idée d'un mouvement « neutre » ou « abstrait » dès lors qu'il est exposé à un regard qui l'incorpore et – dans le même temps – l'interprète.

L'expression (photographie 18, planche IX) nous renvoie ici au double sens du terme interprétation. Le danseur est interprète en rendant visible les formes corporelles choisies par le chorégraphe, mais il doit également motiver son mouvement, retrouver les sensations qui ont présidé à sa création, faire naître à nouveau les champs d'intensité qui permettent son existence. Le geste dansé apparaît alors coloré par une charge émotionnelle, une envie, un désir, un trait psychologique que le spectateur tente presque inconsciemment d'interpréter à son tour. L'état serait donc ce qui me renseigne sur la dynamique intérieure du danseur. C'est pourquoi, la notion reste un concept flou, une notion flottante.

Un noyau d'expérience pour le danseur

On l'a vu, dans le domaine scientifique, en épistémologie ou en analyse systémique, l'état est un ensemble de caractéristiques qu'on peut décrire et qui spécifie une situation à un moment donné[22]. En neurobiologie, chaque état « correspond à une configuration dans laquelle les diverses composantes de l'organisme présentent un niveau d'activité donné[23] ». Un état implique par conséquent une durée,

• 21 – L. Louppe définit les états comme « des modalités du corps allant de l'anatomique au symbolique » dans « L'Utopie du corps indéterminé. États-Unis, années 1960 », *in* Aslan O. (éd.), *Le Corps en jeu*, Paris, CNRS Éditions, 1994, p. 220.

• 22 – Le mot « état » tire son origine du verbe latin *stare*, signifiant le fait de se tenir debout.

• 23 – Damasio A. R., *L'Erreur de Descartes. La raison des émotions*, Paris, Odile Jacob, coll. « Sciences », 1995, p. 120.

par opposition à une transition, impliquant une transformation. Appliquée au corps dansant, cette notion d'état suppose donc qu'au cœur d'une dynamique de changement incessant, quelque chose est stable et constitue un dénominateur commun à ces variations motrices. Dans le cas de la danse, ce *quelque chose* pourrait s'approcher de l'ensemble des raisons qui motive une forme de dialogue tonique d'un individu avec son environnement. La notion d'état pourrait également s'apparenter à la pensée motrice labanienne :

> « La "pensée motrice" pourrait être considérée comme une accumulation, dans l'esprit de chacun, d'impressions, d'événements, pour laquelle manque une nomenclature. Cette pensée ne sert pas, comme le fait la pensée en mots, à s'orienter dans le monde extérieur, elle perfectionne plutôt l'orientation de l'homme à travers son monde intérieur, duquel affluent continuellement des impulsions débouchant sur l'action, le jeu théâtral et la danse[24]. »

Pour Merleau-Ponty[25], le schéma corporel se forme dans des interrelations c'est-à-dire des situations où les mouvements d'un individu sont des « possibilités » (d'action, de pensée, de langage) pour un autre individu. Cette thèse est reprise dans la théorie de Pierre Bourdieu. Selon lui, la saisie corporelle du monde permet aux individus de lui donner sens sans passer nécessairement par la réflexion. Peu à peu, elle donne lieu à une « intelligence pratique », qu'il désigne par le concept de « sens pratique[26] ». Se rapportant à une maîtrise pratique des situations, hors réflexion, hors effort et hors langage, le sens pratique est, selon Bourdieu, un état de corps qui réactualise les dispositions acquises dans le passé et les ajuste au contexte d'action partiellement modifié par rapport aux situations de leur incorporation[27].

Les danseurs confirment que se crée en eux un « noyau d'expérience » à partir de ces états toniques. Le danseur et philosophe Frédéric Pouillaude parle de « cœur éidétique » : en psychologie, l'image éidétique est vive, détaillée, d'une netteté hallucinatoire. Souriau le prend également dans ce sens dans le vocabulaire d'esthétique. Ce noyau – fruit des heures passées en studio – reste pérenne dans l'interprétation, comme dans l'improvisation : « L'écriture de la matière se contente de déterminer les paramètres généraux de l'identité du geste (tel thème kinesthésique, telle structure rythmique, tel accompagnement de l'imaginaire…) sans pour

---

• 24 – Laban R., *La Maîtrise du mouvement*, trad. J. Challet-Haas et M. Bastien, Arles, Actes Sud, 1994, p. 39 *sq.*

• 25 – Merleau-Ponty M., *Phénoménologie de la perception* (1945), Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1981.

• 26 – Bourdieu P., *Le Sens pratique*, Paris, Éditions de Minuit, 1980.

• 27 – Faure S., texte intégral sur [http://www.passant-ordinaire.com/revue/42-503.asp] (page consultée le 26 février 2011).

autant fixer sa forme[28]. » On pourrait l'assimiler à la notion d'état. Subjectivement, pour l'artiste, la danse serait identifiée par ce noyau, sans prendre appui sur la figure, même si certains artistes semblent s'en méfier. Ainsi Mathilde Monnier écrit au philosophe Jean-Luc Nancy : « Trop souvent, il semble que l'on ait l'illusion d'une danse intérieure qui serait liée à des états subjectifs et divers qui se veulent [...] états de danse. Ces états sont le plus souvent des mémoires corporelles contre lesquelles il faut lutter[29]. » Les danseurs le savent bien d'ailleurs : avant même de se mettre en mouvement, au début de la classe, de l'atelier, de la répétition ou du spectacle, ils se couchent sur le sol, sans bouger et les yeux fermés, pour tenter de faire advenir une complète conscience d'eux-mêmes. « Si tu n'es pas ici à cet instant, alors cela s'en est allé déjà. Voilà le travail de la concentration », déclare la danseuse Carolyn Carlson.

Au-delà de la concentration, ce travail est aussi un effort de réminiscence d'expériences passées, vécues en formation ou lors d'ateliers que la sociologue de l'apprentissage Sylvia Faure a étudié (notamment en danse). Elle se risque à une description :

> « D'autres méthodes peuvent être sollicitées, comme la méthode Feldenkrais. Couchés au sol, les élèves ont à sentir et à imaginer la globalité de leur corps et son poids (penser par exemple à la trace laissée si le corps était allongé dans du sable). *De cet état de corps*, des mouvements très simples sont décrits par l'enseignante (mouvements non montrés), expérimentés et répétés (plus d'une dizaine de fois) par les élèves afin de percevoir le cheminement qu'ils produisent dans les articulations et dans les muscles. Il s'agit ainsi de découvrir des réactions musculaires et toniques nouvelles, jamais expérimentées consciemment[30]. »

Dans ces lignes, l'état de corps n'est pas explicité dans sa dimension conceptuelle mais la sociologue livre un repère concret, même s'il est de nature analogique – un « faire comme si ». Je n'ai trouvé cette conception presque explicitée que dans une seule critique journalistique : dans la pièce *Bord à bord*, l'ambition de la danseuse et chorégraphe Marion Ballester est de traiter du désir chez l'individu, puis au sein de la relation amoureuse mais en cernant son aspect paradoxal et perturbateur : « Quatre corps apparaissent dans l'obscurité, anonymes, habillés tels des

• 28 – Pouillaude F., « Vouloir l'involontaire et répéter l'irrépétable », *in* Boissière A. et Kintzler C. (éd.), *Approche philosophique du geste dansé. De l'improvisation à la performance*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2006, p. 159.

• 29 – « Entretien avec Carolyn Carlson », par Dauzou L. et Rabant C., *in* « États de corps », *Revue internationale de psychanalyse*, n° 5, 1994, p. 35.

• 30 – Texte intégral sur [http://socio.ens-lsh.fr/agregation/corps/corps_conf_faure.php]. Je souligne. Cf. aussi Faure S., *Apprendre par corps*, Paris, La Dispute, 2000.

cocons en papier de soie. [...] Arrive le temps de la différenciation où chacun est à l'écoute de son désir. Dans un jeu de tension entre concept et *état de corps*, les quatre interprètes s'exposent, *révélant sous la forme de solos distincts dans le temps, l'empreinte et le geste fondateur de leur subjectivité.* Les notions de trouble, désordre intérieur, contradiction, écartèlement créent des personnages fortement caractérisés, charnels, sincères et vrais[31]. » Ici apparaît l'idée déterminante pour notre recherche d'un état de corps comme révélation ou dévoilement de l'intention qui préside à l'élaboration du geste, non pas dans sa détermination présente mais dans l'actualisation d'un acte passé.

Pour Christine Roquet (photographie 17 [a], planche IX), l'état de corps désigne la manière dont la perception du danseur sous-tend et organise le déroulement de son geste; une réalité difficilement cernable par le langage. Dans sa thèse, la chercheuse propose d'en faire « la couleur » de la figure chorégraphique, c'est-à-dire le résultat du jeu de relations entre densité, saturation, tonalité des dynamiques apportées à un mouvement. Ce faisant, elle élargit, nous semble-t-il, la notion d'état à la catégorie plus large d'interprétation du geste[32].

Enfin, la lecture deleuzienne de Bergson permet d'intégrer une troisième dimension. On pourrait l'appeler l'influence de l'espace sur le geste : « Je vois bien comment les images extérieures influent sur l'image que j'appelle mon corps : elles lui transmettent du mouvement. Et je vois aussi comment ce corps influe sur ces images extérieures : il leur restitue du mouvement[33]. » Et les danseurs savent l'influence de l'espace sur le geste : danser en plein air, changer aire de représentation d'une pièce, modifier l'espace de danse par la lumière sont autant de contraintes spatiales pouvant perturber bien des paramètres de la réalisation d'un geste.

En résumé, l'état de corps du danseur pourrait résulter d'un schéma de rappel[34], c'est-à-dire un ensemble mnésique reliant les conditions de réalisation d'un geste aux caractéristiques de l'environnement dans lequel il se déroule et préparant le mouvement à venir. Ce mélange d'intentions, de postures et d'émotions qui émaillent le vécu de l'interprète (appelé « noyau éidétique » par Pouillaude), se verrait ciseler par les consignes du chorégraphe, donnant une « couleur » plus précise au geste (Roquet) et se déploierait dans l'instant d'une adaptation immédiate – à l'espace notamment (Bergson) – mais aussi aux autres conditions particulières à chaque représentation.

• 31 – Auteur anonyme, à propos de *Bord à bord* (2002) de M. Ballester. Je souligne.

• 32 – Roquet C., *La scène amoureuse en danse. Codes, modes et normes de l'intercorporéité dans le duo chorégraphique*, thèse de doctorat sous la direction de P. Tancelin université de Paris 8, décembre 2002.

• 33 – Deleuze G., *Mémoire et vide, Bergson*, Paris, PUF, 1957, p. 73.

• 34 – Par analogie à la théorie du contrôle moteur de Schmidt (1975).

Une interprétation pour le spectateur

Pourtant cette interprétation du danseur reste encore à interpréter par le spectateur qui, demeurant confronté à la difficulté de dire ce qu'il perçoit réellement, est lui aussi tenté de résumer en utilisant le terme générique d'état de corps. La notion désignerait alors ce qui fonctionne comme un seuil et s'ouvrant – une fois la danse à l'œuvre – sur les fluctuations centrales de l'interprète et sur ce que le corps apparent dévoile du sujet secret. L'état de corps se situerait alors comme le dépassement de la simple perception par le spectateur du corps-forme pour entrevoir « les possibilités d'action que chaque homme possède dans l'espace d'existence que lui ouvre sa pensée[35] ».

Certains critiques illustrent d'ailleurs ce dépassement. Ainsi à propos de *Primary Accumulation* de Trisha Brown, Sally Banes saisit l'état de corps, non pas comme une perception de structure – ce qu'aurait pu permettre une analyse fonctionnelle – mais comme une perception plus empathique du corps, sa constitution étant ramenée à une qualité métaphorique, ici la « fluidité[36] ». Pour le spectateur, l'état n'est donc pas une qualité objective mais bien une interprétation prédiquée. Il est la résultante perçue de la confrontation de deux corporéités : celle de l'interprète dont la danse est l'émanation et celle du spectateur qui ressent en lui les échos du corps de l'autre. On en a d'ailleurs la preuve dès lors que l'on confronte ces deux points de vue. Voici ce que répond Vincent Dunoyer lorsque – en spectateur – je crois déceler dans *Solo for Vincent* (1997) une androgynie dansée :

> « Je ne suis pas d'accord, même si la pièce est beaucoup sur le fait d'imiter des images de corps à travers mon propre corps [...]. Il y a eu beaucoup d'analyses conceptuelles comme quoi c'était une sorte de morphing et la manière dont le corps d'Anne Teresa devient ; moi, je ne l'ai pas du tout senti comme ça à la création, j'ai vraiment fabriqué le mouvement à partir d'improvisations [...] ; mais dans le solo d'Anne Teresa, ce n'était pas quelque chose comme ça, je n'ai pas senti de l'intérieur ce que j'ai pu lire comme une espèce de fusion, où le corps d'Anne Teresa apparaît à travers le mien, je n'ai pas du tout ressenti ça[37]. »

Plus qu'une interprétation cognitive de ce qui est dansé, l'état de corps est le qualificatif qui s'applique au registre et au degré de porosité de notre propre

• 35 – Elia B., « Paul Valéry. Pour une métaphysique de la corporéité », *Revue d'esthétique*, n° 22, Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1992, p. 25.

• 36 – Banes S., *Terpsichore en baskets, post modern dance*, Pantin, Centre national de la danse, 2002, p. 130-133.

• 37 – Entrevue de V. Dunoyer, interprète de la compagnie Rosas, par P. Guisgand à Lille, le 27 janvier 2005.

sensibilité à la danse. Il est à la fois l'interprétation, par le spectateur, de « l'effet de surface » que produit « une manière d'être[38] » du danseur et l'appréciation métaphorique de ce qui est perçu, incorporé, senti par ce spectateur. Concernant ce dernier, je fais également l'hypothèse de l'existence d'un schéma de rappel mais d'une composition différente de celui de l'interprète. Il s'agirait d'être à l'écoute de l'œuvre, tout en conciliant cet état de réception dans l'instant avec le savoir, le contexte, la culture chorégraphique, toujours présents, qui parfois nous assaillent et ne se laissent pas facilement différer (ce que regrettent souvent les critiques journalistes, parfois désireux d'un regard neuf). Je postule qu'au présent s'articule toujours un passé, par l'intermédiaire de cette fonction de rappel qu'exerce la mémoire sur la conscience : ce que je vois se mêle à ce que je sens, à ce que je suis et à mes expériences… On aurait donc bien chez l'interprète et son spectateur deux fonctions différentes mais cependant analogues dans leur articulation entre présent et passé, symétriques autour d'un axe constitué par le présent du geste se donnant à voir, et de sens opposé si l'on considère l'œuvre comme le produit de la rencontre entre intention de l'artiste et attention du spectateur.

Définition et perspectives

Danser et dire la danse sont deux activités distinctes mais qui relèvent en certains points d'une même envie de mouvement. Peut-être faut-il voir dans cette accointance la raison d'un usage global de la notion d'état de corps, désignant par la même formule la pratique et sa réception. Fallait-il s'aventurer dans la proposition d'un néologisme, en abandonnant la notion à l'un des deux points de vue ? L'usage, trop ancré dans les langages de la pratique et de la réception, m'en a dissuadé et j'ai préféré assortir cet exposé d'une définition cherchant à prendre en compte la dualité que je viens d'expliciter. Je désignerai donc par *état de corps* l'ensemble des tensions et des intentions qui s'accumulent intérieurement et vibrent extérieurement et à partir duquel le spectateur peut reconstituer une généalogie des intensités présidant à l'élaboration, volontaire ou non, d'une forme corporelle ou d'un mouvement. Je justifie le choix de cette définition, à la fois unitaire et duelle, par l'apparition de la notion d'état de corps au XX^e^ siècle. Jusque-là, l'art séparait *poiéma* (l'objet réalisé) et *poiésis* (la démarche artistique) ; la modernité va laisser place à une valorisation de ce qui mène à l'objet, laissant transparaître le geste créateur. Voyez *La Pensée* de Rodin (vers 1895) représentant à la fois son sujet (le visage de Camille Claudel) et son processus (la forme s'extrayant du marbre brut lui servant de socle). Voyez encore les chronophotographies de Marey (où la beauté du mouvement – cheval, homme,

• 38 – Deleuze G., *Logique du sens*, (1969), Paris, UGE, coll. « 10/18 », 1973, p. 13.

oiseau – cède la place à sa compréhension) et inspirant probablement Duchamp dans son *Nu descendant un escalier* (1912). La danse n'est-elle pas, par sa dimension vivante, l'exemplification même de la conciliation entre le « se faisant » et le « fait » ? Le nombre croissant de propositions artistiques visant à montrer des processus en scène montre combien la mise en évidence de cette dualité demeure actuelle, et active sans cesse l'état de corps comme une notion centrale de la création chorégraphique[39].

Mais ce texte en forme d'éclaircissement d'une notion flottante se veut aussi programmatique. Les échanges lors d'une récente table ronde[40] en ont constitué le prétexte mais ont également ouvert plusieurs pistes qu'il s'agira d'explorer plus avant. Retenons-en trois pour mémoire.

Tout d'abord (photographie 17 [b], planche IX), le délicat problème de la présence scénique me semble pouvoir être abordé également de ce point de vue. La présence – conçue comme l'intensité d'une immédiateté – pourrait alors se définir comme ce qui s'instaure, *hic et nunc*, dans la rencontre sensible entre une proposition et un regard, indépendamment des convocations respectives du passé. Mais cette hypothèse demanderait à être largement discutée et confrontée aux travaux existant sur cette question[41]. En effet, la présence est souvent exposée comme une notion duelle, intéressant à la fois le performeur (danseur, acteur…) et le spectateur : le performeur disposant de qualités (qui pourraient opérer à son insu) et de techniques (relevant de l'entraînement) qui la conditionnent ; le spectateur, quant à lui, en percevrait les effets. La présence relèverait donc à la fois de l'intention, du contact et de la perception. Dans le registre des effets (c'est-à-dire le champ esthétique), certains travaux[42] ont proposé des manières de conceptualiser la présence parmi lesquelles je retiendrai l'impression de transparence du corps (un statut du corps que j'avais repéré dans mes propres recherches) et qui conduit à une forme de personnification du danseur ; celui-ci n'est plus seulement le matériau mais aussi l'être humain. Dans mon analyse des œuvres de la chorégraphe Anne Teresa De Keersmaeker, ce processus de dévoilement de l'être au-delà (ou au travers) de la forme corporelle m'apparaissait d'ailleurs comme un trait saillant de

• 39 – À ce sujet, lire aussi Formis B. (éd.), *Penser en corps. Soma-esthétique, art et philosophie*, Paris, L'Harmattan, coll. « L'art en bref », 2009, et notamment la contribution d'A. Caillet, p. 99-112.

• 40 – « L'État de corps : concept flou, expérience tangible ? », *Tribune 840* du mardi 15 février 2011, département danse de l'UQAM.

• 41 – Voir la recension bibliographique et de définitions entreprise par le groupe de recherche québécois, « Effets de présence », disponible *via* [http://www.effetsdepresence.uqam.ca/Page/def_presence.aspx] (page consultée le 28 février 2011).

• 42 – Lombard M. et Ditton T., « At the Heart of It All : The Concept of Presence », *Journal of Computer-Mediated Communication*, vol. 3, n° 2, 1997. Ces travaux sont commentés dans l'article de Boucher M., « Nouvelles technologies et illusions d'immédiateté », [http://www.effetsdepresence.uqam.ca/Page/Document/ article_nouvelles_tech.pdf] (page consultée le 07 mars 2011).

son esthétique. Du coup, une approche de la présence, conçue comme une forme d'authenticité relevant d'un « état de grâce[43] », apparaît moins heuristique que la conception de l'analyste du mouvement Nathalie Schulmann qui vise à en faire un temps qualitatif de l'être, s'opposant au corps technique. Cette dichotomie constitue une faille car, explique-t-elle, aucune œuvre – si aboutie soit-elle, ne viendra cerner complètement cette présence de « l'être ». Cette faille, dans le temps de l'interprétation, doit être comblée par le danseur en reliant sa connaissance et son habileté technique (pour faire court) à l'intensité du moment vécu[44].

Mais ce temps interprétatif – et c'est ici la deuxième piste que je propose – fait temporellement problème; j'en ai évoqué le paradoxe dans un article écrit il y a quelques années. Ce dernier tentait d'articuler l'interprétation du geste (en se plaçant du point de vue du danseur) avec sa dimension temporelle : j'y soutenais que l'interprétation en danse passe, dans une phase préalable à la performance, par un abandon du regard. Alors que le danseur classique le délègue au maître, le danseur contemporain voit ce regard dévier vers le chorégraphe, quand l'improvisateur cherche à s'en déprendre. Ces abandons s'accompagnent d'une expérience paradoxale où se côtoient l'éphémère sensation d'être et la stabilité nécessaire à l'incarnation de l'œuvre. Paradoxe que j'avais tenté d'éclaircir grâce au concept de boucle étrange[45]. Le traitement que j'ai proposé de la question des états de corps me semble aujourd'hui s'articuler de manière cohérente avec cet éclairage temporel de l'interprétation en danse et la formulation d'hypothèses complémentaires concernant la présence.

Enfin, l'idée d'un corps transparent, dévoilant l'être au-delà de la forme, inscrit également ces thématiques voisines que sont l'interprétation et la présence dans l'articulation de la danse avec le langage. En effet, mes recherches s'inscrivent aussi dans un contexte de relation théorie-pratique particulier où il s'agit d'analyser des œuvres chorégraphiques en y considérant les points de vue de spectateur et d'interprète, regroupés au sein d'un même regard, comme une voie interprétative originale. Ou comment la manière de faire conditionne la façon de dire. Je poursuis dans cette voie un travail sur le rôle des métaphores dans les écrits sur la danse. À la lecture de Daniel Dobbels[46], j'avais postulé dans ma thèse que

• 43 – Telle que la définit D. Leduc dans « La description phénoménologique au service de l'authenticité en danse », *Recherches qualitatives*, vol. 25 (1), 2005, p. 9-24.

• 44 – Schulmann N., « Le danseur est une personne », [http://www.sens-public.org/spip.php?article170] (page consultée le 07 mars 2011).

• 45 – Guisgand P., « Interprétation : le cas de la danse contemporaine », *DEMéter*, janvier 2003, université de Lille 3, disponible *via* [http://demeter.revue.univ-lille3.fr/interpretation/guisgand.pdf] (page consultée le 26 février 2011).

• 46 – D. Dobbels évoque à ce propos la statuette de *Nijinsky* sculptée par Rodin en 1912 (« Danse et arts plastique : au bord des épreuves », *in* Rabant C. [éd.], « États de corps », *Revue internationale de psychanalyse*, n° 5, 1994, p. 19-31).

l'utilisation des métaphores visait à fixer le mouvement. Et que ces images interprétatives constituaient, en quelque sorte, un antidote à la désagrégation permanente du geste. Pouvait-on, avec des mots, faire aussi bien que Rodin avec son *Nijinsky* (1912), fixant toute l'énergie sauvage du danseur dans une forme porteuse d'élan ? Chaque état de danse identifié par le spectateur serait ce qui, dans le flux de la danse, pourrait être désigné, pointé, *arrêté* comme un « devenir statue » du danseur. Cette hypothèse du rôle condensateur des métaphores pourrait également être appliquée à la question des statuts du corps, c'est-à-dire la façon dont le chorégraphe conçoit et utilise le corps, et la manière dont ce statut se rend lisible sur scène pour le spectateur. Dans cette perspective, qualifier le corps de l'interprète de « transparent » pourrait signaler précisément au sein d'un temps chorégraphique l'ictus de sa qualité de présence.

L'ensemble de ces pistes est un prétexte à la réflexion théorique, et pourrait contribuer à une philosophie *sur* la danse en pleine expansion, mais il me semble tout aussi important – voire primordial – d'adosser cette réflexion au recueil de la parole des danseurs[47] afin d'œuvrer à une véritable recherche *en* danse, c'est-à-dire profitable à la fois à la recherche *et* à la danse.

Bibliographie

Aslan O. (éd.), *Le Corps en jeu*, Paris, CNRS Éditions, 1994.

Banes S., *Terpsichore en baskets, post modern dance*, Pantin, Centre national de la danse, 2002.

Bernard M., *De la création chorégraphique*, Pantin, Centre national de la danse, coll. « Recherches », 2001.

Bienaise J., *Présence à soi et présence scénique en danse contemporaine*, mémoire de maîtrise en danse, UQAM, mai 2008.

Boissière A., Kintzler C. (éd.), *Approche philosophique du geste dansé. De l'improvisation à la performance*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Esthétique et sciences des arts », 2006.

Boucher M., « Nouvelles technologies et illusions d'immédiateté », [http://www.effetsdepresence.uqam.ca/Page/Document/article_nouvelles_tech.pdf] (page consultée le 07 mars 2011).

Bourdieu P., *Le Sens pratique*, Paris, Éditions de Minuit, 1980.

• 47 – L'étude des modalités de présence présentée par J. Bienaise dans son mémoire de maîtrise en danse « Présence à soi et présence scénique en danse contemporaine » (UQAM, 2008) est à ce titre exemplaire. Par ailleurs, et sur ces sujets, la technique des entretiens d'explicitation de P. Vermersch (*L'Entretien d'explicitation*, Issy-les-Moulineaux, ESF, 2010) semble être une voie méthodologique intéressante.

Collectif, « & la danse », *Revue d'esthétique* n° 22, Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1992.

Damasio A. R., *L'Erreur de Descartes. La raison des émotions*, Paris, Odile Jacob, coll. « Sciences », 1995.

Deleuze G., *Logique du sens*, (1969), Paris, UGE, coll. « 10/18 », 1973.

Deleuze G., *Mémoire et vide, Bergson*, Paris, PUF, 1957.

Faure S., *Apprendre par corps*, Paris, La dispute, 2000.

Fontaine G., *Les Danses du temps*, Pantin, Centre national de la danse, 2004.

Formis B. (éd.), *Penser en corps. Soma-esthétique, art et philosophie*, Paris, L'Harmattan, coll. « L'art en bref », 2009.

Genette G., *L'Œuvre de l'art, Immanence et transcendance*, tome 1, Paris, Le Seuil, 1994.

Gervais B., « L'effet de présence. De l'immédiateté de la représentation dans le cyberespace », [http://archee.qc.ca] (page consultée le 06 mars 2011).

Gilson E., *Matières et formes. Poïétiques particulières des arts majeurs*, Paris, Vrin, 1964.

Guisgand P., *Lire le corps : une voie interprétative. La danse dans l'œuvre d'Anne Teresa De Keersmaeker*, (thèse de doctorat en Esthétique, théorie et pratique des arts, université de Lille 3, 2005), Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Thèse à la carte », 2006.

Guisgand P., « Interprétation : le cas de la danse contemporaine », *DEMéter*, janvier 2003, université de Lille 3, disponible via [http://demeter.revue.univ-lille3.fr/interpretation/guisgand.pdf] (page consultée le 26 février 2011).

Herbillon-Moubayed T., *La Danse, conscience du vivant*, Paris, L'Harmattan, 2005.

Laban R., *La Maîtrise du mouvement*, trad. J. Challet-Haas et M. Bastien, Arles, Actes Sud, 1994.

Leduc D., « La description phénoménologique au service de l'authenticité en danse », *Recherches qualitatives*, vol. 25 (1), 2005, p. 9-24.

Louppe L., *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contredanse, 2000.

Merleau-Ponty M., *Phénoménologie de la perception* (1945), Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1981.

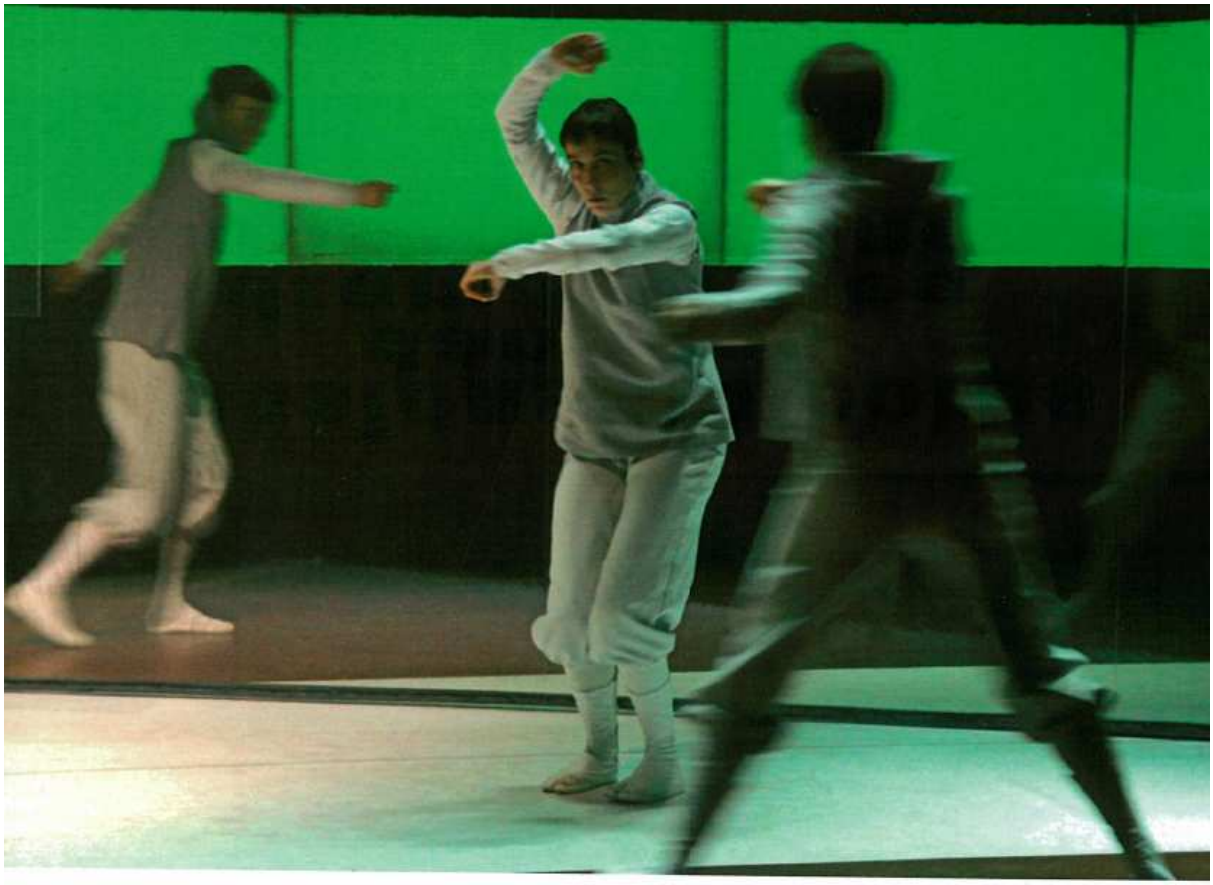
Monnier M., Nancy J.-L., *Dehors la danse*, Lyon, Rroz, 2001.

Perrin J., *Projet de la matière – Odile Duboc*, Dijon, Les Presses du réel/Centre national de la danse, 2007.

Rabant C. (éd.), « États de corps », *Revue internationale de psychanalyse*, n° 5, 1994.

Roquet C., *La scène amoureuse en danse. Codes, modes et normes de l'intercorporéité dans le duo chorégraphique*, thèse de doctorat sous la direction de Philippe Tancelin, université de Paris 8, décembre 2002.

SCHULMANN N., « Le danseur est une personne », [http://www.sens-public.org/spip.php?article170] (page consultée le 07 mars 2011).
VERMERSCH P., *L'Entretien d'explicitation*, Issy-les-Moulineaux, ESF, 2010.



Passions du corps dans les dramaturgies contemporaines

Alexandra Poulain (éd.)

Arts du spectacle – Théâtre

Septentrion
PRESSES UNIVERSITAIRES

« Body remix », un corps hybride

Philippe Guisgand
Université Charles-de-Gaulle – Lille 3

1. De passionnants supplices

Au sein de la polysémie du terme « passion », l'usage contemporain privilégie son acception d'« exclusivité obsédante » aux dépends d'un sens plus ancien, synonyme de souffrance. En témoignent le succès de la récente publication d'une *Histoire du corps* par Corbin, Courtine et Vigarello[1] ou l'intérêt, constamment renouvelé depuis les années soixante-dix, pour les pratiques corporelles en prise avec un souci de soi, une gestion plus raisonnée de la vie physique ou une amélioration de son efficience globale.

Mais cet usage actuel ne parvient pas à masquer l'ambiguïté vaguement sado-masochiste liée à l'étymologie plus ancienne du mot. Nous restons fréquemment attirés par l'envie de nous faire peur, certes dans des simulacres maîtrisés et à la dangerosité relative, mais toujours producteurs d'émotions fortes ; hérité de l'enfance, ce plaisir de l'angoisse perdure chez l'adulte et n'est démenti ni par le frisson du cinéma de suspens, ni par la pratique des sports vertigineux. C'est pourquoi le regard passionné du spectateur, synonyme d'attraction puissante (qu'elle soit affective ou intellectuelle), se trouve indissolublement lié aux passions du corps, cette fois comprises comme souffrances et supplices, théâtralisées et mises en scène par les arts vivants contemporains, et tout spécialement ceux liés à la performance et à la danse.

Nous rappellerons ici que ce regard n'est pas inédit et qu'il relève en partie de l'antique fascination pour les monstres. Mais qu'en revanche, le

1.– Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine et Georges Vigarello (éds.), *Histoire du corps*, vol. 1-3, Paris, Seuil, 2005 et 2006.

renouvellement des formes d'exposition du corps, et l'actuel intérêt de certains artistes pour les augmentations de son potentiel d'action, focalise cet ancien regard sur de nouvelles passions. Nous illustrerons notre propos en proposant une analyse de quelques séquences extraites de la pièce *Body Remix, les Variations Goldberg* de la chorégraphe canadienne Marie Chouinard.

2. Les voyages du regard

Au milieu du XIXe siècle, on exhibe encore des monstres (le plus célèbre demeurant sans doute Joseph Carey (dit John) Merrick, le *Elephant Man* interprété par John Hurt dans le film de David Lynch en 1980). Mais il s'agit d'un divertissement : « on entre, on sort, voilà » écrit Jules Vallès dans *La Rue* (1866), soulignant par cette sommaire description la banalité de la démarche. Si, comme le montre Jean-Jacques Courtine, c'est bien une histoire du regard et des émotions qui se met en place à travers le récit de la visibilité des monstres, doit-on comprendre que cette histoire a pris fin avec leur disparition ? N'y a-t-il pas plutôt eu déplacement de point de vue, lorsque la curiosité s'est progressivement muée en compassion pour le handicap, faisant passer l'anormal du musée à l'hôpital puis à l'environnement quotidien ergonomiquement adapté ? C'est précisément la protohistoire de cette mutation du regard que s'attache à retracer le film de Lynch. Cependant, le souci moral qui a présidé à la lente migration de la monstruosité vers l'infirmité n'est pas seul en cause. En effet, aux États-Unis, Barnum dépasse dès la fin du XIXe siècle l'exhibition marginale un peu louche. L'entrepreneur de spectacles à grande échelle conçoit désormais des dispositifs scéniques complexes et rigoureux, transformant la simple exposition en un véritable spectacle syncrétique, où se mêlent à la « monstration » la conférence pseudo scientifique, les panoramas, les numéros de magie, la danse et le théâtre. À l'occasion, le *show* s'autorise aussi à présenter des monstruosités fictives ou contrefaites.

Avec la mise en scène s'opère une distanciation que les préoccupations éthiques du début du XXe siècle vont également renforcer. Ces dernières trouveront même dans l'euphémisation récente du langage un prolongement caricatural ; en effet, on imagine mal aujourd'hui des personnes « à mobilité réduite » fonder en France, comme ce fut le cas en 1910, une « Association nationale des estropiés » ! Mais l'injonction démocratique d'un « tous normaux, tous ensemble » n'a certainement pas tant changé ce goût archaïque et cruel pour le monstre qu'il n'a focalisé ce regard ancien sur les nouvelles productions de la scène performative contemporaine où le corps apparaît moins directement, mais demeure garant d'un face-à-face réel. Le

regard et l'émotion qui étaient posés sur les monstres n'ont donc pas disparu avec l'évolution de leur statut social. Ils ont été en partie relayés par l'exhibition performative qui – sous couvert de pratique artistique – entretient la fascination pour de nouveaux avatars du corps et relance la recherche du frisson évoqué en introduction. Et nous pensons ici davantage aux actionnistes viennois tel que Günther Brus – dont les performances les plus radicales (automutilation, torture et autres tentatives d'auto-déchirement) finirent par dissuader l'artiste autrichien de poursuivre dans cette voie – qu'aux plus récentes plastinations de Günther Von Hagens, ces *Körperwelten* qui font le tour de la planète et le plein de visiteurs, mais dont les intentions pédagogiques affirmées peinent à masquer les intérêts strictement économiques. Notre ancienne faim de sidération pour l'étrange, l'informe, le monstrueux, le disproportionné ou la transgression corporelle ne continue pas seulement de nourrir notre fascination angoissée pour le morbide mais entretient aussi notre terreur de l'altérité, de la disparition et de l'anéantissement de toute humanité. Un appétit qui trouve aujourd'hui à s'assouvir dans de nouvelles formes extrêmes, s'inscrivant dans une esthétique du choc.

À ce sujet, on se remémorera la troisième représentation de *Sonic Boom*, du chorégraphe flamand Wim Vandekeybus, au Théâtre de la Ville en 2005 : une danseuse sautant violemment sur le ventre d'un partenaire, une séance collective de crachats, un danseur se taillädant le torse jusqu'au sang. La polémique soulevée autour de ces trois images fortes (au point que deux des trois scènes furent supprimées du spectacle et la dernière masquée derrière un écran) pose question : les débordements folkloriques dont le public de la prestigieuse salle parisienne est coutumier démontrent-ils que le corps reste dépositaire de valeurs propres, telle que l'intégrité physique par exemple ? Force serait alors d'admettre, comme l'avaient déjà montré les actionnistes viennois en leur temps, que nul – fût-il artiste – ne peut y attenter trop visiblement. Ou bien faut-il accepter que ces ostensibles cris d'effrois ne trompent personne et qu'un certain cynisme reste de mise face aux simulacres artistiques et aux problèmes éthiques qu'ils sont supposés soulever, dès lors qu'ils cohabitent avec des réalités autrement plus insupportables ? Heureusement, ces extrémismes ne constituent qu'une des directions dans laquelle s'est engagé le corps en scène. À coté de ces dénonciations par le corps de phénomènes sociaux ou moraux intolérables, sont aussi apparues, notamment en danse contemporaine, des formes d'exploration moins radicales de la passion. Nous n'évoquerons ici que quelques éclats, ou réminiscences, de spectacles chorégraphiques vus ces dernières années.

Dans *Les dernières hallucinations de Lucas Chranach l'Ancien*, créé en 1990 par les chorégraphes belges Nicole Mossoux et Patrick Bonté, les danseurs s'exhibent par fragments derrière un mur troué de fenêtres. Cette pièce cadre les interprètes à l'aide d'un travail précis sur la lumière et n'en laisse voir que des parcelles aux spectateurs : un œil, une épaule, un genou, une tête... Dans cette recherche sur le détail, les corps évoquent bien sûr les tableaux du peintre allemand mais aussi un morcellement qui rappelle la scène du « couloir des bras-flambeaux » dans *La Belle et la Bête* de Cocteau (1945).

Chez Mylène Benoît, plasticienne de formation, le corps est recomposé. Pour créer sa pièce *Effet Papillon* (2006), la chorégraphe a entrepris avec ses interprètes, et deux ans durant, la reconstruction réelle des motricités pixellisées issues des avatars de quelques jeux vidéos (*Prince of Persia, GTA, Tomb Raider*). De cette manière, elle livre une réflexion sur les relations que nous pouvons entretenir avec les univers virtuels proposés par ces jeux, et plus particulièrement sur la manière dont leurs héros (telle Lara Croft) peuvent façonner notre propre motricité. Ici, la contamination est d'autant plus forte que le recours aux images projetées est évité. L'effet de réel induit par la présence des trois danseuses permet au spectateur de mieux explorer à son tour toutes ces figurines que l'on se contente habituellement de manipuler. La figure de l'avatar n'est plus un prolongement désincarné, mais il nous accueille en son sein.

Mylène Benoit, *Effet Papillon*, 2006
(photo : Mathieu Bouvier)

De manière opposée, et parce que son travail consiste essentiellement en une exploration de la dialectique perceptive née de l'opposition entre vitesse d'exécution et lisibilité du mouvement, le chorégraphe canadien Edouard Lock virtualise certains moments scéniques. Fasciné par l'image, il ponctue ses spectacles de projections. Ce truchement scénographique permet de ménager aux danseurs, soumis à une cadence infernale, des temps de repos relatifs. Le corps imagé prend alors le relais. Dans *Amélia* (2002) par exemple, une ballerine numérique apparaît sur un cyclo tombé des cintres ; et l'adage qu'elle propose, tout en douceur, la rend presque plus réelle – aux yeux du spectateur épuisé par l'énergie dépensée sur le plateau – que les danseurs à la célérité quasi surhumaine.

Chez la Belge Patricia Kuypers, le corps se dédouble grâce au principe des boucles rétroactives. Dans *Delay versus Duo* (2006), deux danseurs jouent avec leur propre image capturée en temps réel et projetée sur écran en fond de scène. Franck Beaubois et Patricia Kuypers déclarent :

> Nous voulions un outil pour jouer en direct avec la matière du mouvement, un peu comme les musiciens jouent avec la matière de leur son. Delay est pour nous une sorte d'instrument [...]. Par les moyens digitaux, nous pratiquons un jeu d'analogies. La boucle de feed-back vidéo – la caméra filmant ce qui est projeté – est aussi analogique, seul le délai de ce retour est contrôlé. Ce qui advient est à percevoir et ne nous a été compréhensible qu'en faisant l'expérience du phénomène.[2]

La vidéo devient ici une des matières de la composition, un partenaire scénique véritable, plutôt qu'une forme contemporaine de toile de fond, sorte de papier peint de la chorégraphie. Les décalages et les effets imprévisibles créent des situations chorégraphiques inédites en duo. Et la pièce avance par séquences, déclenchées par les interprètes dans un jeu où l'instant peut trouver sa définition entre passé proche et présent.

Chez le Flamand Wim Vandekeybus, la vidéo peut être l'occasion d'un jeu de transmutation des corps. Dans *Blush* (2005), les danseurs plongent littéralement à travers un grand écran effrangé et réapparaissent, comme par magie, nageant dans l'eau entourés de dauphins. La synchronisation parfaite entre le plongeon dans l'écran – sur scène donc – et la réception dans l'eau, filmée en captation sous marine, crée une illusion de mutation des matières et une mise en abîme étonnantes.

2.– Disponible via <http://www.anyma.ch/10ans/feedback/delay-versus-duo> [consulté le 1.06.10].

Enfin, le chorégraphe français Christian Rizzo fait littéralement disparaître la danse. Dans *100 % polyester, objet dansant à définir n° 4 bis* (1999), deux robes siamoises grège et transparentes, incrustées de cheveux artificiels entrelacés qui évoquent des fibres végétales, sont attachées par les manches et pendues à un cintre mobile. Des ventilateurs sont disposés des deux côtés du fil, sur toute la profondeur du plateau. Progressivement, les ventilateurs se mettent en marche les uns après les autres pendant que le mobile avance lentement le long du fil ; les robes adoptent d'abord un mouvement flottant, presque imperceptible, puis bougent légèrement jusqu'à se soulever et tourner sur elles-mêmes, "dansant" au gré des courants d'air. L'artiste déclare :

> Dans toutes les images que nous absorbons, il se produit en fait une disparition du corps, par la présence d'un corps idéal, vers lequel on ne peut que tendre, mais qui ne permet pas de rêver autre chose que cette image et ce corps. Je refuse totalement cette façon de maintenir les gens dans l'ignorance de leur propre imaginaire, qui est, me semble-t-il, l'objet de tout ce qu'on appelle la communication.[3]

Christian Rizzo, *100% polyester, Objet dansant à définir n° 4 bis*, 1999
(photo : Caty Olive)

3.– Christian Rizzo, « L'enchanteur des métamorphoses », *Mouvement* n° 32, janvier-février 2005, p. 60.

Grâce à ce dispositif délicat et élégant, aux effets hypnotiques, Christian Rizzo propose simplement un espace-temps invitant le spectateur à une profonde méditation sur la danse et sa matière, le corps. Dans ces exemples, le travail sur le corps relève de la recherche d'effet (chez Vandekeybus ou Mossoux-Bonté), de la perturbation perceptive (chez Edouard Lock), quelquefois de la réflexion éthique (chez Mylène Benoît ou Patricia Kuypers) ou de la question essentialiste (chez Christian Rizzo). Au sein de la plupart de ces spectacles, les danseurs ne sont pas malmenés parce que les conditions scéniques de leur présence n'ont que des conséquences esthétiques, permettant au spectateur de poser un regard serein sur ces œuvres incarnées. Mais on peut se demander s'il en est de même lorsque les corps des interprètes sont appareillés, augmentés, voire hybrides. Ces tentatives ravivent-elles notre ancien regard sur de nouveaux monstres ou, au contraire, affichent-elles des prétentions heuristiques plus intéressantes si l'on considère que, plutôt que pousser toujours plus loin une logique ancienne, elles dessinent de nouvelles possibilités d'évolution du médium « corps » ? C'est ce que nous proposons d'examiner à travers une étude de cas et l'analyse de quelques séquences de *Body Remix*. C'est un exemple assez peu extrême mais qui permet de montrer en quoi le corps augmenté peut métamorphoser le regard voyeur – celui qui se régale à l'avance de l'effet qu'il attend – en un regard ouvert, et prêt à découvrir de nouvelles versions du corps.

3. Une passion contemporaine : *Body Remix*

Certaines de ses œuvres antérieures (*Le Sacre du printemps*, 1993 ou *Prélude à l'après-midi d'un faune*, 1994) trahissaient déjà le goût de Marie Chouinard pour la prothèse (qu'elle prenne la forme de corne, de griffe ou de phallus géant). Dans la création plus récente *Body Remix/Les Variations Goldberg* (2005), la chorégraphe canadienne présente une « nouvelle donne » corporelle, à l'image des *Variations Goldberg* de Bach, malmenées, déconstruites et réassemblées par le musicien Louis Dufort. Nous évoquerons la pièce de manière générale mais nous terminerons en nous arrêtant plus précisément sur un trio, puis un solo, particulièrement révélateurs de notre propos.

Les corps quasi nus, ne sont habillés que de quelques bandelettes et bouts de sparadrap. D'emblée, ils s'exposent soutenus (une danseuse fait des pointes assise sur un tabouret à roulette), entravés (deux « siamoises » liées par une jambe font irruption sur le plateau) ou appareillés (les hommes portent des harnais hérissés de tubes métalliques). Le spectateur-auditeur perçoit aussi immédiatement qu'il n'a pas affaire aux *Variations Goldberg*

« habituelles », fussent-elles interprétées par Glenn Gould. Le spectacle ne s'ouvre pas avec la célèbre aria mais dans une répétition lancinante de quelques notes extraites des trois variations choisies par Louis Dufort[4]. Cette courte boucle sonore sert aussi de suspens, mettant en tension le début de la pièce.

Appuyé sur un déambulateur chromé, une danseuse profite de ce nouvel appui pour tenter de se hisser sur ses pointes, malgré un buste aux accents disloqués et dont elle ne paraît plus maîtriser totalement la tonicité. Les performances traditionnelles de la danseuse classique viennent se heurter ici aux affres d'un corps, comme convalescent ou livré à lui-même – en tout cas qu'il conviendrait de redresser. Les hommes sont mis brièvement sur pointes pour une déambulation en menés qui, en confondant les genres, se teinte d'ironie. Les accessoires aussi se métamorphosent : la pointe devient patin à glace, autorisant d'amples glissades le long des barres disposées au centre du plateau ; la canne devient un siège ; les barres sont disposées à la manière d'agrès gymniques où deux hommes viennent évoluer en force. Les pointes passent des pieds aux mains, ouvrant de nouveaux appuis pour des bras traditionnellement dévolus aux formes souples et élégantes. Ainsi équipés, les bras deviennent également des cygnes au cou ondulant, autre allusion au répertoire académique.

Des danseuses apparaissent, les mains serrant des béquilles dont le cliquetis caractéristique évoque aussitôt les corps en rééducation. Mais rapidement leur usage devient peu orthodoxe : prolonger la tactilité, la ligne d'un bras ou permettre un jeu d'escrime. Ainsi l'objet s'extirpe de sa fonction utilitaire pour faire irruption dans le poétique. Enfin, suspendus à des barres ou à des harnais mobiles tombant des cintres, les danseurs parviennent à échapper à la gravité. L'attirail technique, bien que parfaitement visible, perd son statut de trucage et s'efface, laissant les foulées bondissantes, les sauts et plongeons sans attraction, les longues suspensions et les accouplements nous faire rêver à un monde d'où toute pesanteur aurait été bannie.

4.– Variations 5, 6 et 8.

Marie Chouinard, *Body Remix – les Variations Goldberg*, 2005
(photo : Nicolas Ruel)

Dès les premiers instants, à travers l'apparition d'une corporéité à la fois fragile et puissante, une relation esthétique ambiguë s'instaure. Elle est portée par une tension que déclenchent deux évocations contradictoires : d'une part, l'attrait érotique de corps presque nus, à la plastique contemporaine irréprochable ; de l'autre, la répulsion liée à la douleur de l'orthopédie en général et des appareillages prothétiques en particulier. Nous allons examiner plus précisément deux courts moments révélateurs : un trio et un solo.

Dans le trio, le corps de chaque danseuse est doublement prolongé : le front s'orne d'une canne et les bras se terminent en béquilles qui autorisent des déplacements « à quatre pattes » ainsi qu'une alternance des appuis sans compromettre la verticalité du buste. En laissant le haut du corps érigé et disponible, Marie Chouinard crée une image étrange, qui respecte l'anthropomorphie, mais instille doucement – par l'appareillage et la nudité – une vision chimérique contemporaine, proche de la licorne (hypothèse mythique) ou, si l'on préfère une hypothèse biologique, une proposition de phylogenèse à rebours. Ici, chaque appui vaut les autres et permet, dans l'orientation franchement assumée de la face et des profils, d'exposer des corps classiques (c'est-à-dire respectant les principes d'ouverture – rotation externe des articulations, aplomb vertical et symétrie), même si ces principes sont revisités. On pourrait croire que le travail d'ondulation de la colonne

vertébrale ne sert que de ponctuation à un projet plus géométrique d'inscription de longues lignes dans l'espace : les béquilles constitueraient en somme l'instrument d'une extension de domaine de l'esthétique académique, puisqu'on retrouve des figures traditionnelles telles que l'attitude en quatrième position, l'arabesque ou le grand plié à la seconde sur pointes. Mais, en liant son projet cinétique à l'ondulation du rachis, Marie Chouinard reprend son travail d'isolation des schèmes moteurs spécifiques à chaque étape de l'évolution phylogénétique (dans le sens habituel cette fois-ci, du passé vers le présent). Parvenue à l'ultime stade des mutations du corps post-humain, elle propose son point de vue sur les corps technologiquement augmentés (l'appareillage symbolisant ici l'ensemble de l'ingénierie biotechnologique). D'ailleurs le solo qui suit quelques minutes plus tard met en évidence la subversion opérée par la chorégraphe.

Dans ce solo de Carole Prieur, le corps est à nouveau séparé / recomposé : la voix est dévolue à une autre danseuse qui éructe en bord de scène face à un micro ; en échange, le corps gagne un prolongement des bras par une paire de béquilles. Les pointes, perçues comme un appendice naturel du corps en danse classique, réapparaissent ici – par comparaison à ces bras augmentés – pour ce qu'elles sont aux yeux de leurs utilisatrices, à savoir des instruments de torture. L'appareillage permet une quadrupédie plus équitable et qui demeure érigée, donc humaine, tout en animalisant le déplacement grâce à l'alternance virtuose des appuis et le support du poids du corps par les bras. Les jambes sont ainsi libérées momentanément pour redevenir des formes, aériennes et ralenties, dégagées plus longtemps de la gravité avant de céder dans un effondrement partiel. C'est l'obligation d'un apprentissage qui s'érige alors en propos : apprentissage dans la douleur qui se lit sur un visage souffrant mais se ressent surtout dans la tension extrême de la ceinture scapulaire, lorsqu'elle prend en charge une tâche qu'elle n'est pas supposée faire : soutenir un poids pendu. Une puissance nouvelle s'inscrit ainsi dans ce corps féminin que les prothèses incitaient d'abord à ressentir fragile. Puis apparaît la nécessité d'une réattribution animale de la préhension par la mâchoire quand les genoux échouent à attraper les chaussons. Lorsque la danseuse sort avec quatre pointes au bout des membres, c'est un nouveau classicisme qui reste à inventer.

Si une interprétation rapide de cette séquence peut glisser vers une érotisation du handicap, la pièce ne peut se résumer non plus au seul souvenir d'une danse classique traumatisante, à un discours-constat sur les valeurs perdues d'un corps glorieux ou même un manifeste du corps reconstruit par les transplantations d'organes, nouvelle voie de la lutte contre le vieillissement ou la maladie, rêve prométhéen éternellement

reconduit (symbole d'une humanité à la reconquête d'elle-même, et en se fiant à ses moyens propres). Une lecture plus précise du mouvement met en évidence une mutation du corps dansant, le *Body Remix* du titre. Une nouvelle anatomie jaillit, qui n'est pas uniquement formelle : elle devient fonctionnelle, au sens où elle fait naître de nouveaux possibles. Chair et métal semblent se fondre pour offrir une nouvelle perception d'un corps appareillé. Cette fusion nous rapproche de l'univers bien réel de Stelarc, connu pour ses performances où l'artiste australien mêle le corps biologique à des composants électroniques ou robotiques au prétexte que le corps humain est obsolète. Elle nous rappelle également le monde fantasmé par les héros de *Crash !*, le roman de James Graham Ballard, cherchant dans l'accident routier un renouvellement des plaisirs charnels[5]. En revanche, cette union nous éloigne des prolongements corporels ludiques qu'a proposés, entre 1986 et 1996, la paire formée par le chorégraphe Philippe Decouflé et son costumier Philippe Guillotel. Sous l'influence d'Oskar Schlemmer (l'inventeur du *Ballet Triadique* en 1922) et d'Alwin Nikolaïs, chez qui Decouflé fit en partie ses classes, leur collaboration a généré une « danse habillée » de façon délirante, et dont on ne sut deviner qui, du costume ou du corps, constituait la contrainte artistique de l'autre.

Chez Marie Chouinard au contraire, le corps augmenté ne recherche pas l'effet en premier lieu. L'appareillage vise plutôt l'efficience en ouvrant à une nouvelle mobilité. La prothèse, qui souligne l'absence d'intégrité et laisse à penser que le mouvement est brimé, devient ici un prolongement naturel ; à preuve, rien de la rythmique habituelle de Chouinard n'est bouleversée ; des à-coups, des ralentis, des suspensions constituent toujours son phrasé syncopé et irrégulier. Aucun de ces instruments (barres, prothèses, chariots, déambulateurs, pointes…) n'altère la liberté de mouvement, mais chacun contribue à fonder un corps renouvelé sur le plan moteur et qui affecte aussi l'être dans ses prolongements. Ainsi, une géométrie et des fonctionnalités inédites s'installent, au sein desquelles le corps bâtit de nouveaux projets formels à partir des intentions de ses extensions. Avec *Body Remix*, Marie Chouinard pose un regard humain et grave sur l'hybridation des corps comme progrès supposé et sur le chemin douloureux qui jalonne cette direction ; chemin qui constitue aussi l'un des fils rouges de l'aventure humaine, à savoir l'adaptation.

5.– James Graham Ballard, *Crash !*, Paris, Denoël, 2007. David Cronenberg en a tiré un film également intitulé *Crash !*, en 1996.

Conclusion

Dans l'univers de la création chorégraphique, l'influence du courant post-dramatique est sans doute moins à rechercher du côté d'Artaud que dans l'empreinte, à partir du milieu des années 70, du *Tanztheater* allemand. Pina Bausch en a été la grande réformatrice dans sa rupture avec le ballet au profit des *Stück*, ses longues pièces fleuves à la structure fragmentée et sans narration identifiable. À travers sa « méthode biographique » (et ses 3 inducteurs *Themen*, *Fragen* et *Stichwörter* – thèmes, questions et mots-clés, mots d'ordre) Pina Bausch se range avec Grotowski ou Brook du coté de « l'art comme véhicule », c'est-à-dire un exercice du théâtre en tant que voie d'accès à un niveau élevé de compréhension et d'expression de soi-même et du monde, sans que la représentation soit un objectif absolu. Marie Chouinard est également adepte de ce postulat théâtral où le corps ne se résume plus à l'instrument du mouvement, mais en devient le vecteur. L'important n'est plus « la danse » mais le corps traversé par la danse : chez ces danseurs, l'esprit s'exprime à travers la chair, faisant du corps – au-delà des formes qu'il incarne – une transparence, et faisant de la danse un processus de dévoilement d'une certaine humanité.

Dans le domaine de la danse, on accuse fréquemment la technologie de ne représenter qu'elle-même. *Powered Suit*, *Exosquelettes*, *Hub Sensitif*... n'atteignent finalement pas le spectateur, habitué à percevoir la danse par la kinesthésie empathique. Et comme personne ou presque n'a eu un jour accès à ces dispositifs coûteux, il est presque impossible d'en partager les potentialités sensitives ou motrices et ces performances technologiques ne fonctionnent que symboliquement. Ainsi, la chorégraphe française Kitsou Dubois a beau construire ses spectacles sur des sensations issues de coûteuses expérimentations en apesanteur (grâce à des vols paraboliques du CNES), l'expérience a eu lieu ailleurs et loin de nos regards ; le spectateur ne peux pas partager ses inducteurs sensitifs et il n'en goûte que les conséquences plastiques. On peut donc applaudir la performance mais en trouvant la dimension esthétique un peu vaine.

La démarche de Marie Chouinard est plus classique sur le plan scénique, plus pauvre aussi (c'est-à-dire sans grands moyens technologiques) ; elle n'en demeure pas moins ambitieuse quant aux effets esthétiques et éthiques que provoquent les corps augmentés de *Body Remix*. Longtemps demeuré le symbole d'un corps diminué et socialement rejeté, l'appareillage thérapeutique (béquille, prothèse, chaise roulante) qu'elle utilise choque au premier regard puis aiguise notre curiosité, tout comme le cyborg (assemblant l'organique et le cybernétique, la chair et le mécanique) et les

biotechnologies suscitent l'intérêt et provoquent même une certaine fascination. L'ambiguïté esthétique de *Body Remix* se situe loin des jugements à l'emporte-pièce à l'égard des danseurs de *Sonic Boom*, où s'opposeraient une violence imagée (notamment télévisuelle) et une violence réelle (bien que théâtralisée et volontaire). Cette ambiguïté, qui nous avait assailli dès les premières images, se transforme en réflexion éthique. Réflexion déjà amorcée chez les sociologues du corps et les anthropologues qui considèrent avec David Le Breton que « Dans les sociétés occidentales, le corps humain établit la frontière de l'identité personnelle » et que si « l'homme n'existe qu'à travers les formes corporelles qui le mettent au monde, toute modification de sa forme engage une autre définition de son humanité »[6].

6.– David Le Breton, « Cyberculture et identité », *Revue internationale de philosophie*, n° 222, 2002, 491-509, p. 492.

Sous la direction
d'Agathe Torti-Alcayaga
et Jean-Pierre Simard

Les rythmes du corps dans l'espace spectaculaire et textuel2 : Arts ouverts

LE MANUSCRIT RECHERCHE - UNIVERSITÉ

Le Manuscrit
www.manuscrit.com

Le neutre comme genre
une vision de l'espace chez De Keersmaeker

Philippe Guisgand
Directeur Adjoint du Centre d'Études
des Arts Contemporains, Lille

Ce qui frappe souvent en premier lieu dans les spectacles de la chorégraphe belge Anne Teresa De Keersmaeker, c'est sa fascination pour la complexité. Ses scénographies affichent d'étranges trames, matérialisées par de longues droites, des courbes spiralées, des étoiles, des pointillés et même des chiffres qui font du plateau – et ce, avant même que la danse n'apparaisse – un joyeux gymnase dont on aurait dynamité le marquage (hypothèse ludique) ou la transcription de secrets cabalistiques accessibles aux seuls danseurs (hypothèse mystique). Ces aspects scénographiques pourraient laisser supposer que la composition chorégraphique réside dans cette mise en ordre topographique. Or, les clés de cette complexité compositionnelle ne relèvent pas en priorité d'une disposition visuelle harmonieuse. Elles sont plutôt à chercher dans les liens que l'artiste tisse avec la musique, et notamment la manière dont la chorégraphe

s'inspire des structures qui organisent les partitions des musiques qu'elle choisit.

Mais si nous évoquons la musique, c'est pour mieux revenir à l'espace, notamment dans la manière dont le rythme structure le vocabulaire dansé de Keersmaeker. Pour Fernand Schirren (son professeur de musique à Mudra, et seul maître que la chorégraphe se reconnaisse), le rythme se crée corporellement dans un rapport binaire initial : « et boum et boum et boum… » (Schirren 1996), le « et » traduisant l'impulsion et le « boum » signalant la réception dans une marche ou une course. De Keersmaeker déploie cette dualité sur les genres : le « et », synonyme de départ, d'émission ou de saut, est masculin ; le « boum », évoquant l'arrivée, la réception ou le repos, est féminin[1]. Cette conception explique peut-être pourquoi De Keersmaeker a créé pendant cinq ans pour une compagnie exclusivement féminine, à l'aide d'un vocabulaire de danse essentiellement centré sur des postures : debout ou assise dans *Fase* (1982) ; couchée, assise et debout dans *Rosas danst Rosas* (1983) ; assise, quadrupédique ou en reptation dans *Elena's Aria* (1984). Mal à l'aise avec la danse des hommes et sa composante ascendante supposée, son style s'est d'abord bâti en tenant à distance toute figure aérienne.

C'est avec l'arrivée du premier homme (le comédien et danseur Jean-Luc Ducourt dans Mikrokosmos en 1987) qu'apparaissent les premiers sauts ; et la répartition spatiale symbolique et sexuée que nous venons d'évoquer se lit dans la pièce, où les deux sexes s'observent, jouent, s'intriguent mutuellement dans un duo, bâti sur de petits bondissements, des sautillements et des courses qui

[1] Entretien avec Anne Teresa De Keersmaeker dans le cadre de ma thèse, mars 2005.

renvoient à la difficulté de ces deux protagonistes à s'accorder sur les modalités d'une relation claire.

Mais cette répartition n'est pas aussi simpliste. Par le biais des transpositions qu'elle exige de ses danseurs au moment de la création – par exemple, demander aux hommes d'adapter une partition féminine à leur corps, à une autre temporalité ou à un autre espace –, la chorégraphe brouille les cartes. Et deux autres pièces chorégraphiques mettent en évidence un cas de figure contraire.

Rosa (1994) et *Verklärte Nacht* (1995)

Dans ces deux spectacles, ce n'est plus un registre moteur spécifique qui révèle le genre mais l'espace dans lequel la motricité se déploie : l'homme occupe l'horizontalité, la femme la verticalité. L'homme (Osman Kassen Khelili ou Nordin Benchorf selon les versions) entre et s'effondre, tente de se relever mais choisit finalement d'occuper ce territoire par des séries de rotations au sol. Chaque tentative pour se relever se solde par un nouveau tutoiement de la terre. Lorsqu'il parvient à se remettre debout, l'homme est comme entraîné dans une spirale qu'il parcourt en marche arrière et qu'il achève agenouillé.

Fumiyo Ikeda dans Rosa *(photo : Herman Sorgeloos)*

Au contraire, la femme (Suman Hsu ou Fumiyo Ikeda) danse debout de manière tourmentée : alternant des cercles brusques de la tête, des désaxés soudains du buste et des coups de coude. La douceur n'apparaît que dans un penché légèrement déhanché où les bras étirés composent une ligne verticale, un aller vers le sol timide mais apaisant. En aller-retour entre fond et avant-scène, elle ne semble pas se soucier de son partenaire. Comme traversée par des spasmes, la danseuse, à quatre pattes, tente à plusieurs reprises de se tenir debout, sans y parvenir. Elle ne regarde jamais le sol sauf à s'en approcher avec prudence, haute sur des appuis tendus, l'examinant avec circonspection et hésitant à s'y abandonner.

On le voit, le couple va se trouver et s'enlacer – mais à genoux. Et lorsque brièvement Suman parvient à rejoindre Osman au sol, celui-ci l'extirpe de la terre, comme pour lui éviter de s'y installer trop longtemps. Elle finit là, debout dans son univers, seule en scène. D'évidence, ces deux là ne peuvent plus se rejoindre : Lui, toujours au sol et Elle, plutôt debout. Même s'ils s'autorisent respectivement de courtes incursions dans le registre spatial de l'autre, chacun des protagonistes a son univers : l'air et la verticalité pour la femme, la terre et l'horizontalité pour l'homme. Cette position agenouillée – ni debout ni couchée –, et à partir de laquelle peuvent naître les porters et les étreintes, figure spatialement « l'entre-deux » dans lequel se situe le couple. Cette posture, autant que l'espace intermédiaire qu'il explore, devient l'espace de conciliation très provisoire de ces deux-là qu'on sent depuis longtemps séparés (Greenaway 1992).

On retrouve cette exploration de l'espace dans *Verklärte Nacht*. Cette création est la seule pièce pour

laquelle De Keersmaeker a suivi une musique narrative. Le demi-plié en seconde constitue pour les danseuses une tentative d'aller vers un sol primaire où quadrupédies, roulades et reptations marquent l'univers masculin, alors que verticalement, le vocabulaire des femmes subit une certaine influence classique – notamment dans des tours en dehors en attitude. Ainsi, une fois encore, c'est dans le choix d'un geste qui met en valeur un espace intermédiaire que les deux genres peuvent trouver un terrain de conciliation (Van Den Avoort 1995).

Achterland (1990)

Dans *Achterland* (De Keersmaeker 1995), on est confronté au même phénomène mais selon des modalités différentes. Filles et garçons y sont séparés pendant la quasi intégralité du spectacle, non pas spatialement comme dans *Rosa*, mais temporellement puisqu'ils occupent à tour de rôle le plateau ; et c'est l'espace qui leur offre un terrain d'entente.

Deux motricités s'organisent à partir de postures différentes : les danseurs debout et les filles assises. En revanche, dès qu'ils dansent au sol, tous les interprètes adoptent un même principe constructif : à l'exception de la tête, tous les appuis sont bons pour permettre de se confronter au parquet. La danse sert ici à se déplacer, à passer d'un lieu à l'autre, à arpenter la scène comme s'il fallait en éprouver toute la surface. La vrille est bien devenue la figure récurrente la plus forte, non pas tant par son trajet que par sa vitesse d'exécution et son caractère inéluctable : en appui sur les mains et les pieds, dominant le sol de quelques centimètres, les danseurs ne remontent jamais mais replongent sans

cesse dans cette mêlée avec eux-mêmes. Au sol, qu'on soit fille ou garçon, même rapidité, même hargne à se déplacer, à lutter et ne rien céder à l'attraction et c'est dans cette énergie commune que se fait finalement l'impossible rencontre.

Roberto Oliván de la Iglesia dans Achterland *(photo : Herman Sorgeloos)*

Le sol s'érige bien en partenaire dans cette pièce. Étreindre le sol, par nature immobile, c'est offrir successivement la multiplicité de ses appuis en roulant : à moi de tourner puisqu'il ne peut m'enlacer ; du même coup, cela signifie ne jamais s'abandonner mais au contraire se déplacer sans cesse. D'ailleurs ce souvenir de Johanne Saunier (interprète à l'époque) laisse à penser que le sol a ses propres réminiscences d'étreintes plus anciennes et bien réelles ; elle déclare : « cette danse au sol vient d'une scène d'*Ottone Ottone* (1988) où on dort au sol par couple, [une danse] très lente et qu'on a retravaillée.[2] » La terre apparaît donc ici comme une occasion de renvoyer hommes et femmes à leur fond moteur commun, cet arrière pays (qui se dit *achterland* en néerlandais), et qui est mis en valeur à travers l'utilisation au sol de ce vocabulaire fulgurant.

[2] Entretien avec Johanne Saunier, mars 2004.

On attend longtemps une première confrontation directe qui n'arrive que l'espace d'un bref instant, entre Johanne Saunier et Nordine Benchorf. Et encore ! Le plongeon de la petite danseuse dans les bras de son partenaire est à peine entamé qu'il se désagrège aussi vite au sol. Ce sol qui figure ici un troisième genre, le neutre qui fait défaut au français mais que les langues anglo-saxonnes ont institué. Dans *Achterland*, en lieu et place de l'habituel praticable noir et froid, le sol est couvert d'un plancher de bois. Un matériau accueillant qui réchauffe et qu'on érige aussi en fond de scène, verticalement, comme on accrocherait un portrait, signe supplémentaire de la personnification et de l'importance de la surface. Un matériau qui brûle aussi la peau de qui s'y frotte trop intensément : les genouillères et coudières, qu'arborent périodiquement et ostensiblement les danseurs, rappellent aussi combien il peut être douloureux de le côtoyer violemment.

En interlocuteur privilégié des danseurs, le sol est donc d'autant mieux mis en valeur que, nous l'avons dit, filles et garçons – isolés dans leur propre espace d'action – ne se trouvent jamais en contact dans les deux premières parties de la pièce. La dernière partie apparaît alors comme une résolution où chacun des clans, se détournant du sol, découvre l'autre pour évoluer avec lui. Un des éblouissements de la pièce se trouve dans cette coalition temporaire des corps et des genres dans sa confrontation à l'espace. Coalition, parce que les deux motricités se fondent en une seule pour ériger le sol en partenaire. Temporaire, car la pièce réunit hommes et femmes dans sa dernière partie. Dans *Achterland*, l'espace apparaît donc politiquement neutre : il n'appartient à aucun des deux camps et peut accueillir les élans des deux genres et leurs aspirations éventuelles

à aller l'un vers l'autre, parfois jusqu'à la fusion, comme c'est le cas dans une création ultérieure, la *Grande Fugue*.

Grande Fugue (1992)

Le vocabulaire y est très resserré et la phrase de base est construite autour d'une triple redondance : le tour en dedans, simple ou en attitude, le déséquilibre suspendu et le saut. La cellule gestuelle initiale est exécutée à de nombreuses reprises. Depuis les deux pièces fondatrices, c'est peut-être dans ce spectacle que le terme de « phrase de base » – utilisée, répétée et déclinée – trouve sa pleine signification. La *Grande Fugue* propose en une boucle sans fin une danse à dominante posturale qui distingue clairement la recherche d'élévation sans souci de virtuosité et la chute sans cesse réactive. Le graphisme des bras joue aussi l'alternance entre la suspension horizontale d'une seconde position et l'envolée d'une spirale en cinquième. De cette pièce jaillit une danse épurée, toujours mobile et qui envahit tous les espaces.

Le vocabulaire fait la part belle à une motricité bisexuée selon le schéma proposé par le couple Schirren/De Keersmaeker et conciliant les envols et les chutes. C'est aussi une danse démocratique, au sens ou l'entendait Trisha Brown, c'est-à-dire « utiliser des parties du corps pour des choses qu'elles ne sont pas supposées faire » (Brunel, Mangolte et Delahaye 1987 : 70). C'est au fond un archétype de danse contemporaine où toutes les parties corporelles sont à la fois appuis, traces et rythmes, en même temps qu'une signature singulière où se rassemblent dix années de recherche sur un vocabulaire.

Samantha Van Wissen, Thomas Hauert, Cynthia Loemij, Philippe Egli, Mark Bruce, Anne Mousselet dans Grande Fugue *(photo : Herman Sorgeloos)*

Mais la pièce n'apparaît pas seulement bisexuée (ou faudrait-il dire « asexuée » ou « neutre » ?) sur le plan du vocabulaire, elle l'est aussi dans sa distribution. À sa création, la *Grande Fugue* est dansée par six hommes et deux femmes, mais ces rôles sont interchangeables : dans *Kinok* (1994), la *Fugue* est adaptée pour neuf danseurs, six garçons et trois filles ; lors de la *Soirée répertoire* (2002), elle est prévue pour 7 hommes et une femme mais finalement dansée par huit garçons. Au total, pas moins de vingt-sept interprètes se sont succédés dans les différentes versions. Elle est aussi indéterminée au travers de ses costumes. Tous sont habillés en homme avec des chemises claires, des vestes, des pantalons et des bottines noires (Van den Avoort 1995).

Elle n'est bien sûr pas la seule, mais De Keersmaeker propose à travers ses créations la lecture d'un espace sensible de la danse : il n'est plus seulement le lieu des possibilités techniques de l'appui, de l'élan, ou la surface symbolique (celui de la mort en danse classique par exemple). L'espace réagit au corps, devient physique, s'incarne comme un presque partenaire. Une des visions

de l'espace qui s'impose chez la chorégraphe flamande est l'image d'une neutralité conciliatrice des genres. Et neutralité n'est pas ici synonyme d'incertitude ou de tergiversation. Au contraire, elle reste à définir : la danse est-elle neutre au sens politique, c'est-à-dire ne prenant pas parti ? Est-elle neutre au sens grammatical, c'est-à-dire qui s'applique à ce qui n'a pas de sexe ? Est-elle asexuée, au sens où le sexe serait ici sans importance ? Est-elle androgyne, disposant tout le monde sur un même continuum allant du masculin au féminin, et où chacun pourrait emprunter à l'autre certaines de ses qualités ou attributs ? Chacun, en allant voir ou revoir ces spectacles, pourra apporter ses propres réponses aux questions que ces œuvres posent : c'est tout le charme de ce qu'on appelle l'interprétation.

Références

BRUNEL, Lise, MANGOLTE, Babette, DELAHAYE, Guy, *Trisha Brown*, Paris : Bougé, 1987, 97 p.

DE KEERSMAEKER, Anne Teresa, *Achterland*, Bruxelles : Avila, 1994, 84'.

GREENAWAY, Peter, *Rosa*, Bruxelles : Entropie, 1992, 16'.

GUISGAND, Philippe, *Les Fils d'un entrelacs sans fin. La danse dans l'œuvre d'Anne Teresa De Keersmaeker*, Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 2008, 339 p.

GUISGAND, Philippe, *Lire le corps : une voie interprétative. La danse dans l'œuvre d'Anne Teresa De Keersmaeker*, thèse de doctorat, J. Caullier (dir.), université de Lille 3, 2005.

SCHIRREN, Fernand, *Le Rythme primordial et souverain*, Bruxelles : Contredanse, 1996, [n. p.].

VAN DEN AVOORT, Aliocha, *Kinok*, Bruxelles : Rosas, 1995, 61'.
VAN DEN AVOORT, Aliocha, *Verklärte Nacht*, Bruxelles : Rosas, 1995, 30'.

Crédits photos : les droits des photos illustrant cet article ont été aimablement cédés par Herman Sorgeloos, photographe de la compagnie Rosas.

Théâtre et danse

Un croisement moderne et contemporain

Vol. I Filiations historiques et positions actuelles

Odette Aslan
Christian Biet
Myriam Blœdé
Patrick Bonté
Monique Borie
Catherine Bouko
Laurence Chable
Dominique Dupuy
Françoise Dupuy
Marc Duvillier
Jan Fabre
Brigitte Gauthier
Philippe Guisgand
Philippe Ivernel
Pedro Kadivar
Isabelle Launay
Anne Longuet Marx
Jean-Paul Manganaro
Isabelle Meurrens
Nicole Mossoux
Alain Platel
Luk Van den Dries
Marie Vayssière
Élodie Verlinden
Philippe Verrièle

ÉTUDES THÉÂTRALES

47 & 48/2010

Textes réunis
par Philippe Ivernel
et Anne Longuet Marx

Centre d'études théâtrales
Université catholique de Louvain

Philippe Guisgand

Des corps contre les mots

À propos de *Quartett* par Rosas et tg STAN

LES ARTISTES FLAMANDS du spectacle vivant contemporain ont en commun un goût pour la transdisciplinarité : acteurs, danseurs, musiciens, cinéastes et plasticiens forment, loin des incertitudes politiques, de petites communautés. Cependant, même s'ils s'entourent d'une équipe, chacun d'eux élabore ses partis pris de manière relativement isolée. La chorégraphe Anne Teresa De Keersmaeker n'échappe pas à cette règle.

Une formation

Au sortir d'un cursus en danse classique, Anne Teresa hésite encore entre la danse et le théâtre. La jeune danseuse confie : « Si je n'avais pas été acceptée chez Mudra, l'école de danse de Maurice Béjart, j'aurais sans doute fait le conservatoire, le Studio Herman Teirlinck à Anvers. Je serais devenue comédienne »[1]. Mudra est une école de théâtre total, qui ouvre sur différentes disciplines artistiques la formation qu'elle offre aux danseurs. Anne Teresa De Keersmaeker y rencontre Fernand Schirren, un professeur de rythme convaincu que ce qui lie la danse, le théâtre et la musique est plus important que ce qui les distingue. Son influence sera décisive pour Anne Teresa, qui intégrera dorénavant le théâtre à son questionnement artistique. Elle fait volontiers part de son admiration pour le théâtre belge, notamment pour le travail du collectif tg STAN, au

Philippe Guisgand
Maître de conférences en danse et chercheur au Centre d'Étude des Arts Contemporains de Lille (France), Philippe Guisgand est spécialiste de l'œuvre d'Anne Teresa De Keersmaeker à qui il a consacré nombre d'articles et de communications ainsi que deux ouvrages : *Les Fils d'un entrelacs sans fin. La danse dans l'œuvre d'Anne Teresa De Keersmaeker* (Presses Universitaires du Septentrion, 2008) et, en italien, *Anne Teresa De Keersmaeker* (L'Epos, 2009). Il étudie également les effets de la rencontre de la danse avec les autres arts. Il aime lier ses recherches au travail de création des chorégraphes ; il a notamment collaboré avec Marion Ballester, Rosalind Crisp, Farid Berki et Laurent Pichaud. Enfin, il a écrit « L'improvisation : corps démocratique/corps citoyen », *in* Anne Boissière et Catherine Kintzler (dir.), *Approche philosophique du geste dansé. De l'improvisation à la performance* (Presses Universitaires du Septentrion, 2006).

renouvellement duquel sa sœur Jolente, comédienne et metteur en scène, contribue pleinement.

Dès sa sortie de Mudra en 1980, Anne Teresa De Keersmaeker présente *Asch*, sa première chorégraphie, déjà mêlée de théâtre puisqu'il s'agit d'un duo où la danseuse côtoie un comédien jouant le rôle d'un pilote d'avion accroché à son parachute. En 1981, quittant Bruxelles pour New York, elle s'inscrit au département de danse de la Tisch School of the Arts où elle suit des cours de théâtre expérimental et d'histoire du théâtre. En 1987, elle met en scène la trilogie de Heiner Müller *Verkommenes Ufer/ Medeamaterial/ Landschaft mit Argonauten* (1987) dans laquelle deux danseurs (Kitty Kortes Lynch et Johan Leysen, dans les rôles de Médée et de Jason) répètent, jusqu'à l'épuiser, une unique phrase chorégraphique qui tente de « traduire plastiquement la violence, l'extrême tension, la langue chaotique de Müller »[2]. L'année suivante, *Ottone, Ottone* donne à la jeune femme l'occasion de s'immerger dans une matière musicale opératique (*Le Couronnement de Poppée* de Monteverdi) tout en explorant le théâtre, puisque chacun des dix-sept interprètes incarne un personnage, indépendamment d'une logique intrinsèque à la danse ; une expérience que la chorégraphe poursuit en effectif réduit en 1990 avec *Stella*, pièce pour cinq femmes où la partition chorégraphique, enracinée dans un terreau théâtral, s'alimente à des textes de Goethe, Tennessee Williams et Kurosawa. En 1992, elle crée *Erts*, un projet ambitieux qui prend la forme d'un ensemble très théâtral, fragmenté, voire disparate, mêlant danse, musique, enregistrements vocaux, projections vidéo, textes de Tennessee Williams, le tout relayé par des moniteurs disposés sur scène. En 1999, elle présente *I said I*, sa création où l'héritage bauschien est le plus formellement lisible : alternance de danse et d'action, succession de scènes sans rapport clair entre elles, moments collectifs de déambulation (files, lignes, etc.). Les questions de la chorégraphe – pourquoi de la danse quand il y a déjà des mots ? quels mouvements quand la langue est disponible ? comment danser et parler dans le même temps ? – trouvent récemment des réponses plus radicales : dans *Kassandra*, en 2004, elle transforme ses interprètes en acteurs, laissant pour seul enjeu physique à la pièce l'absence presque complète de danse. Pour une fois, le corps abdique et sort perdant de sa confrontation avec le texte, en consacrant le pouvoir du verbe sur celui du geste. Mais, au fond, le jusqu'au-boutisme de *Kassandra* n'a que peu d'importance, car Anne Teresa De Keersmaeker avait déjà proposé une réponse magistrale à ses questions dans un projet plus modeste que ses grandes pièces où toute la compagnie entre en jeu.

Quartett

En 1999, Anne Teresa De Keersmaeker réexplore Heiner Müller en choisissant de monter *Quartett* [3]. La chorégraphe, on l'a vu, a déjà affronté d'autres formes de théâtralité que celles propres à la danse. Mais la vision de la pièce de Müller, qu'elle partage avec sa sœur Jolente, cache un travail sur la fonction sémiotique du corps qu'une analyse plus poussée révèle.

Toutes deux se sont réunies pour ce travail autour de la danseuse Cynthia Loemij et de l'acteur Frank Vercruyssen.

Le ressort dramatique des *Liaisons dangereuses* [4] résidait dans la forme épistolaire, nouée par l'impossibilité de la rencontre entre les amants, entraînant jalousie, rapport de forces, défis et punitions. Müller casse le roman et met en scène cette rencontre, permettant à une Marquise de Merteuil et un Vicomte de Valmont vieillissants de rejouer ensemble le *best of* de leur existence et d'assurer de cette manière leur survie – du moins le croient-ils. Ils n'hésitent pas à se glisser dans la peau de leurs victimes Cécile Volanges et la Présidente de Tourvel, pour évoquer les conditions de leur disparition. Ces jeux morbides les laisseront finalement seuls, aux prises avec leur identité en décomposition et leurs désirs à jamais inassouvis.

Comme pour annoncer cette ambiance délétère, le public – habitué à des choix plus subtils de la part de la chorégraphe-musicienne – est accueilli dans une ambiance techno assourdissante. La musique prend ici une place absolument exceptionnelle chez Anne Teresa De Keersmaeker : trop forte, elle effraie et agresse les spectateurs. « C'est tout simplement l'enfer ; celui des *rave parties* où le son s'empare des corps pour les plonger dans une frénésie sans joie »[5]. La scène quasi nue est déjà occupée par Frank Vercruyssen et Cynthia Loemij en robe blanche, légère et fluide, tous deux regardant s'installer les spectateurs.

La musique coupée brusquement, la danseuse entame un lent solo. La tête et les bras sont les moteurs du mouvement. Le déplacement semble indécis, comme si le lieu de l'action n'avait pas été fixé. La danse crée un deuxième axe d'hésitation, vertical cette fois, entre les sauts et le sol, vers lequel les mains et le regard semblent irrésistiblement attirés, la danseuse allant jusqu'à s'accroupir, comme pour mieux goûter la qualité du bois.

Sans cesser de danser, Merteuil entame un premier monologue, adressé à un Valmont immobile. Le corps dessine des lignes brisées : avant-bras fléchis à angle droit, chevilles et genoux pliés. Le haut du corps se fait maintenant plus discret et le relais est pris par le bassin qui cherche l'impulsion dans des déhanchés profonds et des accents brefs et toniques. Les attitudes sont récurrentes et toujours asymétriques. Parfois, le discours les rompt partiellement, en modifiant visiblement le tonus, comme si la parole imposait une redistribution des énergies à son profit. Lorsque Valmont se met en mouvement, surgissant de l'ombre, la musique techno reprend et Merteuil répète des mouvements plus rapides. Les tracés sinueux des hanches continuent d'alterner avec les mouvements angulaires des bras. Un net changement d'état se produit chez Madame de Merteuil, qui ne renvoie pas au jeu psychologique mais se situe dans le registre de la possession corporelle, comme si le personnage se mettait à l'écoute de ses propres transformations. La marquise s'oppose ainsi à la brutalité des désirs de Valmont (« Alors quoi. Continuons à jouer [...] Oublions ce qui se dresse entre nous, avant que cela ne nous lie le temps

d'un spasme, suis-je bon, Marquise »[6]) avant de céder, comme lui, au plaisir et à l'immédiateté du jeu : « Et maintenant, Valmont, nous allons laisser la Présidente mourir de sa faute inutile. Passons au sacrifice de la dame »[7].

Merteuil joue maintenant le rôle de Valmont ou, du moins, parle en son nom. Valmont déambule sur scène et écoute, traçant des cercles autour de la danseuse. Il joue le rôle de Madame de Tourvel. Les bras de Merteuil continuent de se plier, de chercher des directions vers l'arrière, comme s'ils étaient le seul ancrage du personnage lorsque le jeu impose d'échanger les partitions vocales. Il est remarquable que la motricité n'évolue pas avec ces changements de rôles. Elle constitue l'arrimage concret du personnage initial dans le temps de la pièce et permet de souligner la constante duplicité des deux libertins.

Après une pause, le jeu reprend. Valmont s'adresse désormais à Merteuil devenue la jeune Volanges. Les deux acteurs se font face. Valmont se rapproche insensiblement. Tout le mouvement du couple est concentré dans les jambes de Merteuil-Volanges qui frotte doucement ses genoux l'un contre l'autre. Ses pointes de pied s'approchent lentement de celles de Valmont, en même temps que les visages se touchent presque, augmentant la tension érotique contenue dans le texte. Mais celle-ci se désagrège rapidement à l'évocation par Valmont des ravages du temps : « J'entends le bruit de la bataille que le tic tac des horloges du monde livre à votre beauté sans défense »[8]. Ainsi Valmont a anéanti les espérances d'éternité de Madame de Merteuil et abandonné la jeunesse de Cécile Volanges pour mieux détruire la vertu de Madame de Tourvel.

Le jeu continue. Merteuil a revêtu la veste de Valmont et tient à nouveau son rôle. Valmont redevient Madame de Tourvel et met en scène son suicide, conscient que même morte, la Présidente reste pour lui un objet de débauche. Une fois Madame de Tourvel anéantie à travers cette évocation, Valmont et Merteuil se retrouvent seuls : « Mort d'une putain. À présent nous sommes seuls cancer mon amour »[9]. Devant la danseuse assise, l'acteur se livre à son tour à une esquisse de danse, reprenant maladroitement quelques attitudes et ports de bras. Rejoint par la danseuse, ils terminent à l'unisson, côte à côte dans une pénombre croissante, une lente suite de petites formes de bras, achevant la pièce par un ultime et violent coup de pied vers le sol.

Danse-théâtre-danse

Si la danse semble au début chercher son espace, c'est finalement moins des tracés au sol que des appuis aériens qu'elle tente de conquérir, renvoyant subtilement à la duplicité des deux personnages qui leur permet de faire exister un quatuor. La motricité se partage entre un désir d'amour rendu impossible par les pratiques libertines (la recherche du plaisir est révélée par le jeu de l'axe vertébral sans cesse mouvant) et l'ironie que les

telle l'utilisation de la pantomime par la danse académique, il y avait peu à attendre des relations entre danse et théâtre, une fois écartées les fonctions d'illustration redondante ou d'alternance divertissante.

« Est-ce du théâtre dansé ou de la danse-théâtre-danse ? », se demandait, non sans humour, le comédien Damian De Schrijver dans *In real time* (2000). Peu importe, car c'est peut-être dans les initiatives entêtées à mettre en contradiction les corps et les mots que se situent les rencontres les plus riches entre ces deux arts. La proposition des sœurs De Keersmaeker autour du *Quartett* d'Heiner Müller en est une intéressante illustration, où il s'agit d'utiliser le texte, mais de ne jamais essayer de « faire théâtre » par la danse.

(1) Entretien avec Pierre Hivernat, « En phase », in *Les Inrockuptibles*, mars 1996, p. 31.
(2) Brigitte Paulino-Neto, « Pour la danse à Utrecht », in *Libération*, 19-20 décembre 1987.
(3) Heiner Müller, *Quartett*, traduit de l'allemand par Jean Jourdheuil et Béatrice Perregaux, in *La Mission, suivi de Prométhée, Vie de Gundling…, Quartett*, Paris, Minuit, 1982.
(4) *Quartett* est une réécriture par Heiner Müller des *Liaisons dangereuses* de Pierre Choderlos de Laclos (1782).
(5) Jean-Luc Plouvier, conversation préliminaire à l'article : Philippe Guisgand et Jean-Luc Plouvier, « Corps d'écriture », in *Repères* n. 20, 2007, p. 17-21.
(6) Heiner Müller, *Quartett*, *op. cit.*, p. 142-143.
(7) *Ibid.*, p. 146.
(8) *Ibid.*, p. 145.
(9) *Ibid.*, p. 149.
(10) *Ibid.*, p. 140. Cette phrase est en petites majuscules dans le texte.

Bureau de dépôt : 2800 Mechelen 1 - 2e afdeling

Degrés

REVUE DE SYNTHÈSE À ORIENTATION SÉMIOLOGIQUE

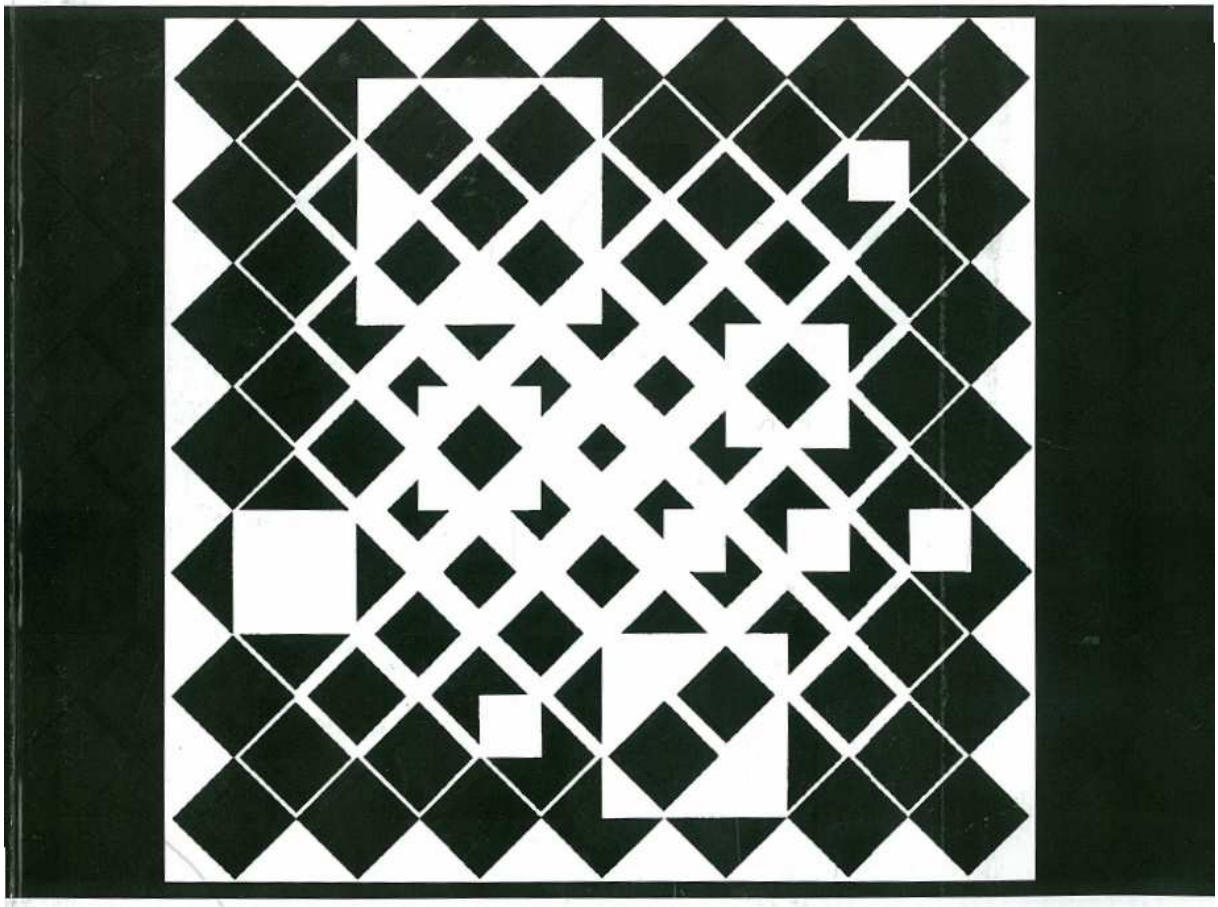
Publication internationale trimestrielle

Trente-huitième année, n° 141, printemps 2010

DANSE ET PRATIQUES TRANSMÉDIALES /DANCE RESEARCH AND TRANSMEDIA PRACTICES

DANS CE NUMÉRO 141:

Nicola Dusi
Cristina Righi
Sarah Rubidge
Alessandro Pontremoli
Vito Di Bernardi
Elodie Verlinden
Andrea Ferrara
Philippe Guisgand
Ann Nugent
Maria Cecilia Bizzarri
Jeroen Fabius
Katia Légeret
Kathleen Delaney
Pamela Albanese



h Danse et transmédialité : sept éclats

Philippe Guisgand

Au profane, le terme de transmédialité peut apparaître à la fois contemporain et ésotérique ; le définir comme une mise en relation de pratiques médiatiques différentes et complémentaires générant des configurations complexes le rend déjà plus abordable. Et le danseur de s'apercevoir que la rencontre de son art avec les autres disciplines n'est pas nouvelle. En Occident, danse et musique, par exemple, ont toujours été enchaînées l'une à l'autre : ainsi, au XVI et XVII[ème], et à l'exception du registre sacré, la musique est composée pour servir de support aux danses de cour ; et le corps qui danse est considéré à l'époque comme un instrument de musique. La dynamique et les accents sont issus des mêmes expériences corporelles pour les deux disciplines : la musique baroque est une musique physique (timbre, accent, tempo…) et le corps permet de mettre en évidence cette physicalité de la musique. Cette conception globale du corps devient le lieu de rencontre théorique et pratique de ces deux arts ; un rapport que la modernité en danse a définitivement cassé – malgré Diaghilev et son projet d'union des arts autour de la danse, malgré Schlemmer et son *Ballet triadique* (1922) inspiré du ballet de cour, malgré Louis Horst tentant de montrer à une Doris Humphrey que les musiques de Bach et de Purcell portaient en elles des énergies que la danse pouvait réveiller. Aujourd'hui, ces croisements concernent aussi la technologie, l'image, le numérique, le temps réel, mais pas seulement. Plutôt spécialiste de la danse scénique contemporaine, j'ai choisi dans ces multiples registres quelques exemples présentés sous forme d'éclats qui me paraissent révélateurs de la préservation d'un enjeu à la fois classique et incontournable – donc majeur de la danse aujourd'hui – lorsqu'elle flirte d'autres médias.

QUATRE ÉCLATS DANSÉS

Danse, non-danse et littérature

Le trait le plus marquant, pour qui découvre Jérôme Bel, est d'abord la mise à l'écart du mouvement : dans ses premières pièces, pas de danse au sens où on l'entend généralement. La virtuosité se retire au profit d'une exposition d'éléments plus banals : les interprètes manipulent des objets (*Nom donné par l'auteur*, 1994) ; ils exposent et utilisent leur corps nu (*Jérôme Bel*, 1995) ; ils jouent avec des vêtements (*Shirtologie*, 1997) ou miment les paroles des chansons (*Show must go on*, 2001). Ce retrait du sensationnel, entendu comme une mise en valeur des virtuosités physiques propres à la danse, impose aussi une réflexion critique sur l'économie du spectacle vivant. Le spectateur prend nécessairement une part active à ce qui se joue pour lui sur scène : attention et mise à distance sont requises en permanence pour capter l'humour, les clins d'œil ou les associations inhabituelles.

D'ailleurs, la danse n'est absente qu'en apparence puisque le spectateur peut l'imaginer, se la projeter intérieurement ou jouer avec des références, comme dans cette séquence de *Nom donné par l'auteur* où Fréderic Séguette tente de rester stable, debout sur un ballon, un dictionnaire posé sur la tête ; son corps, à la recherche d'équilibre, s'anime d'un mouvement fait de petites hésitations que l'on ne peut s'empêcher de rapprocher de « la petite danse » rapportée par Simone Forti :

« Un matin, je me suis mise debout sur une grosse pierre ronde et j'ai mis une autre pierre lourde sur ma tête. J'étais prête à rester immobile, en équilibre sur la pierre tout en tenant l'autre pierre en équilibre sur ma tête. Mais afin que tout tienne en place, je devais garder un mouvement quasi imperceptible, une toute petite danse qui circulait entre les deux pierres »[1].

[1] Simone Forti, « Manuel en mouvement », *Nouvelles de danse* n° 44-45, automne hiver 2000, p. 41.

Danse, corps et texte

Anne Teresa De Keersmaeker a créé *Just before* en 1997. La pièce évoque la mémoire, et les films de cinéma utilisés dans ce spectacle le confirment : la projection d'une image minuscule sur l'écran géant figure quelques souvenirs parmi d'autres, extirpés du gouffre sombre dont il ne nous parvient que des bribes. Mémoire et souvenirs sont aussi associés au désordre à travers la mise en scène et l'impression de chaos sonore provoqué par des questions en voix *off* et les réponses des danseurs fusant sans cesse sur le plateau et qui renvoient le mouvement au rang de décor gestuel. Pourtant, cet effet de plan s'inverse

dès qu'on porte son attention sur la danse et le discours devient une sorte de paysage sonore. Le geste apparaît alors comme une libération cognitive et une compensation visuelle qui le valorise. Finalement dans *Just before*, les discours ne prennent pas réellement corps (au sens illustratif du terme) mais ils s'amoncellent à côté du mouvement, même si, selon toute vraisemblance, ils constituent en partie le point de départ du geste.

Le mouvement instaure aussi un présent perpétuel, devenant un antidote à l'écoulement du temps. Affirmant sans cesse sa dimension *hic et nunc*, il renvoie le souvenir et son antériorité au rayon des nostalgies pour imposer sa présence et sa puissance face au verbe évocateur. On croit entendre la supplication du poète « Ô temps, suspend ton vol » à travers une danse à peine évanouie, mais qui pour un temps semble y être parvenue. La réflexion de Keersmaeker sur le passé lui permet de souligner la vitalité rebelle du mouvement et son inaliénable liberté. Ainsi le verbe et le geste se confrontent plus qu'ils ne cohabitent. La danse de *Just before* sauve l'individu des limbes de la mémoire en reconstituant une occasion d'être ensemble et en imposant le présent comme une valeur esthétique.

Danse, image de danse et kinesthésie

Longtemps Edouard Lock s'est attaché à étudier les répercussions de la chute (récupération, relance, impact) en lançant – littéralement – ses interprètes dans une exploration horizontale et presque kamikaze de l'espace. Qui a vu un jour sa danseuse égérie Louise Lecavalier s'élancer dans des vrilles horizontales ne peut guère oublier ces images de fulgurance et de pure énergie. Pourtant, loin d'être meurtris par les chocs et les coups, ses danseurs semblaient trouver dans cet épuisement physique le dynamisme sans fin de corps vainqueurs. Cette recherche d'instantanéité se développait tout particulièrement dans l'espace horizontal, non pas comme défi à la gravité mais comme une prise d'élan et de risque – montant d'un cran la vitesse d'un saut ou d'un plongeon – pour considérer la déflagration corporelle qui en résulte.

Avec *Exaucé / Salt* (1998) et *Amélia* (2002), la danse du Canadien se redresse, se juche sur les pointes et évolue au sein de scénographies adoucies : affirmation d'une nouvelle féminité ? Perspectives techniques inédites ? Retour au classicisme ? Les critiques se perdent en conjectures. Pourtant la danse de Lock, contrairement à la danse académique, ne porte aucun désir d'ascension. Elle se centre sur la rapidité du mouvement ; au point que, dans *Amélia* par exemple, l'utilisation de l'image offre une alternative à cette vitesse : une baller-

ine numérique apparaît sur un écran, ménageant un temps de repos aux interprètes ; et l'adage qu'elle propose, tout en douceur, la rend presque plus réelle – aux yeux du spectateur épuisé par l'énergie dépensée sur le plateau – que les danseurs à la célérité quasi surhumaine, devenus, selon le vœux même du chorégraphe, pure abstraction[2].

2 Andrée Martin, « Edouard Lock ou l'accélération du temps », *Alternatives théâtrales* n° 51, mai 1996, p. 27.

Danse, réel et virtuel

Plasticienne de formation, Mylène Benoit s'intéresse dans *Effet Papillon* (2007) aux relations que nous pouvons entretenir avec les univers virtuels proposés par les jeux vidéo, et plus particulièrement à la manière dont leurs avatars (telle Lara Croft) peuvent façonner notre propre motricité. Dans un décor aux allures d'ordinateur éclaté, trois personnages évoluent en combats ponctués de sons sifflants ; trois solitudes livrées au joystick hésitant d'un joueur débutant ou complètement déboussolé. Ni univers froid, ni démonstration glacée, la création offre au contraire une danse inspirée de la motricité des personnages des jeux vidéo ; une danse d'autant plus contagieuse que le virtuel s'est fait réel, pour nous permettre de mieux explorer à notre tour toutes ces figurines que nous nous contentions jusqu'alors de manipuler. La figure du personnage n'est plus notre prolongement désincarné, il nous accueille en son sein et grâce à une manipulation génétique d'un nouveau genre.

S'inspirant des images sans y avoir recours (au contraire de bon nombre de spectacles dits technologiques qui ne peuvent s'en passer pour s'ordonner), la danse s'extrait aisément de l'environnement 3D et fait défiler paysages fictifs et adversaires à imaginer sans imposer d'univers supplémentaire. *Effet Papillon* porte un regard lucide sur les effets appauvrissant d'une pixellisation galopante ; c'est aussi un point de vue ludique sur les conséquences futuristes des jeux vidéo ; mais c'est surtout l'exploration d'un état de corps virtuel où, par la grâce de l'interprétation, la froideur cède progressivement le pas à l'empathie, remplissant les corps d'une densité bien réelle cette fois, transmise aux spectateurs : si le corps numérisé, digitalisé, pixellisé, corrigé, perfectionné, déformé – façonnable en un mot, est un corps qui s'efface au profit de son image, chez Mylène Benoît au contraire, l'image s'estompe au profit d'un corps réel, bien qu'augmenté de pouvoirs sonores et lumineux.

DEUX ÉCLATS MULTIMÉDIAS

Danse, multimédia et improvisation

Le chorégraphe William Forsythe a publié en 1999 un cd-rom unique en son genre, *Improvisation technologies*, dans lequel il détaille les principaux éléments qui composent sa technique. Destiné d'abord à un usage interne, pour la formation et l'entraînement de ses danseurs pendant son absence, l'outil a été édité. Il constitue, tant pour les chercheurs que pour les chorégraphes et les enseignants, une occasion unique et originale d'appréhender la méthode de l'artiste. L'évolution de la recherche de médias mixtes et interactifs dans les années 60 et 70 fit apparaître clairement que les exigences du corps constituaient un problème central. Le corps agissant de l'artiste et le corps participant du spectateur formaient ensemble l'idée d'un corps de plus en plus plongé dans la dialectique d'une expérience indirecte. Aujourd'hui, le corps agissant, pris dans une réalité virtuelle, est un développement évident de cette relation dont le travail de Forsythe au cours des vingt dernières années rend compte.

Sur le cd-rom, le chorégraphe nous donne la clé des bases de ses méthodes d'improvisation, permettant une meilleure compréhension et évaluation de son travail. De plus, les concepteurs du cd-rom ont mis au point une méthodologie descriptive qui fait que ces techniques sont effectivement représentées et élucidées. Le cd-rom ne donne pas seulement à voir un résultat dansé-filmé, il analyse aussi les procédures de création en autorisant une mise en forme, une extériorisation des représentations mentales des danseurs qui président à l'élaboration du geste ; il explique également les bases (en introduisant des concepts simples) et facilite la compréhension de certains principes. Il ne dit pas comment inventer un mouvement mais traite des points importants de la structuration de ce mouvement jusqu'à son apparition.

Spectateur, œuvre et empathie

Nous avons privilégié ici l'évocation de projets artistiques à vocation scéniques qui ne remettent pas en cause le rapport classique danseur-spectateur. Les matériaux traditionnels offrent une résistance et une richesse infinie – celle du réel même – quand les matériaux numériques sont sans poids, sans épaisseur et comme abstraits. Pourtant, cela ne suffit pas à réduire l'art numérique à un art dématérialisé ou décorporisé. Les nouvelles technologies appliquées à la scène, pas davantage que les médias plus anciens, ne détournent la relation esthétique de la perception des qualités propres au corps. Elles ne signent pas l'abandon des qualités sensibles mais redéfinissent les modalités et

l'étendue de ce champ. Il est certain que ces modalités sont également modifiées dans des projets plus proches de l'art numérique. Citons ici *Viens danser* (2005) de Catherine Langlade, un projet défini comme une « installation chorégraphique comportementale interactive» pour spectateur lambda. L'image de la personne est captée puis transformée en hydrozoaire souple – méconnaissable donc, mais qui préserve les mouvements, les dynamiques et les orientations spatiales de la personne qui évolue sous forme d'avatar parmi d'autres entités évoquant un milieu marin. Là aussi, l'empathie – qualité du geste et présence – est au cœur de la dynamique interactive.

On voit donc comment les interfaces proposées par les arts numériques investissent entièrement le système perceptif. Et si l'art virtuel a pu apparaître comme une réponse à la normalisation des corps (et les arts vivants comme le dernier rempart contre cette normalisation), le corps, en tant que sujet de la perception, est demeuré central. La virtualisation des signes et la création d'un hyper-art a bien produit un nouveau type de spectateur-producteur, mais la virtualisation des corps issue des recherches de l'industrie des jeux vidéos et la virtualisation des sensations qui étaient à craindre ne sont pas apparues.

Car, j'espère l'avoir montré à travers les différents éclats choisis, quelque soit le matériau avec lequel la danse se lie, le pilier perceptif demeure bien la contamination d'un corps par un autre à sa seule vue. Concept nomade, l'empathie réapparaît chaque fois que se pose la question de l'autre. Elle désigne la « simulation mentale de la subjectivité d'autrui »[3], la faculté d'intégrer dans son propre environnement celui de l'autre afin d'élargir son champ d'expérience aux dimensions du monde. L'espace devient ainsi intersubjectif et « allocentré »[4]. Cette faculté d'empathie a une dimension psychologique et un aspect moteur. Des études ont montré que le cortex prémoteur (la zone cérébrale responsable de l'action réelle) et l'aire pariétale (spécialisée dans les actions intentionnelles) réagissaient à la vue d'une action réalisée par autrui, comme si le corps de l'observateur devait lui-même se mettre en mouvement. L'empathie n'est donc pas une sympathie (telle qu'on la détecte dans la compassion par exemple), mais une résonance motrice réelle, automatique et incontrôlable. C'est pourquoi nous sommes capables d'accéder en partie aux intentions d'autrui et d'anticiper, par exemple, les actions d'un funambule en déséquilibre. Il faut cependant garder à l'esprit que cette simulation, pour réelle qu'elle soit, n'est pas strictement identique à ce que ressent l'autre[5]. L'empathie motrice nous ouvre donc une voie kinesthésique d'appréhension de l'expérience du danseur. Elle met en place un seuil à partir duquel l'impression que nous pourrions faire la même chose que lui nous assaille ; ceci expli-

3 Alain Berthoz et Gérard Jorland (eds.), *L'Empathie*, Paris, Odile Jacob, 2004, p. 10.

4 *Idem*, p. 272.

5 Jean Decety, « L'empathie est-elle une simulation de la subjectivité d'autrui ? », *in* A. Berthoz et G. Jorland (ed.), *op. cit.*, 53-88.

que pourquoi le spectateur fait parfois assumer au danseur ses propres fantasmes moteurs (vol, saut, suspension, mais aussi souplesse, laxité, fluidité) et éclaire en partie la pérennité des notions de performance et de virtuosité dans l'histoire de la danse.

Mais l'essentiel réside dans le fait que ce partage kinesthésique – cette contamination plutôt – nous ouvre un monde commun fondé sur le sentir et nous engage dans une ouverture mutuelle[6]. Pour le spectateur de danse, il y a « la mise en mouvement du corps perceptif à la réception de ce geste et le sens qui commence à travailler toutes les couches de la sensibilité et de l'intelligence. »[7] Dès lors, percevoir un mouvement, c'est aussi être soi-même le mouvement. Et c'est ainsi qu'il fait sens. Au croisement des arts, les danseurs ont souvent eu l'impression de constituer le médium le plus fragile, le plus prompt à se dissoudre dans le syncrétisme spectaculaire. Or l'empathie garantit le maintien de la présence du corps. Et pas plus que le texte, le son ou l'image, l'ordinateur ne phagocyte le mouvement, même s'il nous oblige parfois à chercher ce qu'il change dans notre manière de voir la danse.

6 Henri Maldiney, « La vérité du sentir », *Art Press* n° 153, décembre 1990, 16-23.

7 Isabelle Ginot, « La peau perlée de sens », *in* Lorrina Niclas (ed.), *Corps provisoire, danse, cinéma, peinture, poésie*, Paris, Armand Colin, coll. « Arts chorégraphiques : l'auteur dans l'œuvre », 1992, p. 197.

ÉCLAT CONCLUSIF

Dans *Viens danser*, l'exemple précédent, la téléprésence (forme de présence à distance) ne se limite plus à l'échange de signes verbaux et non verbaux. Elle est tissée de gestes et de contacts. Le mérite de cette dimension haptique est d'éloigner la perception esthétique d'une communication pour la recentrer sur sa nature relationnelle, ce qui est essentiel pour définir la danse aujourd'hui. Celle ci demeure une interpellation de la motricité de l'autre, dans tous les registres du mouvement : de la virtuosité qui fait planer, suspendre ou tourner au frémissement épidermique, dont la vue déclenche en nous des micro-sensations. Dès lors, comment définir cet art au sein de sa rencontre avec d'autres matériaux ? L'extension de la danse à toutes les catégories de mouvement, y compris la seule présence du corps ou sa simple suggestion, a quelque peu brouillé les cartes. Citons encore *Histoire(s)*, l'installation vidéo présentée à l'italienne par Olga de Soto en 2004. La chorégraphe a retrouvé des spectateurs qui étaient présents à la création en juin 1946 du *Jeune homme et la mort* au Théâtre des Champs-Elysées. Dans la pièce de De Soto, le titre de la création de Jean Cocteau, Roland Petit et Jean Babilée n'est jamais cité. Chaque témoin est interrogé sur ces souvenirs et aucun ne se remémore le même spectacle tout en étant d'une extraordinaire précision : il est donc là question d'une danse extrêmement présente mais jamais exposée.

Cette extension de domaine du médium-danse implique aujourd'hui

qu'un spectacle chorégraphique peut indifféremment contenir – entre autres cas de figure – de la danse, une idée de danse, du mouvement mais pas de danseur, ou des danseurs qui ne dansent pas… Dans ces trois derniers cas, la danse fait donc partie des réponses à apporter pour soi aux questions que ces spectacles posent. Le spectateur ne doit compter que sur la mobilisation de ses propres ressources. Si définir la danse devient parfois une nécessité pour le spectateur dérouté, la réponse ne saurait être universelle et définitive. Elle vaut pour chacun et son mérite réside dans sa fonction spéculaire individuelle. D'essentielle, la question devient à la fois contextuelle et personnelle, et doit se construire à partir de la réception esthétique : une présence est dansante par empathie (ça danse en moi) plutôt que ressemblance ou par « air de famille ». L'empathie motrice – et l'intensité des traces qu'elle dépose sur un corps devenu centre – est-elle susceptible de fonder une approche critique ? Constitue-t-elle l'alternative à la vision de Bernard Stiegler où le temps de l'activité sensorielle coïncide strictement avec celui de la contemplation avant la « fermeture » de l'activité du spectateur ou son passage à l'activité suivante, interdisant tout jugement ou prise de recul ? Autrement dit, à l'empathie motrice limitée à la durée du spectacle, mais dont nous gardons ensuite la mémoire, pourrait-il succéder une empathie intellectuelle, qui va chercher – non pas à se substituer à la précédente – mais à l'enrichir en lui donnant un prolongement ?

BIBLIOGRAPHIE

Berthoz, Alain et Jorland, Gérard (eds.), *L'Empathie*, Paris, Odile Jacob, 2004.

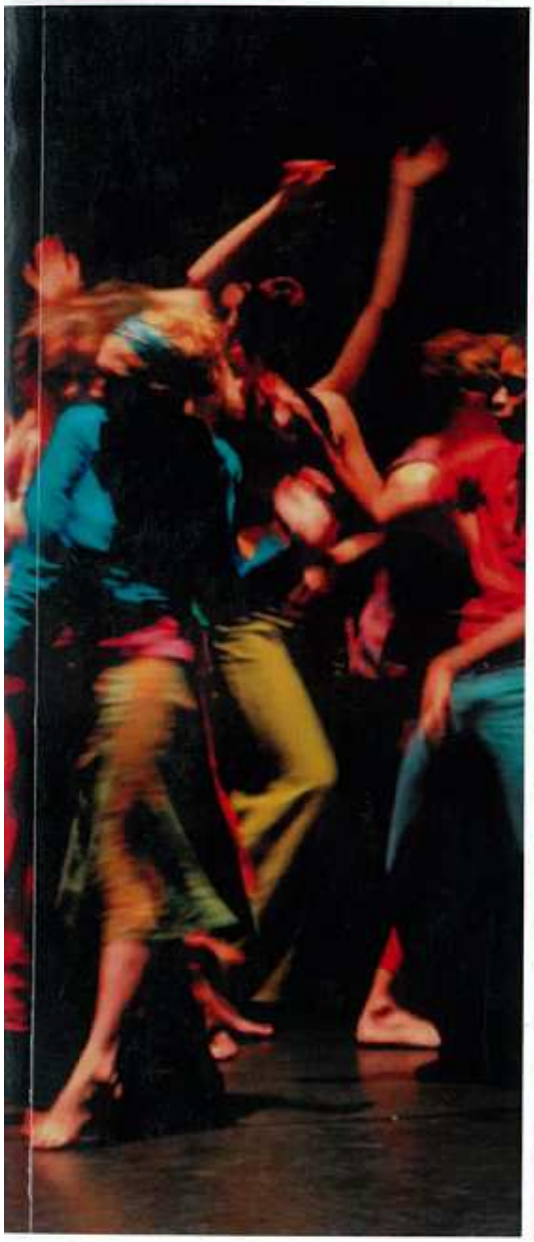
Forti, Simone, « Manuel en mouvement », *Nouvelles de danse*, 44-45, Bruxelles.

Maldiney, Henri, « La vérité du sentir », *Art Press*, 153, Paris, pp.16-23.

Martin, Andrée, « Edouard Lock ou l'accélération du temps », *Alternatives théâtrales*, 51, Bruxelles, pp. 25-28.

Niclas, Lorrina (ed.), *Corps provisoire, danse, cinéma, peinture, poésie*, Paris, Armand Colin, 1992.

À LA RENCONTRE DE LA DANSE CONTEMPORAINE, POROSITÉS ET RÉSISTANCES



sous la direction de Paule Gioffredi

Collection
Le corps en question

L'Harmattan

Conclusion

Philippe Guisgand
Maître de conférences en arts du spectacle · Université Lille 3

Je m'en tiendrai ici au problème posé par Paule Gioffredi dans sa préface concernant la pertinence de la question essentialiste : « la danse peut-elle et doit-elle se définir ? » Dans le champ artistique, l'œuvre chorégraphique est généralement présentée au public par ceux qui la diffusent sous le terme de « danse ». Pourtant, le débat essentialiste n'en est pas moins évité ; il a même été plutôt ravivé ces quinze dernières années. Faut-il y voir une lacune du français qui ne dispose, dans le domaine de la danse, que d'un seul terme désignant à la fois le médium et le spectacle ? Il a été longtemps acquis que la danse comprenait *de* la danse, au sens où le genre du spectacle chorégraphique contenait un usage particulier du médium, une production corporelle de mouvements dans un registre référencé et lui appartenant en propre.

Cette représentation tenace continue de placer nombre de spectateurs dans une posture de reconnaissance : c'*en* est (de la danse classique, du jazz, du kathak ou du hip hop) ou ça n'*en* est pas. C'est bien ce confort installé par la reconnaissance qui est en jeu dans la problématique essentialiste : sinon comment expliquer qu'une même personne s'offusque d'un spectacle de danse où les corps sont immobiles quand, par ailleurs, elle continue d'aller au musée contempler des sculptures qui ne bougent que rarement ? Or, c'est ce « rarement » qui signale que,

comme dans d'autres domaines artistiques (musique, arts plastiques...), l'utilisation du médium s'est étendue ; en sculpture, de l'immobile vers le mobile (Calder, Tinguely) ; en danse, du mouvement spécifique à toutes les catégories de mouvement (pour les postmodernes, marcher c'était déjà danser), y compris la seule présence du corps (la danse "qui bouge" restant à imaginer) voire même l'idée de présence si l'on songe à *100% polyester...* de Christian Rizzo (1999) ou *Histoire(s)*, l'installation vidéo à propos du *Jeune homme et la mort* présentée "à l'italienne" par Olga de Soto en 2004. Cette extension de domaine du médium-danse implique aujourd'hui qu'un spectacle chorégraphique peut indifféremment contenir — entre autres cas de figure — de la danse, une idée de danse, du mouvement mais pas de danseur, ou des danseurs qui ne dansent pas... Dans ces trois derniers cas, la danse fait donc partie des réponses à apporter pour soi aux questions que ces spectacles posent. La notion de déroute, que Paule Gioffredi met en tension à propos des objets chez Christian Rizzo, vient corroborer ce propos : que le spectateur ait à changer de chemin (la déroute comme déviation) ou qu'il soit déstabilisé (la déroute comme étonnement), il ne doit compter que sur la mobilisation de ses propres ressources. Au nombre de celles-ci, Myriam Fischer commentant la pensée de Jean-Luc Nancy, propose d'y ranger l'expérience du corps propre et l'activité de la pensée, conçue comme un « mouvement de l'âme » ; une danse comme « pensée-en-corps ».

Par conséquent, la possibilité ou la nécessité de définir la danse n'est pas une question d'arrière-garde, dès lors qu'on cesse de chercher une réponse universelle et définitive. Son principal mérite réside à mes yeux dans sa fonction spéculaire individuelle : en l'invitant à répondre pour lui-même à cette question, chaque œuvre renvoie aussi chacun de ses spectateurs à la méditation de cette phrase de Gérard Genette : « ce n'est pas l'objet qui rend la relation esthétique, mais la relation qui rend l'objet esthétique ».[1] De même, c'est la relation à l'objet qui le rendra dansant et pas le fait qu'on le présente comme tel. Toute difficile, fatigante, inconfortable ou énervante qu'elle soit, cette invitation lancée par l'œuvre à réfléchir, débattre ou écrire est nécessaire à notre éducation esthétique.

1 · Gérard Genette, *L'Œuvre de l'art*, t. II : *La Relation esthétique*, Paris, Le Seuil, 1997, p. 18.

C'est ce que font les danseurs et les chercheurs *en* danse (c'est-à-dire ayant le souci de ne pas couper leur objet théorique d'étude de la pratique). Ceux qui ont proposé ce regard croisé entre la pratique et l'écriture ont en commun un moment introspectif: Sondra Horton Fraleigh, une chercheuse danseuse, en est un exemple[1], comme la danseuse chercheuse Geisha Fontaine dont la recherche sur la temporalité dans la danse[2] se nourrit aussi d'« une auto-observation ». La question, d'essentielle, devient contextuelle et la chorégraphe Meg Stuart en parle de façon convaincante : « il me semble que la danse, c'est quelque chose qui a trait avec ce qu'on appelle l'"intime", et qu'elle advient chaque fois qu'un corps se révèle à soi-même.»[3] Dans le présent ouvrage, la relation des processus de création que propose Myriam Gourfink, à partir d'une danse ressentie comme une irrigation du corps par les modulations du souffle qu'elle découvre à travers les pratiques yogiques, illustre aussi cette conception.

Il peut donc y avoir danse quand le simple spectateur le décide : refuser ou au contraire laisser venir à lui la résonance sensible donnant au mouvement, à la présence ou à la posture une chance de devenir danse. Ainsi la question « qu'est-ce que la danse ?» se lie-t-elle avec la question posée par Ilyana Filla : « à qui appartient la danse ?» Et c'est dans les formes de porosités scène / salle, déclinées selon divers registres, que cette liaison peut s'opérer. En effet, il peut être intéressant pour les spectateurs de lire le danseur (lorsqu'il écrit), de l'écouter (quand l'occasion d'une rencontre se présente) ou encore, pour les plus chanceux ou les plus téméraires, de pratiquer (quand des ateliers leur sont proposés), afin de découvrir le statut que l'artiste accorde au corps dans sa démarche. Ainsi, Christian Bourigault, qui ne passe pas précisément pour un chorégraphe conceptualiste, déclare : « pour moi, le danseur contemporain n'est pas dans une virtuosité de la forme mais dans une virtuosité de la présence.» Et l'application d'un tel postulat n'est-il pas

1 · « Il y a certaines variations de danse que j'aime faire à maintes reprises. Elles frappent mon imagination. Dans l'une, il y a une force ascendante qui semble me projeter jusqu'aux étoiles. [...] Dans une autre, plus complexe, je me sens libre également, mais l'impression est plus fragile » écrit Sondra Fraleigh dans « A vulnerable glance : seeing dance through phenomenology », dans Alexandra Carter (éd.), *The Routledge Dance Studies Reader*, Londres, Routledge, 1998, p. 142 (nous traduisons).

2 · Geisha Fontaine, *Les Danses du temps*, Pantin, CND, coll. « Recherches », 2004, pp. 123-127.

3 · Meg Stuart, « Chorégraphier », *Mouvement* n° 10, octobre — décembre 2000, p. 49.

à même, dans le cadre de démarches créatrices incluant les amateurs, de répondre à la question d'une conception de la danse (à usage singulier donc) plutôt qu'à la question d'une définition (comme référence universelle)? Quelle démonstration plus éclatante que de s'engouffrer à son tour dans cette présence aux autres, au temps et au mouvement — ce que Christian Bourigault désigne par «cultiver "l'être en écoute" du monde»? Passer de la salle à la scène (qu'elles qu'en soient, parfois, les modestes modalités) permet de faire fusionner danse à voir et danse à vivre, de comprendre comment une présence est dansante par empathie (ça danse en moi) plutôt que par ressemblance (un air de famille avec ce que j'ai déjà vu). Les vécus de danseur et de spectateur peuvent alors se fondre partiellement dans une expérience faisant de la danse «un acte et un regard», selon le beau titre de l'intervention de Christian Bourigault. Le cas d'Olivier Dubois, expliquant son transfuge quasiment immédiat des fauteuils au plateau, est à ce sujet également exemplaire.

Cette mise en commun du faire et du voir questionne aussi la temporalité de la danse et le pesant stéréotype d'art éphémère qui lui est attaché. On retrouve cette valorisation du pur présent dans les propos de Mié Coquempot à propos de son jeu dans *Trace/Piano*: «ce qui se joue est alors tout à la fois entre nous, dans l'instant présent (temps) et pleinement dedans (espace).» Certes, la remarque n'est pas fausse mais elle est incomplète. Et l'étude que propose Edwige Phitoussi rappelle que la danse construit un temps propre à sa contemplation, mais souligne surtout combien l'analyse engendre une durée qui se prolonge aussi au-delà de la représentation et se mêle aux autres perceptions; ce qui fait écrire à une Laurence Louppe (à propos de *Waterproof*, mais bien des années après sa création) que «le partage est si fort, de l'expérience du corps, des modifications gravitaires et du souffle, qu'on est dans le plus-que-danse, là où les limites possibles d'un acte de corps sont atteintes, là où ce qui est cherché, c'est le partage même de ces limites».[1] Mais j'ai déjà eu l'occasion d'indiquer comment la réflexion sur la danse transformait l'évanescence en fuite, permettant à la danse de se laisser rattraper — par l'écriture tout particulièrement.[2] Et s'il est essentiel d'écrire à propos des œuvres que l'on a aimées, ça n'est pas

1· Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contredanse, 2000, p. 288.

2· Philippe Guisgand, *Lire le corps: une voie interprétative. La danse dans l'œuvre d'Anne Teresa De Keersmaeker*, thèse de doctorat en esthétique, Lille, ANRT, 2005.

seulement parce que « dire la danse » permet de raviver des souvenirs ; car loin de faire disparaître le mouvement en masquant sa profondeur, les mots peuvent aussi donner accès au geste sans l'étouffer. C'est pourquoi, « si la danse fait parler, ce n'est pas qu'elle attende qu'on lui dise ce qu'elle est, c'est qu'elle s'assure d'une écoute mutuelle et en relance le désir. »[1] Danse et poésie s'inspirant l'une l'autre — comme le suggère encore Véronique Fabbri —, geste et parole, pris dans un même mouvement, restaurent une communauté.

Et s'il fallait, pour conclure, affirmer encore la nécessité et la fécondité de cet "être ensemble" dont parle sans cesse ce livre, j'évoquerais les articles de Jocelyne Vaysse et de Céline Eidenbeinz, venant ouvrir le champ de *la* danse à d'autres acteurs. Le danseur professionnel peut danser la maladie et le *Tanz des Leides* de Mary Wigman trouve en 2008 un prolongement dans le magnifique solo d'Isida Micani *Mira Dora*. Mais le malade (comme l'amateur déjà cité) danse-t-il "vraiment"? Mathilde Monnier (par l'atelier auprès d'autistes dont elle a tiré *Bruit blanc* en 1998) comme Nikki Swenen (avec *Presto jubilato*, créé en 2007 avec des patients atteints de troubles psychiatriques) font la preuve que « la rencontre » avec le monde du soin ne se fait pas « à l'encontre » de la danse, mais lui ouvre aussi — de façon salutaire et emblématique — d'autres espaces de dialogue entre pratique et pensée.

1 · Voir l'article de Véronique Fabbri dans le présent ouvrage.

CAIRON
CAIRON 12 REVISTA DE ESTUDIOS DE DANZA
JOURNAL OF DANCE STUDIES
CUERPO Y ARQUITECTURA
BODY AND ARCHITECTURE
2009

DE KEERSMAEKER: LA EMOCIÓN DE LA ESTRUCTURA

Philippe Guisgand
Université de Lille 3

A menudo se ha dicho que De Keersmaeker veneraba la complejidad, que estaba fascinada por la infinita declinación de las estructuras. Es verdad que sus escenografías frecuentemente hacen aún alarde de extrañas tramas, materializadas en largas rectas, curvas en forma de espiral, estrellas, líneas de puntos e incluso cifras que hacen del escenario (e incluso antes de que la danza aparezca) un alegre gimnasio del cual se habría dinamitado el marcador (hipótesis lúdica) o la trascripción de secretos cabalísticos accesibles sólo a los bailarines (hipótesis mística). Esta geometría más o menos poética enmascara de hecho un riguroso desglose del espacio, permitiendo itinerarios sabiamente programados, roces y encuentros, una disposición de trayectorias milimetradas donde figura el plan visible de la orquestación de un supuesto caos coreográfico.

El cartel de *Rain* (2001) en el que figura una mano empuñando un juego de mikado puede hacer suponer, al igual que los aspectos escenográficos que acabamos de evocar, que la composición coreográfica de la artista flamenca reside en una ordenación topográfica de las trayectorias danzadas. Ahora bien, las claves de esta complejidad compositiva no se destacan en pro de una disposición visual armoniosa. Éstas hay que buscarlas en primer lugar, en los lazos que la artista teje con la música y en segundo lugar, en un uso apasionado de las cifras, de las fórmulas y de los juegos de organización del espacio y del tiempo. Finalmente, veremos cómo esta confrontación organizada entre estos estratos de orden y los intérpretes da lugar a una danza concebida como un proceso de revelación deslumbrante.

La música

En materia musical, Anne Teresa de Keersmaeker fue rápidamente distinguida por sus agudas elecciones, que la han hecho aparecer como la bailarina-músico por excelencia. Ahora bien, la relación que ella mantiene con la música en su obra no es transparente e inmediata.

En su trabajo, la música remite no al soporte de la danza (la coreógrafa rechaza la cadencia del ritmo o la música como papel pintado) sino al de la composición. La coreógrafa se agarra a la estructura musical para pensar una estructura coreográfica compleja. Música y danza están, por tanto, ligadas en primer lugar por una partitura, es decir, el lugar donde la música se elabora como estructura y se piensa en términos de material. Ésta es sin duda la razón por la que De Keersmaeker se ha alejado progresivamente del unísono para interesarse por los procedimientos polifónicos y contrapuntísticos, más complejos sobre el plano estructural. La danza de De Keersmaeker lee por tanto la música antes de escucharla. Y por ese motivo coreografía a Bach (la cima de la escritura del contrapunto), a Beethoven (y particularmente la *Gran Fuga*, la pieza más neo-barroca, una especie de retorno a Bach antes de tiempo), Bartòk (enamorado como Bach del número áureo y de Fibonacci), Reich o Ligeti antes que a Tchaikovski y sus argumentos narrativos.

Un análisis más preciso revela que con el paso del tiempo, la coreógrafa ha evolucionado en su enfoque de las obras musicales, desviando suavemente su estrategia hasta darle la vuelta. En una primera etapa (1982-1985), la partitura es abordada entre la sumisión al saber musical y el rebelarse contra la estructura, como un maestro autoritario al que desafiar (esto es especialmente llamativo en *Fase, Four Movements to the Music of Steve Reich* [1982]). Así en esta pieza, música y danza se alían pero no para ilustrarse mutuamente ya que los ciclos evolutivos de De Keersmaeker no se superponen necesariamente a los de Reich. Este desajuste entre danza y música crea una interferencia, un halo, una propuesta más sutil donde música y danza se leen, puesto que se unen desbordándose sin cesar. La rebelión se afirma aún más en *Rosas danst Rosas* (1983), a través de las construcciones glaciales e incluso brutales del compositor Thierry De Mey. Ruidos industriales sobre un tempo despiadado fijan a los bailarines en un espacio y les dicen: "¡Venga, bailad!"

Anne Teresa se desprenderá rápidamente de la servidumbre del cuerpo a la cifra y en un segundo momento (1986-1994) se dirigirá a obras que tienen una dimensión analizable: las grandes obras de repertorio (de Bach a Ligeti) y las grandes partituras de la tradición clásico-romántica (Beethoven, Bartòk) que destacan por su fluidez. El ejemplo emblemático de este segundo periodo es la *Gran Fuga* (1992) sobre la música epónima de Beethoven, elección que revolucionó a los melómanos: *¡Esto no es música de danza!* En este periodo, la danza toma distancia con la música pero abraza sus principios: tema (todo el material coreográfico se deduce, no de las *calidades del movimiento* sino esencialmente de *frases de base* bailadas), polifonías según el modelo del canon, variaciones (con una marcada preferencia por un procedimiento musical polifónico: el palíndromo, la lectura invertida). Viendo *Gran Fuga,* se aprecia rápidamente que el diálogo con la escritura musical no es simplemente la exploración de la música en tanto que elemento estético. Los *papeles* de los bailarines no se superponen a los instrumentos (4 instrumentos

1. *Fase, Four Movements to the Music of Steve Reich*, 1982. Anne Teresa De Keersmaeker.
Foto: Herman Sorgeloos
2. *Rosas danst Rosas*. Anne Teresa De Keersmaeker. 1983.
Foto: Herman Sorgeloos

para 8 bailarines) y los grupos, los *solos* se recomponen sin cesar. Nos damos cuenta finalmente de que es la ocupación del espacio la que revela la relación entre música y danza: lo que se analiza en la partitura no son las alturas de nota o los timbres, sino más bien la superposición de voces de la fuga que inspira las trayectorias de los bailarines. Entonces el espacio de la danza revela la idea misma de polifonía.

Finalmente, la tercera época se ilustra a partir de *Drumming* (1988) y después *Rain*, donde la coreógrafa se apropia de dos grandes obras de Steve Reich de una hora cada una. En *Rain*, De Keersmaeker mira con más distancia los resortes formales de la partitura. Esta distancia le permite construir su danza como un contrapunto suplementario, una voz adicional. Ahí, excepto por la idea de polifonía, la danza se mantiene a distancia de los procesos de la escritura musical. Los procesos de la danza son otros y, sin embargo, hay una especie de polifonía común que funciona. Por ello Jean-Luc Plouvier denomina este periodo "la escalada" (Guisgand et Plouvier, 2007: 21). Siempre se pide algo a la música, pero la danza complementa a la música, le añade voces, capas. De cierta manera, De Keersmaeker se liberaba de la convicción de que la música es un saber absoluto. Reafirmada por su experiencia, se convencería de que la estructura pura no es nada sin aquello que se escapa a la lógica de los números. Más confiada en las sensaciones, se aventuraría lenta y progresivamente hacia una escritura nueva (las primeras frases improvisadas aparecen en *In Real Time* (2000), espectáculo concebido con los músicos de Aka Moon), en proximidad con la partitura pero sin que ésta domine la forma, tomando la música más bien como envoltura y presencia. Es en este momento de toma de libertad, cuando se vuelve hacia el *jazz* de Miles Davis en *Bitches Brew/Tacoma Narrows* (2003) y después al de John Coltrane en *A Love Supreme* (2005). A partir de estas piezas, la artista introduce tiempos (siempre estructurados) de improvisación. Es el caso de *Keeping Still* (2007) y *Zeitung* (2008). Lo que hay que saber de la partitura se convierte en algo secundario y el diálogo se consigue en el entrelazamiento sin fin de las voces de la música y de las voces de la danza.

Sea cual sea, la música (en tanto que partitura) se adivina siempre en la coreógrafa flamenca como la causa ausente, aquella que remite a "la extrema complejidad y también la distorsión del mundo" (Kästner et Ruisinger, 2007: 7). Para De Keersmaeker, la música tecno (al igual que todas las llamadas *músicas populares*) constituye un infierno que remite a la tentación de un cuerpo bruto, frenético y finalmente sin alegría. Para ella, la necesidad de simplicidad contiene deseos peligrosos de los cuales desconfía y que diluyen la complejidad de su trabajo. Y si Jean-Luc Plouvier califica la danza de Rosas de "testimonio melómano" (Plouvier, 2002: 279), no se trata de que el músico aplique a la coreógrafa la máxima de George Balanchine "ved la música, oíd la danza", ya que esta causa ausente no se deja discernir fácilmente: las capas de complejidades que De Keersmaeker superpone en sus espectáculos conducen

rápidamente al espectador al corazón de un sincretismo fascinante pero impenetrable. Un sincretismo que disuelve la evidencia de esta relación inicial hasta un punto que disuade de todo desciframiento. Los famosos *flower pattern* que adornan frecuentemente los suelos de sus piezas y guían las trayectorias de los bailarines son una ilustración de ello.

La cifra y el espacio

Hay otros procedimientos de composición (basados en el espacio y el tiempo) que también participan de la economía estilística de la obra. La noción de *frase de base* es central en este proceso y condiciona su estética. Una *frase de base* es una secuencia de movimiento concebida como un germen que se despliega por toda la obra. Parte de un núcleo inicial que se dilata y se despliega, se contrae o se altera en perpetuas variaciones. Estas frases, elegidas según su potencial de transformación, son extrapolables en función de todo tipo de variables, fraccionables atendiendo a determinados motivos, etc. Después se organizan en los espectáculos en sabias composiciones. Desde este punto de vista, *Fase* es la pieza-matriz de los procedimientos que serán desarrollados ulteriormente: la repetición de una misma *frase de base*, la acumulación, la variación y la alteración constituyen los cuatro grandes registros iniciales. Al hilo de las piezas, estos principios van a multiplicarse y complicarse inspirándose en estructuras musicales (unísono, alternancia, desarrollo de un motivo, repetición, etc.) pero sin olvidar la trama inicial. Primero hay que ordenar estas frases en el tiempo. De Keersmaeker, fascinada en un primer momento por el unísono, de *Fase* a *Mikrokosmos* (1987), va a alejarse de él a partir de *Erts* (1992) para ceder el paso a formas de contrapunto cada vez más complejas. Aparecen ya en *Fase* en forma de desfases, después más claramente en *Rosas danst Rosas* donde el coro (en forma de trío al fondo de la escena) pone en evidencia las interpretaciones sucesivas de cada bailarina. En *Achterland* (1990) se construye todo un pasaje para oponer sin cesar las posturas de pie y tumbada, el fondo y el proscenio, el bailarín aislado y sus compañeros al unísono, el recorrido horizontal y la recuperación sobre los pies. El canon se usa frecuentemente con esas frases que viajan de un bailarín al otro y se declina enriqueciéndose de un acento, de un salto o de un giro cuando pasa a un nuevo intérprete. Pero también se trata el contrapunto en las relaciones entre danza y música, estados y movimientos, discursos y gestos, etc.

La coreógrafa flamenca sabe también jugar con las características del espacio para hacer más compleja su composición. De Keersmaeker ha utilizado siempre en sus piezas espacios estrictamente definidos. En *Fase*, *Rosas danst Rosas* y *Mikrokosmos* la división en partes de la escenografía designa lugares diferentes. En *Fase*, la linealidad de la danza (*Piano Phase*, *Clapping Music*) o su circularidad (*Come Out* y *Violin Phase*) corresponden a la forma musical repetitiva de la música de Steve Reich. En *Erts* también se distribuyen los espacios del escenario (proyección, tarimas, plataforma de concierto, podio

de toma de palabra) convirtiéndose poco a poco en un lugar único de circulación que las escenografías hacen destacar a menudo de modo circular, como en *Just Before* (1997), *Drumming*, *Rain* o *Small Hands (Out of the Lie of No)* (2001). Es igual de llamativo ver cómo las tramas del suelo, resultantes de una geometría angular, sirven para producir curvas y espirales reservadas a la danza. Sobre el escenario de *Amor constante más allá de la muerte* (1994) por ejemplo "había dos epicentros sobre los cuales se habían construido los cuadrados de las series de Fibonacci de modo creciente" (De Mey, 1998: 177). La escena se componía de dos rectángulos ligeramente descompensados en los que se inscribían las tramas espaciales de los bailarines, creciendo en función del número áureo. Su ligera descompensación permitía relacionar los dos cuadros mediante trayectorias en espiral. En la mayor parte de las piezas posteriores, estas trayectorias bailadas se penetran mutuamente de modo tan complejo que el ojo pierde la arquitectura del espacio: el refinamiento se transforma ahora en sincretismo y el espectador se abandona o se aturde. Afortunadamente, se le ofrecen pausas perceptivas ya que, a veces, los bailarines se reagrupan. Y ese grupo no es sólo una figura espacial, también es el lugar de resurgimiento del colectivo. En *Drumming,* por ejemplo, los bailarines se colocan de frente al público formando una línea móvil que atraviesa la escena del patio al jardín, avanzando y reculando, perdiendo o ganando elementos en función de un procedimiento que se volverá a ver en *Rain*. De la misma manera, el desorden improvisado de *In Real Time* se consigue organizar en dos líneas, marchando hacia el reencuentro la una de la otra, de perfil al público y cruzándose en el centro del escenario. Al igual que el reagrupamiento en forma de núcleo que se concentra y se dilata en trayectorias en espiral, estas figuras colectivas son factores de orden, pero aparecen también como remanso de regeneración del colectivo, a menudo disperso. Son a la vez refugio y rampa de lanzamiento, invitación a la pausa e incitación a la partida, como en el unísono voluntariamente imperfecto de *Rain* donde los bailarines alineados levantan los brazos, avanzan dos pasos, giran el pecho y vuelven a su lugar inicial. Repetida, la frase se enriquece progresivamente con nuevos elementos que se alargan en el tiempo y se exponen en diferentes espacios, relanzando una nueva complejidad.

La composición coreográfica de De Keersmaeker es por tanto clásica en cuanto a que ella apela a "estructuras claras" (Van Kerkhoven, 1984: 37) a menudo inspiradas por estructuras musicales en sí mismas. Desde este punto de vista, la coreógrafa está más bajo la influencia americana que europea. De hecho, en Estados Unidos los músicos han dado durante mucho tiempo cursos de composición a los bailarines (por ejemplo Louis Horst y sus *Pre-Classics Forms* en el caso de Martha Graham). Por lo tanto, los bailarines americanos componían primero no a partir del movimiento bailado, sino a partir de estructuras venidas del exterior. Sobre estas estructuras de composición utilizadas *al gusto* por la danza postmoderna, vienen a colocarse otras formas fascinantes,

más geográficas (en el sentido de que se convierten en lugares, en tramas, en trayectos), como el círculo, la espiral, la simetría, la serie de Fibonacci, etc. "En pocas palabras, (un) revoltijo de capas estructurales más o menos autónomas" (Plouvier, 2002: 283) que al final tienen pocas cosas en común salvo su complejidad a veces esotérica. Los bailarines terminan por perderse en esas arquitecturas complejas, especialmente a partir de *Toccata* (1993), y De Keersmaeker lo remedia pidiendo a los escenógrafos que inscriban en el suelo la totalidad o una parte de esos recorridos espaciales. A partir de entonces, el suelo se cubrirá de líneas y de puntos (*Amor constante*), de fragmentos geométricos (*Drumming*), de curvas de color (*Rain*) o de números (*Small Hands*). Esta proliferación gráfica permitirá visualizar una parte de la complejidad compositiva mucho mejor que el virtuosismo de los desplazamientos en sí mismos, que acaban en un elegante lazo del que no podemos más que constatar su asombrosa fluidez. El mantenimiento de estos fundamentos compositivos hace de las obras de De Keersmaeker un mundo siempre igual y siempre distinto al otro. Este *otro* se sitúa a veces en el margen interpretativo cedido a los bailarines, hasta en la geometría del movimiento en el seno de un conjunto: poco importa, por ejemplo, que en una diagonal de *jetés*, los brazos de un bailarín estén más bajos que los de sus compañeros porque una misma dinámica los guía. Es este juego (en el sentido de intervalo, de espacio de libertad) el que vamos a tratar ahora.

Un proceso de revelación

Numerosos críticos periodísticos han instaurado una opinión que permite situar la obra de De Keersmaeker "entre estructura y emoción". Esta fórmula lapidaria y restrictiva va, sin embargo, a conocer un innegable éxito que atempera el análisis coreográfico. Sin embargo, la oscilación artística entre estos dos polos se ve constantemente desacreditada por un movimiento dialéctico que explora Anne Teresa De Keersmaeker y que se expresa en la superación permanente de estos términos puestos en tensión contradictoria. Ya en las primeras creaciones, la coreógrafa escapaba a esta oposición instaurada por la crítica (entre el pensamiento racional y frío que preside la composición por una parte, y las emociones de los bailarines por otra), dando lugar a una expresividad totalmente singular.

En *Fase*, De Keersmaeker apuesta sin cesar por la forma como para exprimir mejor la consistencia y el ritmo, dejándola variar, alterarse, ver degradarse su realización. Actuando así, la coreógrafa también desencadena un proceso de revelación que pasa por la alteración de las calidades interpretativas de los dos intérpretes. Inicialmente, los rostros permanecen impasibles y los bailarines parecen absortos en ellos mismos. Pero progresivamente, la realización del movimiento se hace más violenta y los bailarines parecen puestos a prueba físicamente. En *Piano Phase* por ejemplo, los acentos se hacen menos potentes y la última serie parece estar atascada, como si la fatiga y la saciedad

pidieran terminar lo más rápido posible. Esfuerzo y fatiga se unen en el rostro, equilibrados por una determinación inscrita sobre los labios de los bailarines. Esta danza muestra, no el sempiterno reinicio de un bucle que podría ser posible gracias a la *despersonalización* del bailarín posmoderno, sino una alteración física ineluctable que prueba que algo está pasando. Así, desde su primera pieza, De Keersmaeker impone la idea de que la más mínima diferencia de interpretación del movimiento está cargada de sentido para la percepción que tiene el espectador de los estados de la danza. Desde este punto de vista, la revelación de la intimidad de los bailarines en *Rosas danst Rosas* es igualmente ejemplar, porque si los intérpretes no aplicasen más que las estructuras marcadas, Rosas habría derivado con el tiempo en un formalismo sin interés. Ahora bien, lo que propone *Rosas danst Rosas* es todo lo contrario: la primera parte ratifica el poder total de un unísono soberano, incluso en las variaciones de velocidad de ejecución. Hasta las respiraciones componen un conjunto. Este coro es además necesario puesto que esta parte de la pieza, bailada en silencio, se apoya en un tempo variable sustentado únicamente en la alternancia de las dinámicas del movimiento y el contraste entre una realización lenta y una versión más rápida de la frase de base. En la segunda parte, la postura sentada realza la posición erguida del busto. Éste destaca como organizador rítmico de la secuencia ya que, en torno a él y sus flexiones, extensiones y rotaciones, se organizan todas las formas que se escapan, produciendo así un efecto de emanación y de intensa determinación. El retorno permanente a una posición recurrente parece marcar una dependencia de los principios de composición en contrapunto a la estructura musical. En la tercera parte, son los brazos los que imponen al cuerpo sus trayectorias. La figura de rotación parcial, iniciada por el brazo que se escapa y acompañada por la mirada, constituye la redundancia esencial de ese momento coreográfico. En esta parte, los islotes de luz se metamorfosean en colores herméticos los unos a los otros. Bajo el efecto de esta geometría sin concesión, el espacio parece tan acerado como si estuviera cortado en planchas. Su porosidad sólo es posible gracias al vaivén de los cuerpos, sin herida aparente, que acentúa aún más el carácter humano de las cuatro chicas. Con esta pieza, De Keersmaeker cava el surco marcado en *Fase* y da a sus bailarinas la oportunidad de desvelarse; unísonos y contrapuntos dejan a cada una por igual la libertad de apropiarse del movimiento.

Si *Fase* muestra cómo los intérpretes, claramente cansados, consiguen dominar el agotamiento que les produce la forma exigida por la estructura, *Rosas danst Rosas* es la prueba de que la composición, por muy matemática que sea, se declara impotente a la hora de contener el furor que ella misma ha engendrado. Es en la relación conflictiva entre el deseo de libertad, que legítimamente nutren los intérpretes, y la renuncia impuesta por el respeto de unas obligaciones compositivas tan fuertes, donde la coreógrafa ha sabido encontrar un espacio que Rosas ocupa de manera tan singular. De hecho, las actua-

ciones de los bailarines de Rosas rompen con la virtuosidad plana de tantas otras compañías. La danza evita la narración, el servicio a un sentido unívoco, así como las relaciones demasiado psicológicas. Se enriquece de una libertad pactada con los bailarines, a los que se les pide que sean ellos mismos y que no interpreten como actores. La coreógrafa explica que este estado de danza en escena es el mismo que el del trabajo:

> Es una especie de grado cero que se toma como punto de partida, siendo nosotros mismos. El primer punto es estar ahí, aquí y ahora. Al mismo tiempo están las tareas que un bailarín debe llevar a cabo, y que debe ejecutar con tanta precisión y pasión como le sea posible (Guisgand, 2008: 39).

Rosas no teme jamás mostrar su gasto motriz exasperado. Los lazos de connivencia, de ayuda mutua y de incitación solidaria son frecuentes entre bailarines. La coreógrafa permite que exista un juego, un margen (al igual que existe un juego o un margen en un mecanismo que está suelto) por el cual se dilapidan las calidades interpretativas que alejan la danza de Rosas de toda superficialidad y de toda palabrería. Ella lo explica así:

> Es esta libertad, la de ser ellos mismos y buscar una verdadera comunicación entre ellos, intérpretes en escena, y hacia el espectador en la sala. No puedo imaginarlo de otra manera, no puedo jugar *a hacer teatro* [...]. La verdad es que yo busco siempre que los bailarines se queden cerca de sí mismos y les pido que permanezcan como son. Para mí, esta manera de ser constituye el mejor medio para que cada uno, vosotros y yo, podamos reconocernos, del mismo modo que la mayor abstracción hace posible la mayor individualización (Guisgand, 2008: 39-40).

En el caso de la coreógrafa, el sentido no se coloca en forma de emboscada detrás del movimiento (como si éste estuviera constituido de antemano bajo la forma de un tema: amor, odio, alegría, pena, etc.). Al contrario, está en curso, inherente a la materia corporal. De Keersmaeker tiene conciencia de la fragilidad de cada organismo y de lo poco que hace falta para que todo se derrumbe como un castillo de naipes. Puede dar la impresión de que las estructuras y los sistemas a los que ella es tan aficionada y que son tan evidentes en sus creaciones, aparecen como una especie de protección para salir al encuentro de las emociones. Las rutinas repetitivas, la constante necesidad de contar para ejecutar las frases minimalistas, la comprensión casi aritmética y geométrica de la coreografía se convierten en un desafío emocional debido a la maestría que en sí mismas requieren. Una preocupación ética aparece así en la honestidad de no esconder (ni el dolor, ni la diferencia, ni la imperfección...) y en la atención llevada a la apropiación del movimiento bailado por cada personalidad. A través de la danza se trasluce finalmente la figura del bailarín en una clase de autorretrato en movimiento.

Para concluir

En la obra de De Keersmaeker, la estructura compositiva es demasiado compleja para ser claramente identificada durante el espectáculo. Está constituida por capas superpuestas a veces sin relación las unas con las otras: el

montaje musical, las trayectorias bailadas, los efectos de orden, las frases retrógradas, las transposiciones espaciales y sexuadas se penetran mutuamente de tal manera que este refinamiento acaba por mudarse en sincretismo. Incluso el esfuerzo por identificar la trama del desplazamiento de un solo bailarín sobre las líneas del escenario, se vuelve vano. Estéticamente, la estructura no es una polaridad hacia la que iría la danza, sino que constituye el estrato subyacente. Es la arquitectura escondida del desarrollo de las cosas. Frente a ella, el espectador se aturde o se abandona a otra cosa, con la intención de estar bien situado. Me explico: el espectador (demasiado) informado de esta importancia de la estructura, estará tentado de sentarse al fondo de la sala para adoptar una mirada panorámica. Considerará la estructura de la composición como un exoesqueleto, creyendo poder captar así la lógica. En vano, ya que el sincretismo es tan grande que recela un doble riesgo: el de transformar la reiteración (repeticiones, variaciones, alteraciones) en cantinela, pero también el de imponer la inteligencia y la virtuosidad escondiendo la belleza de la revelación. Por ello Rosas es una compañía para mirar de cerca: acercaos, entrad en el torbellino de *Rosas danst Rosas*, de *Drumming* o de *Rain*, quedaos sin aliento con los bailarines y miradlos (re)devenir ellos mismos en sus dudas, sus esfuerzos y su placer de estar juntos. Es ahí, en la proximidad de los intérpretes donde se encuentra la infinita riqueza que recela el trabajo de arquitecta-matemática de la coreógrafa flamenca. De la misma manera que ciertos físicos explican su vocación por una atracción estética por las cifras (hablan de *bellas* ecuaciones, tanto en el sentido de una resolución elegante como de una especie de abducción por su grafismo), Anne Teresa De Keersmaeker alimenta una fascinación por un orden oculto, una ecuación original. Fascinación de la que ha sobrepasado la dimensión respetuosa para extraer las emociones propias de la contemplación de las estructuras abstractas.

Traducción: Carolina Martínez.

Bibliografía

De Mey, Thierry: "How to know the dancer from the dance", en LAUXEROIS, Jean y SZENDY, Peter (eds.), De la différence des arts, L'Harmattan, Paris, 1998.

Guisgand, Philippe y Plouvier, Jean-Luc: "Corps d'écriture", Repères, 20, noviembre 2007.

Guisgand, Philippe: Anne Teresa de Keersmaeker, L'Epos, Palermo, 2008.

Kästner, Irmela y Ruisinger, Tina: Anne Teresa De Keersmaeker / Meg Stuart, Kieser Verlag, München, 2007.

Plouvier, Jean-Luc: "Fragments fibonacciens. Anne Teresa De Keersmaeker et la musique", en Sorgeloos, Herman (ed.), Rosas/Anne Teresa De Keersmaeker, La Renaissance du livre, Paris, 2002.

Van Kerkhoven, Marianne, "Anne Teresa De Keersmaeker, entre la structure et l'émotion", Alternatives théâtrales, 18 marzo 1984.

De Keersmaeker : l'émotion de la structure

Philippe Guisgand, Université de Lille 3

On a souvent dit que De Keersmaeker vénérait la complexité, qu'elle était fascinée par l'infinie déclinaison des structures. Il est vrai que ses scénographies affichent encore fréquemment d'étranges trames, matérialisées par de longues droites, des courbes spiralées, des étoiles, des pointillés et même des chiffres faisant du plateau – et avant même que la danse n'apparaisse –, un joyeux gymnase dont on aurait dynamité le marquage (hypothèse ludique) ou la transcription de secrets cabalistiques accessibles aux seuls danseurs (hypothèse mystique). Cette géométrie plus ou moins poétique masque en fait un rigoureux découpage de l'espace, autorisant des courses savamment programmées, des frôlements et des rencontres, un agencement des trajectoires millimétrées figurant le plan visible de l'orchestration d'un supposé chaos chorégraphique.

L'affiche de *Rain* (2001) qui figure une main empoignant un jeu de mikado, tout comme les aspects scénographiques que nous venons d'évoquer, pourraient laisser supposer que la composition chorégraphique de la chorégraphe flamande réside dans une remise en ordre topographique des trajectoires dansées. Or les clés de cette complexité compositionnelle ne relèvent pas en priorité d'une disposition visuelle harmonieuse. Elles sont à chercher en premier lieu dans les liens que l'artiste tisse avec la musique, puis dans un second temps, au sein d'une utilisation fascinée des chiffres, des formules et des jeux d'agencement de l'espace et du temps. Enfin, nous verrons comment cette confrontation organisée entre ces strates d'ordre et les interprètes donne naissance à une danse conçue comme un processus de dévoilement éblouissant.

La musique

En matière musicale, Anne Teresa De Keersmaeker s'est rapidement distinguée par des choix pointus qui l'ont fait passer pour la danseuse musicienne par excellence. Or la relation qu'elle entretient dans son œuvre avec la musique n'est pas transparente et immédiate. Chez elle, la musique renvoie – non pas à la question du support de la danse (elle rejette la scansion du rythme ou la musique comme papier peint) – mais à celui de la composition. La chorégraphe se saisit de la structure musicale pour penser une structure chorégraphique complexe. Musique et danse sont donc d'abord liées par une partition, c'est-à-dire le lieu où la

musique s'élabore en structure et se pense en termes de matériau. C'est sans doute la raison pour laquelle De Keersmaeker s'est progressivement éloignée de l'unisson pour s'intéresser aux procédés polyphoniques et contrapuntiques, plus complexes sur le plan structurel. La danse de Keersmaeker lit donc la musique avant de l'écouter. Et c'est pourquoi elle chorégraphie Bach (le sommet de l'écriture du contrepoint), Beethoven (et notamment la *Grande Fugue*, c'est-à-dire la pièce la plus néo baroque, une sorte de retour à Bach avant l'heure), Bartòk (amoureux comme Bach du nombre d'or et de Fibonacci), Reich ou Ligeti plutôt que Tchaïkovski et ses arguments narratifs.

Une analyse plus précise révèle qu'au fil du temps, la chorégraphe a évolué dans son approche des oeuvres musicales, infléchissant doucement sa stratégie jusqu'à la retourner. Dans un premier temps (1982-1985), la partition est abordée entre soumission au savoir musical et révolte contre la structure, comme un maître autoritaire à défier – c'est spécialement criant dans *Fase, Four Movements to the Music of Steve Reich* (1982). Ainsi dans cette pièce, musique et danse font alliance, mais pas pour s'illustrer mutuellement, car les cycles évolutifs de Keersmaeker et ne se superposent pas nécessairement à ceux de Reich. Ce décalage entre danse et musique crée un brouillage, un halo, une proposition beaucoup plus subtile où musique et danse se lisent, puis se lient en se débordant sans cesse. La révolte est encore plus affirmée dans *Rosas danst Rosas* (1983), à travers les constructions glaciales voire brutales du compositeur Thierry De Mey. Des bruits industriels sur un tempo impitoyable fixent les danseuses dans un espace, et leur disent : "Vas-y danse!".

Anne Teresa lâchera rapidement cet asservissement du corps au chiffre et, dans un second temps (1986-1994), elle va se tourner vers des œuvres qui ont une dimension analysable, les grandes œuvres du répertoire (de Bach à Ligeti) et des grandes partitions de la tradition classico-romantique (Beethoven, Bartòk), qui ont davantage de fluidité. L'exemple emblématique de cette deuxième période est la *Grande Fugue* (1992) sur la musique éponyme de Beethoven, choix qui avait révolté les mélomanes : ce n'est pas de la musique de danse ! Dans cette période, la danse prend une distance avec la musique mais elle en épouse les principes : thématisme (tout le matériel chorégraphique se déduit, non pas de "qualités de mouvement" mais essentiellement de "phrases de base" dansées), polyphonie sur le modèle du canon, variations (avec une préférence marquée pour un procédé musical polyphoniste : le palindrome, la lecture inversée). En regardant *Grande Fugue*, on s'aperçoit vite que le dialogue avec l'écriture musicale n'est pas simplement l'exploration de la musique en tant

qu'individu esthétique. Les "rôles" des danseurs ne se superposent pas aux instruments (4 instruments pour 8 danseurs), et les groupes, les *soli* se recomposent sans cesse. On réalise finalement que c'est l'occupation de l'espace qui trahit la relation entre musique et danse : ce qui analysé dans la partition, ce ne sont pas les hauteurs de note ou les timbres mais plutôt la superposition des voix de la fugue qui inspire les trajectoires des danseurs. L'espace de la danse révèle alors l'idée même de polyphonie.

Le troisième temps, enfin, s'illustre à partir de *Drumming* (1998) puis *Rain* où elle s'empare de deux grandes œuvres de Steve Reich d'une heure chacune. Dans *Rain*, De Keersmaeker regarde les ressorts formels de la partition de plus loin. Cette distance lui permet de construire sa danse comme un contrepoint supplémentaire, une voix additionnelle. Là, hormis l'idée de polyphonie, la danse se tient à distance des processus de l'écriture musicale. Les processus de la danse sont autres et pourtant, il y a une sorte de polyphonie commune qui fonctionnent. C'est pourquoi Jean-Luc Plouvier nomme cette période "la surenchère" (Guisgand et Plouvier, 2007: 21). Quelque chose est toujours sollicité dans la musique mais la danse complémente la musique, elle ajoute des voix, des couches. D'une certaine manière, De Keersmaeker se libèrerait de la conviction que la musique est un savoir absolu. Rassurée par son expérience, elle se serait convaincue que la pure structure n'est rien sans ce qui s'échappe de la logique des nombres. Plus confiante dans les sensations, elle se serait aventurée lentement et progressivement vers une écriture nouvelle (les premières phrases improvisées apparaissent dans *In Real Time* (2000), spectacle conçu avec les musiciens d'Aka Moon), à proximité de la partition mais sans que celle-ci commande la forme, prenant plutôt la musique comme enveloppement et présence. C'est au moment de cette prise de liberté qu'elle se tourne vers le jazz de Miles Davis dans *Bitches Brew/Tacoma Narrows* (2003), puis de John Coltrane dans *A Love Supreme* (2005). A dater de ces pièces, l'artiste introduit des temps – toujours structurés – d'improvisation. C'est encore le cas dans *Keeping Still* (2007) et *Zeitung* (2008). Ce qu'il faut savoir de la partition devient secondaire et le dialogue se poursuit dans l'entrelacement sans fin des voix de la musique et des voix de la danse.

Quoiqu'il en soit, la musique (en tant que partition) se devine toujours chez la chorégraphe flamande comme la cause absente, celle qui renvoie à "*the extreme complexity and also the distorsion of the world*" (Kästner et Ruisinger, 2007: 7). Pour De Keersmaeker, la musique techno – à l'image de toutes les musiques sous écrites – constitue un enfer renvoyant à la tentation d'un corps brut, frénétique et finalement sans joie. Pour elle, le besoin

de simplicité contient des envies dangereuses dont elle se méfie et que gomme la complexité de son travail. Et si Jean-Luc Plouvier qualifie la danse de Rosas de "témoignage mélomane" (Plouvier, 2002: 279), il ne s'agit pas pour le musicien d'appliquer à la chorégraphe la maxime de George Balanchine ("voyez la musique, écoutez la danse"), car cette cause absente ne se laisse pas aussi facilement discerner : les couches de complexités que Keersmaeker superposent dans ses spectacles mènent rapidement le spectateur au cœur d'un syncrétisme fascinant mais impénétrable. Un syncrétisme qui dissout l'évidence de cette relation initiale à un point qui dissuade tout dé-chiffrage. Lles fameux *flower pattern* qui ornent fréquemment les tapis de ses pièces et guident les trajectoires de danseurs en sont une illustration.

Le chiffre et l'espace

D'autres procédés de composition – qui ont trait à l'espace et au temps – participent également de l'économie stylistique de l'œuvre. La notion de phrase de base est centrale dans ce processus et conditionne son esthétique. Une phrase de base est une séquence de mouvement conçue comme un germe qui se déploie dans l'œuvre tout entière. Elle part d'un noyau initial qui se dilate et se déploie, se contracte ou s'altère en variations perpétuelles. Ces phrases, choisies en fonction de leur potentiel de transformation, sont transposables selon toutes sortes de variables, fractionnables en sous motifs, etc. Elles s'organisent ensuite dans les spectacles en compositions savantes. De ce point de vue, *Fase* est la pièce-matrice des procédés qui seront développés ultérieurement : la répétition d'une même phrase de base, l'accumulation, la variation et l'altération constituent les quatre grands registres initiaux. Au fil des pièces, ces principes vont se multiplier et se complexifier en s'inspirant des structures musicales (unisson, alternance, contrepoint, développement d'un motif, répétition, etc.), mais sans oublier la trame initiale. Il faut ensuite ordonner ces phrases dans le temps. D'abord fascinée par l'unisson, de *Fase* à *Mikrokosmos* (1987), De Keersmaeker va s'en éloigner à partir de *Erts* (1992) pour céder la place à des formes de contrepoints de plus en plus complexes. Ils apparaissent déjà sous la forme des déphasages dans *Fase*, puis plus nettement dans *Rosas danst Rosas* ou le chœur (sous forme de trio en fond de scène) met en évidence les interprétations successives de chaque danseuse. Dans *Achterland* (1990), tout un passage est construit pour opposer sans cesse les postures debout et couchée, le fond et l'avant-scène, le danseur isolé et ses partenaires à l'unisson, la course horizontale et le rétablissement sur les pieds. Le canon est fréquemment utilisé, avec ces phrases qui voyagent d'un danseur à l'autre, et il se décline en s'enrichissant d'un accent, d'un saut ou d'un tour quand il passe sur un

nouvel interprète. Mais le contrepoint est aussi traité dans les relations entre danse et musique, états et mouvements, discours et gestes, etc.

La chorégraphe flamande sait aussi jouer des caractéristiques de l'espace pour complexifier sa composition. De Keersmaeker a toujours instauré des espaces strictement définis dans ses pièces. Dans *Fase*, *Rosas danst Rosas* et *Mikrokosmos*, le découpage en parties et la scénographie désignent des lieux différents. Dans *Fase*, la linéarité de la danse (*Piano Phase*, *Clapping Music*) ou sa circularité (*Come Out* et *Violin Phase*) correspond à la forme musicale répétitive de la musique de Steve Reich. Dans *Erts* se découpent encore des espaces sur le plateau (projection, estrades, plate-forme de concert, podium de prise de parole) qui deviendront de plus en plus un lieu unique de circulation que les scénographies mettent souvent en valeur sur le mode circulaire, comme dans *Just before* (1997)*, Drumming*, *Rain* ou *Small hands (Out of the Lie of No)* (2001). Il est également étonnant de voir comment les trames au sol issues d'une géométrie angulaire servent à produire des courbes et des spirales réservées à la danse. Sur le plateau d'*Amor constante mas allá de lá muerte* (1994) par exemple, "il y avait deux épicentres, sur lesquels avaient été construits les carrés de séries de Fibonacci en mode croissant" (De Mey, 1998: 177). La scène se composait de deux rectangles légèrement décalés, dans lesquelles s'inscrivaient les trames spatiales des danseurs, croissant selon le nombre d'or. Leur léger décalage permettait de relier les deux cadres par des trajectoires spiralées. Dans la plupart des pièces ultérieures, ces trajectoires dansées s'interpénètrent de façon tellement complexe que l'œil perd l'architecture de l'espace : le raffinement se mue alors en syncrétisme et le spectateur s'abandonne ou s'étourdit. Heureusement, des pauses perceptives lui sont offertes, car parfois, les danseurs se regroupent. Et ce groupe n'est pas seulement une "figure" spatiale, Il est aussi le lieu de ressourcement du collectif. Dans *Drumming* par exemple, les danseurs se positionnent face au public, formant une ligne mobile qui traverse la scène de cour à jardin, avançant et reculant, perdant ou gagnant des éléments selon un procédé que l'on retrouvera dans *Rain*. De la même manière, le désordre improvisé de *In Real Time* parvient à s'organiser en deux lignes, marchant à la rencontre l'une de l'autre, de profil au public et se croisant au centre du plateau. Tout comme le regroupement en noyau qui se concentre et se dilate en trajectoires spiralées, ces figures collectives sont facteurs d'ordre, mais elles apparaissent aussi comme le havre de régénérescence du collectif, souvent dispersé. Elles sont à la fois refuge et rampe de lancement, invitation à la pause et incitation au départ, comme dans cet unisson volontairement imparfait de *Rain* où les danseurs alignés lèvent les bras, avancent de deux

pas, tournent le buste et reviennent à leur place initiale. Répétée, la phrase s'enrichit progressivement de nouveaux éléments qui se décalent dans le temps et s'exposent dans différents espaces, relançant une nouvelle complexité.

La composition chorégraphique de Keersmaeker est donc classique en ce qu'elle fait appel à des "structures claires" (Van Kerkhoven, 1984: 37), souvent inspirées des structures musicales elles-mêmes. De ce point de vue, la chorégraphe est davantage sous influence américaine qu'européenne. Aux Etats-Unis en effet, les musiciens ont longtemps donné les cours de composition aux danseurs (par exemple Louis Horst et ses *Pre-Classics Forms* chez Martha Graham). Les danseurs américains ont donc d'abord composé, non pas à partir du mouvement dansé, mais à partir de structures venues de l'extérieur. Sur ces structures de composition utilisées à l'envi par la *post modern dance*, viennent se poser d'autres formes fascinantes, plus géographiques (au sens où elles deviennent des lieux, des trames, des trajets), comme le cercle, la spirale, la symétrie, la série de Fibonacci etc. "Bref, [un] fouillis de couches structurelles plus ou moins autonomes" (Plouvier, 2002: 283) ayant finalement peu de choses en commun si ce n'est leur complexité parfois ésotérique. Les danseurs finissent par se perdre dans ces architectures complexes, notamment à partir de *Toccata* (1993), et De Keersmaeker y remédie en demandant aux scénographes d'inscrire au sol tout ou partie de ces parcours spatiaux. Dès lors, le sol se couvrira de lignes et de points comme dans *Amor constante*, de fragments géométriques (*Drumming*), de courbes de couleur (*Rain*) ou de numéros (*Small hands*). Cette prolifération graphique permettra de visualiser une partie de la complexité compositionnelle, bien mieux que la virtuosité des déplacements eux-mêmes, qui finissent dans un élégant entrelacs dont on ne peut que constater l'étonnante fluidité. Le maintien de ces fondements compositionnels font des œuvres de Keersmaeker un monde toujours même et toujours autre. Cet "autre" se situe parfois dans la marge interprétative laissée aux danseurs, jusque dans la géométrie du mouvement au sein d'un ensemble : il importe peu, par exemple, que dans une diagonale de jetés, les bras d'un danseur soient bien plus bas que ceux de ses partenaires puisqu'une même dynamique les guide. C'est ce jeu – au sens d'écart, d'espace de liberté – que nous allons maintenant évoquer.

Un processus de dévoilement

Nombre de critiques journalistiques ont instauré une doxa permettant de situer l'œuvre de Keersmaeker "entre structure et émotion". Cette formule lapidaire et restrictive va pourtant connaître un indéniable succès que tempère l'analyse chorégraphique. Il semble en effet que

l'oscillation artistique entre ces deux pôles soit constamment désavouée par un mouvement dialectique qu'explore Anne Teresa De Keersmaeker et qui s'exprime dans le dépassement permanent de ces termes mis ainsi en tension contradictoire. Déjà dans les premières créations, la chorégraphe échappait à cette opposition instaurée par la critique – entre la pensée rationnelle et froide présidant à la composition d'une part, et les émotions des danseuses de l'autre –, en faisant naître une expressivité tout à fait singulière.

Dans *Fase*, De Keersmaeker relance sans cesse la forme comme pour mieux en épuiser la consistance et le rythme, laissant varier, s'altérer, voire se dégrader sa réalisation. Ce faisant, elle déclenche aussi un processus de dévoilement qui passe par l'altération des qualités interprétatives de deux interprètes. Initialement, les visages demeurent impassibles et les danseuses semblent absorbées en elles-mêmes. Mais progressivement, la réalisation du mouvement se fait plus violente et les danseuses paraissent physiquement éprouvées. Dans *Piano phase* par exemple, les accents se font moins puissants et la dernière série semble bâclée, comme si la fatigue et la satiété commandaient d'en terminer au plus vite. Effort et fatigue se lisent sur le visage, contrebalancés par une détermination inscrite sur les lèvres des danseuses. Cette danse montre, non pas la sempiternelle réinitialisation d'une boucle que la désincarnation du danseur post moderne rendrait possible, mais une altération physique inéluctable prouvant qu'il s'est passé quelque chose. Ainsi, dès sa première pièce, De Keersmaeker impose l'idée que la moindre différence d'interprétation du mouvement est lourde de sens dans la perception des états de danse par le spectateur. De ce point de vue, la révélation de l'intimité des danseuses dans *Rosas danst Rosas* est également exemplaire, car si les interprètes n'appliquaient que les structures mises en place, Rosas aurait depuis longtemps basculé dans un formalisme sans intérêt. Or c'est tout le contraire que propose *Rosas danst Rosas* : la première partie entérine la toute puissance d'un unisson souverain, jusque dans les variations de vitesse d'exécution. Même les souffles figurent un ensemble. Ce chorus est d'ailleurs nécessaire puisque cette partie de la pièce, dansée dans le silence, s'appuie sur un tempo variable uniquement assuré par l'alternance des dynamiques de mouvement et le contraste entre une réalisation lente et une version plus rapide de la phrase de base. Dans la seconde partie, la posture assise met en valeur la position érigée du buste. Celui ci est mis distinctement en évidence comme organisateur rythmique de cette séquence, car c'est autour de lui et des flexions, extensions et rotations qu'il s'inflige, que s'organisent toutes les formes qui s'en échappent, donnant ainsi un effet de jaillissement et d'intense détermination. Le retour permanent à une position récurrente semble marquer un

assujettissement aux principes de composition en contrepoint et à la structure musicale. Dans la troisième partie, ce sont les bras qui impriment au corps ses trajectoires. La figure de la rotation partielle, initiée par le bras qui s'échappe et accompagnée du regard, constitue la redondance essentielle de ce moment chorégraphique. Dans cette partie, les îlots de lumière se métamorphosent en couloirs tout aussi hermétiques les uns aux autres. Sous le coup de cette géométrie sans concession, l'espace semble aussi acéré qu'il est découpé en tranches. Sa porosité n'est rendue possible que par le va-et-vient des corps, sans blessure apparente, qui accentue encore le caractère d'humanité de ces quatre filles. Avec cette pièce, De Keersmaeker creuse le sillon tracé dans *Fase* et donne à ses danseuses l'occasion de se révéler, unissons et contrepoints laissant pareillement à chacune la liberté de s'approprier le mouvement.

Si *Fase* montre comment les interprètes, certes fatiguées, parviennent à dompter l'épuisement de la forme commandée par la structure, *Rosas danst Rosas* fait la preuve que la composition, toute mathématique qu'elle soit, s'avère impuissante à contenir la fureur qu'elle a engendrée. C'est dans le rapport conflictuel entre l'envie de liberté que nourrissent légitimement les interprètes et le renoncement qu'impose le respect des contraintes si fortes de la composition que la chorégraphe a su trouver un espace que les Rosas occupent avec une telle singularité. En effet, les performances des danseurs de Rosas rompent avec la virtuosité lisse de tant d'autres compagnies. La danse évite la narration, l'asservissement à un sens univoque ainsi que les relations trop psychologiques. Elle s'enrichit d'une liberté accordée aux danseurs de demeurer eux-mêmes et de ne pas jouer tels des acteurs. La chorégraphe explique que cet état de danse sur scène est aussi celui du travail :

> C'est une espèce de degré zéro qu'on prend comme point de départ, en étant nous-mêmes. Le point premier, c'est être là, ici et maintenant. Dans le même temps, il y a les tâches qu'un danseur doit faire, ce qu'il doit exécuter avec autant de précision et de passion possible (Guisgand, 2008: 39).

Les Rosas ne craignent donc jamais d'afficher leur dépense motrice exaspérée. Les liens de connivence, d'entraide, d'incitation solidaire sont fréquents entre danseurs. La chorégraphe laisse donc exister un jeu (comme on dit d'un mécanisme lâche qu'il a "du jeu") par lequel s'engouffrent les qualités interprétatives qui éloignent la danse de Rosas de toute superficialité et de tout bavardage. Elle s'en explique :

> Cette liberté-là, celle d'être eux-mêmes et de chercher une vraie communication entre eux, interprètes sur la scène, et vers le spectateur dans la salle. Je ne peux pas créer autrement, je ne peux pas jouer *à faire théâtre* […]. C'est vrai que je cherche toujours à ce que les gens restent près d'eux-mêmes et je leur demande de rester ce qu'ils sont. Pour moi, cette façon d'être constitue le meilleur moyen pour que chacun, vous et moi, puissions nous reconnaître, de la même manière que la plus grande abstraction permet la plus grande individualisation (Guisgand, 2008: 39-40).

Chez la chorégraphe, le sens ne se situe donc pas en embuscade derrière le mouvement (comme s'il était constitué d'avance sous forme de thème : amour, haine, joie, peine, etc.). Il est au contraire en instance, inhérent à la matière corporelle. De Keersmaeker a conscience de la fragilité de chaque organisme et du peu qu'il faut pour que tout s'écroule comme un jeu de cartes. C'est pourquoi les structures et les systèmes qu'elle affectionne, et qui sont si évidents dans ses créations, peuvent apparaître comme une protection à l'encontre de l'expressivité des émotions. Les routines répétitives, la constante nécessitée de compter pour exécuter ces phrases minimalistes, la compréhension quasi-arithmétique et géométrique de la chorégraphie deviennent un challenge émotionnel par la maîtrise de soi qu'elles requièrent. Un souci éthique apparaît ainsi dans l'honnêteté à ne pas cacher (ni la douleur, ni la différence, ni l'imperfection...) et dans l'attention portée à l'appropriation du mouvement dansé par chaque personnalité. A travers la danse transparaît finalement la figure du danseur en une sorte d'autoportrait en mouvement.

Pour conclure

Chez De Keersmaeker, la structure compositionnelle est trop complexe pour être clairement identifiée pendant le spectacle. Elle est constituée de couches superposées parfois sans rapport les unes avec les autres : le découpage musical, les trajectoires dansées, les effets d'ordre, les phrases rétrogrades, les transpositions spatiales et sexuées s'interpénètrent tellement que ce raffinement finit par se muer en syncrétisme. Même l'effort pour identifier la trame du déplacement d'un seul danseur sur les lignes du plateau demeure vain. Esthétiquement, la structure n'est donc pas une polarité vers laquelle irait la danse, elle en constitue la strate sous-jacente. Elle est l'architecture cachée du déroulement des choses. Face à elle, le spectateur s'étourdit ou s'abandonne à autre chose, à condition d'être bien placé. Je

m'explique : le spectateur (trop) informé de cette importance de la structure sera tenté de s'assoire en fond de salle pour y adopter un regard panoramique. Il considérera la structure de la composition comme un exosquelette en pensant ainsi pouvoir en capter la logique. En vain, car le syncrétisme est tellement grand qu'il recèle un double risque : celui de transformer la reprise (répétitions, variations, altérations) en rengaine mais aussi celui d'imposer l'intelligence et la virtuosité en masquant la beauté du dévoilement. C'est pourquoi Rosas est une compagnie à regarder de près : rapprochez-vous, entrez dans le tourbillon de *Rosas danst Rosas*, de *Drumming* ou de *Rain,* essoufflez-vous avec les danseurs et regarder les (re)devenir eux-mêmes dans leur doutes, leurs efforts et leur plaisir d'être ensemble. C'est là, dans la proximité des interprètes, que se trouve l'infinie richesse que recèle le travail d'architecte-mathématicienne de la chorégraphe flamande. De même que certains physiciens expliquent leur vocation par une attirance esthétique pour les chiffres (ils parlent de "belles" équations – tant au sens d'une résolution élégante que d'une sidération pour le graphisme), Anne Teresa De Keersmaeker nourrit une fascination pour un ordre caché, une équation originelle. Fascination dont elle a dépassé la dimension respectueuse pour en extraire les émotions propres à la contemplation des structures abstraites.

Bibliographie

De Mey, Thierry (1998), « How to know the dancer from the dance », in Lauxerois, Jean et Szendy, Peter (eds.), *De la différence des arts*, Paris, L'Harmattan.

Guisgand, Philippe et Plouvier, Jean-Luc, « Corps d'écriture », *Repères*, 20, novembre 2007, pp. 17-21.

Guisgand, Philippe (2008), *Anne Teresa de Keersmaeker*, Palermo, L'Epos.

Kästner, Irmela et Ruisinger, Tina (2007), *Anne Teresa De Keersmaeker / Meg Stuart*, München, Kieser Verlag.

Plouvier, Jean-Luc (2002), « Fragments fibonacciens. Anne Teresa De Keersmaeker et la musique », in Sorgeloos, Herman (ed.), *Rosas/Anne Teresa De Keersmaeker*, Paris, La Renaissance du livre, pp. 279-283.

Van Kerkhoven, Marianne, « Anne Teresa De Keersmaeker, entre la structure et l'émotion », *Alternatives théâtrales*, 18, mars 1984, pp. 33-37.

Alternatives théâtrales 98

Festival d'Avignon 2008

Créer et transmettre

Johanne Saunier, Mathilde Monnier
Transmettre / Transformer

Philippe Guisgand

La danse contemporaine ne se définit pas par une technique de référence mais par l'esthétique de celui qui l'explore et sa liberté d'emprunter, ou non, aux techniques corporelles existantes (qu'elles soient dansées ou pas). Dans ces conditions, faut-il imaginer qu'une transmission au sein d'un processus de création chorégraphique actuel deviendrait à ce point aléatoire qu'elle en perdrait ses propriétés de passation d'un héritage ? Une danse, qui à trop vouloir mettre en pièce les signes rassurants d'une reconnaissance, finirait-elle coupée de sa propre histoire ? Probablement pas puisque cette dernière est également faite de ruptures plutôt que d'amnésie.

Que la danse actuelle soit étendue à une simple présence physique ou centrée sur le mouvement ne nous empêche nullement de penser le rôle du corps comme véhicule d'une transmission dans la création. On se limitera simplement ici à envisager le terme de création selon deux points de vue, l'un – poïétique, où l'on considère l'activité de l'artiste dans sa dimension processuelle, et où la transmission transforme le corps en réceptacle d'une expérience (sinon du résultat d'un enseignement) ; et l'autre – esthétique, qui considère la création comme résultat de cette démarche, et au sein duquel il arrive au corps de réfléchir (aux deux sens du terme) : à la fois reflet de sa propre genèse et réflexion sur ce qu'opère la transmission dans l'œuvre. Et c'est bien le cas dans la pièce de Johanne Saunier intitulée Erase-E(x) que nous examinerons plus loin.

Avant d'aborder ce point de vue processuel, il faut rappeler que la danse a hérité d'une tradition de chorégraphes pédagogues, de Martha Graham à Alwin Nikolais en passant par Merce Cunningham, et en France avec Françoise et Dominique Dupuy, Karine Waehner ou Jacqueline Robinson. Cette tradition s'était fortement estompée dans le paysage européen de la danse des années 80-90 pour valoriser le statut du chorégraphe auteur, peu soucieux de « passer » ce qu'il avait reçu des maîtres. Pourtant ces enseignements façonnent les interprètes et les marquent souvent durablement, au point qu'ils se définissent parfois (dans les dossiers de presse ou les feuilles de salle) à travers une liste des chorégraphes avec qui ils ont travaillé, dessinant – au-delà d'un marquage technique – une généalogie artistique. Cette tradition pédagogique a repris ces deux dernières décennies une vigueur renouvelée grâce à la réflexion de quelques-uns chez qui ce désir de transmission s'inscrit (ou s'impose) à un moment particulier de leur parcours artistique : Anne Teresa De Keersmaeker (avec Parts), Angelin Preljocaj, William Forsythe, Frédéric Flamand et Wayne Mc Gregor plus récemment (avec Dance [1] ou Mathilde Monnier avec Exerce [2]). Cette dernière estime qu'au sein du programme qu'elle a conçu comme un espace/temps d'expérimentation, partager et transmettre est plus important qu'enseigner. Elle souligne d'ailleurs la dimension de passage et de transition plus que de réception d'un savoir constitué [3]. La transmission s'y fait donc dans le temps de la création et non *a posteriori* : « chaque chorégraphe et chaque danseur invente lui-même son rapport à l'événement, à la mémoire et à la répétition (...). Je ne peux pas prévoir à quel moment et pourquoi les choses arrivent. Mais je peux créer les conditions (celles de la répétition, du temps de studio, du cadre...) pour que cela se produise. » [4]

Transmettre en danse ne peut donc se réduire à une action *sui generis*. Et le pédagogique de faire place au poïétique. Peut-être simplement parce que la transmission, à l'image de la création, est une forme de « mise en œuvre », impliquant, comme dans le processus créatif tout entier, une recherche de sens. La danse passe d'un corps à l'autre par capillarité, mémorisation ou infusion lente, à travers la kinésphère et les corps à corps indicibles de l'atelier ; autant de modes d'appropriation que le terme d'incorporation résume et qui rendent problématique toute tentative de réflexion didactique à leur propos : « I cannot teach anyone to dance. One learns to dance oneself » écrivait Anne Teresa De Keersmaeker [5], bien consciente que, dans une communauté artistique, la transmission tient chacun pour une exception qui transforme inlassablement l'héritage. Il n'est d'ailleurs que d'écouter Boris Charmatz relater l'expérience *Bocal* pour comprendre la difficulté, à partir de la somme des expériences individuelles, de « faire école » [6].
La transmission se diffuse donc dans le temps de l'être ensemble et Mathilde Monnier a toujours fait du collectif un puissant levier de création. Sa dernière pièce, Tempo 76, en est un exemple éclairant qui requestionne l'unisson (figure classique délaissée par la danse contemporaine), en laissant exister clairement un espace entre exercice de précision virtuose jamais abouti et contrainte chorégraphique adressée à chaque interprète de faire « quand même » la même chose en même temps. C'est bien la communauté de travail et le partage quotidien de l'expérience qui instaurent les dénominateurs communs nécessaires à la création. La succession journalière des pratiques crée ce fond collectif comprenant à la fois un statut du corps, un sens du geste, une mémoire, permettant aussi d'être prêt à l'imprévisible. Cette conception de la transmission permet à Mathilde Monnier de ne pas dissocier Exerce de sa propre activité de création. Elle la désigne par le terme « d'imprégnation » [7] qui dit assez bien la durée du passage que nécessite cette transformation lente.

Mais la création est aussi le résultat d'une démarche. Le régime esthétique de l'œuvre modifie la nature de ce que l'on a appelé jusqu'ici « transmission ». Si cet article n'est pas le lieu d'une discussion sur ce qui se dépose chez le spectateur de danse, une œuvre programmée cette année en Avignon s'ouvre, entre autres, sur cette question du legs, de la trace et de ce qui, au filtre de la création, se

Philippe Guisgand est maître de conférences en Arts du spectacle. Il enseigne l'esthétique de la danse et l'analyse chorégraphique à l'Université de Lille 3. Il est chercheur au *Centre d'Étude des Arts Contemporains*.

1. D.A.N.C.E (pour Dance Apprentice Network aCross Europe) est un programme européen de formation du danseur d'une durée de 2 ans basé à Dresde et Aix/Marseille.

2. Exerce est un programme d'aide aux jeunes créateurs (chorégraphes ou danseurs surtout, mais pas exclusivement) créé en 1996 à Montpellier.

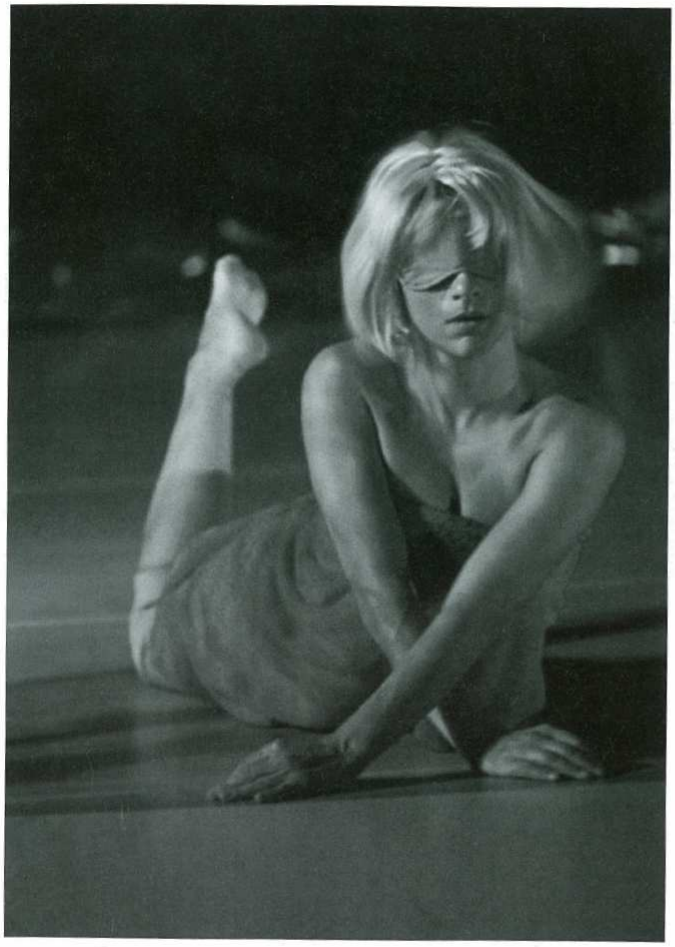
3. Mathilde Monnier et Jean-Luc Nancy, Allitérations, Paris, Galilée, coll. « Incises », 2005, p. 44-55.

4. Frédéric Pouillaude, « Entretien avec Mathilde Monnier », *Cahiers philosophiques* n° 6, juin 2006, p.112.

5. À l'ouverture de PARTS (pour Performing Arts Research and Training Studio), « l'école » qu'elle a créée à Bruxelles en 1995.

6. Durant l'année 2004, *Bocal* a réuni autour de Boris Charmatz un groupe d'étudiants en recherche, rassemblés pour travailler à un projet d'école éphémère. D'essence nomade, *Bocal* a conduit ce groupe à travers toute l'Europe.

7. M. Monnier et J.-L. Nancy, *op. cit.*, p. 50.



Johanne Saunier dans ERASE-E(X) PART 4. *Photo Agathe Poupeney PhotoScene.*

conserve, s'altère ou disparaît. Cette idée d'une transmission – même au risque de la transformation – est tout entière contenue dans le processus et dans l'œuvre de Johanne Saunier intitulée ERASE-E(X). Rappelons-en le principe : le projet repose sur la participation de plusieurs artistes qui sont invités à effacer et recréer la contribution précédente.

La proposition préliminaire, en forme d'esquisse dansée, est typique du vocabulaire d'Anne Teresa De Keersmaeker : rotations initiées par le haut du corps, petits sauts à cloche-pied, torsions et penchés du buste que les bras prolongent en lents suspens. La transmission relève ici d'une passation facilitée par la longue fréquentation de ce matériau par l'interprète[8]. Un peu ironiquement, et conscient du fait qu'effacer laisse des traces, le Wooster Group préserve de ce prologue la dimension la moins keersmaekerienne, à savoir l'espace du sol qu'appréhende la chorégraphe flamande, mais où excelle la vivacité fluide de Johanne Saunier. La proposition initiale devient alors la trace visible d'une partie plus théâtrale, s'inspirant et dialoguant avec la bande-son du MÉPRIS de Godard. Une transformation s'opère ici sans que la filiation ne cesse pourtant de s'offrir au regard.

La seconde partie voit revenir la danse de Keersmaeker, baignant dans un cône de lumière rasante et dynamisée par la musique indienne que l'artiste explore à l'époque pour son propre compte. Cette fois, le théâtre s'efface en un saisissant effet de focale, un changement de plan où le spectateur peut à loisir « faire le point » sur le mouvement ou l'esquisse d'un personnage dont la chorégraphe, à travers la rythmicité du mouvement, n'a pas totalement évincé la dimension quelque peu hystérique.

Dans la partie suivante, une chanson folk enveloppe davantage la danse qu'elle ne la scande. Isabella Soupart lui rend, sans bouleverser sa physionomie, une forme d'insouciance préliminaire à un « thriller » à deux que la chorégraphe met alors en scène, etc. ERASE-E(X) est donc une pièce « à suite » où chaque artiste prend le relais du précédent. Où l'on se rend compte qu'un effacement est moins une négation qu'une réécriture, plongeant dans un univers étranger, pour l'absorber, le soustraire partiellement, le travailler jusqu'à pouvoir s'y identifier.

La chorégraphie peut être lue d'un point de vue microscopique comme un processus visible – celui de la pièce elle-même bien sûr, mais aussi celui du concept annoncé présidant à son élaboration. De ce point de vue, elle demeure un objet emblématique de la modernité, celle qui au vingtième siècle voit l'objet réalisé laisser transparaître le geste créateur, à l'image, par exemple, de LA PENSÉE de Rodin qui expose simultanément son sujet (le visage de Camille Claudel) et le procédé physique en soi (le visage s'extrayant de la pierre brute).

La pièce est également la métaphore des aventures du corps de l'interprète : transformation, influence, malléabilité sont portées, il est vrai, par une performeuse exceptionnelle. Comme dans VISITATIONS (2007) de Julia Cima (qu'on voit se glisser dans de libres mais identifiables interprétations de Nijinsky, Gert, Cunningham, Bagouet, Béjart ou Hijikata), ERASE-E(X) traduit la manière dont le corps de la danseuse porte à la fois son histoire dans l'univers de la danse (il n'est pas anodin que la première proposition soit de Keersmaeker dont Johanne Saunier a été l'interprète pendant une dizaine d'années), mais également son trajet dans l'Histoire de la danse et des autres arts ; ERASE-E(X) est en effet inspirée du tableau ERASED DE KOONING

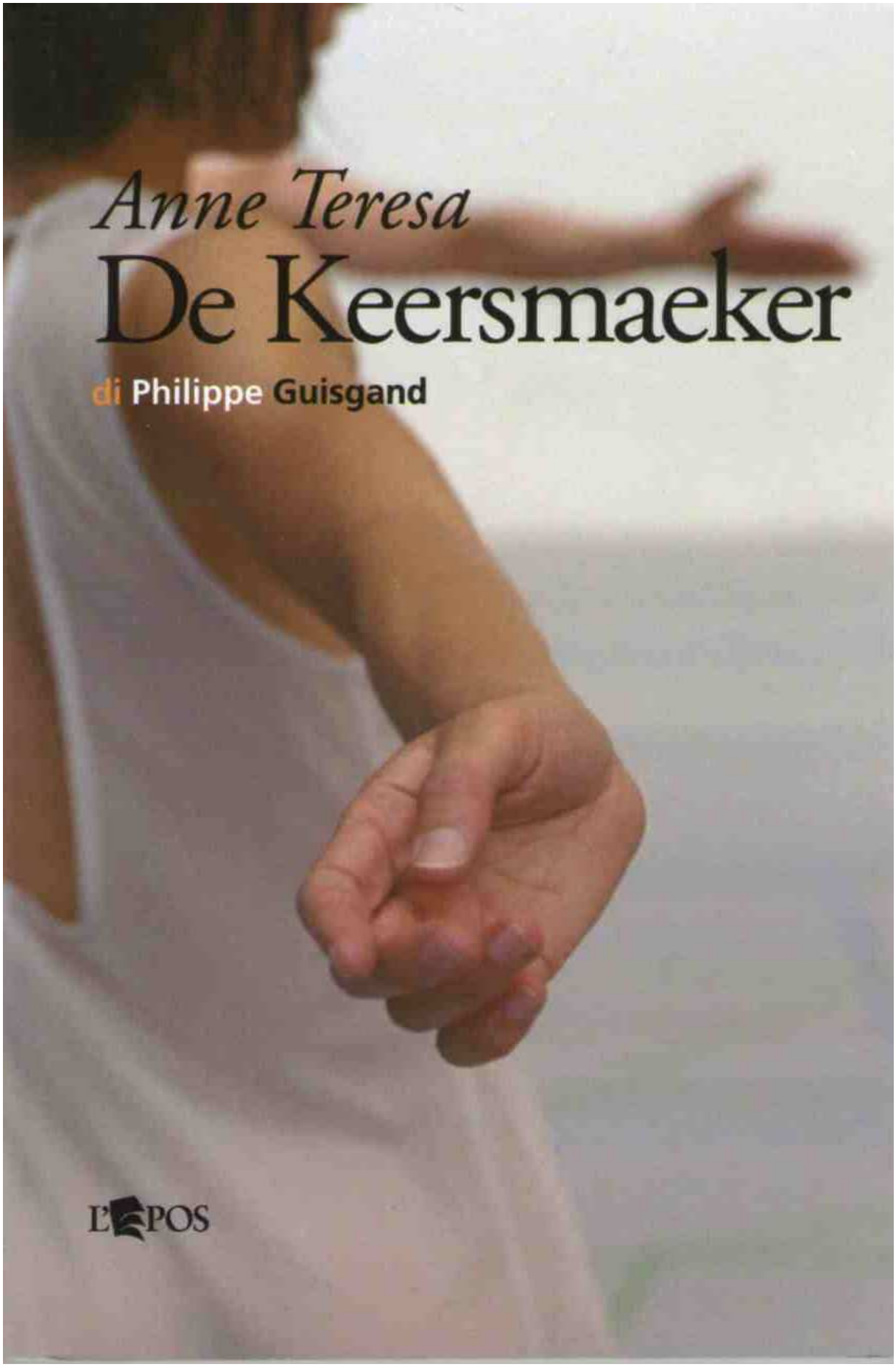
8. Johanne Saunier a dansé pour Rosas de 1985 à 1995.

Philippe Katerine et les danseurs-chanteurs, Maud Le Pladec, I-Fang Lin, Julien Gallée-Ferré, Natacha Kouznetsova et Éric Martin dans VALLÉE de Mathile Monnier et Philippe Katerine. *Photo Marc Coudrais / Festival d'Avignon.*

DRAWING (1953) où l'artiste Robert Rauschenberg effaçait un tableau de Willem De Kooning pour se l'approprier.

En devenant à son tour chorégraphe de la sixième partie, Johanne Saunier propose en une sorte d'introspection et, démultipliée sur trois corps, quelques vestiges des expériences précédentes. Elle s'appuie sur une scénographie explicitement optimiste : si occuper à deux un même tee-shirt souligne les difficultés à se glisser dans la peau d'un autre, enfiler des vêtements à n'en plus finir change les apparences sans conduire obligatoirement à une dépossession de soi. Transformer n'est pas muter et l'influence ou le dépôt peuvent faire figure de richesse, semble dire la chorégraphe qui conclut (provisoirement ?) sur la proposition initiale en ayant soin – dans un ultime effacement de soi – de la transmettre à une autre.

Mais la pièce peut également s'appréhender de façon plus large. C'est là sa valeur et sa richesse *a priori* sans limite puisque le processus reste ouvert. La pièce donne à sentir, mais aussi à réfléchir sur la nature même de ce que l'activité créatrice recèle d'influence, de déplacement, d'appropriation singulière, d'infusion ou de diffusion, d'incorporation et de métabolisation des savoirs. Cette question n'est pas nouvelle. Sans doute à cause de cette image d'art éphémère qu'elle traîne comme une malédiction, la danse s'est probablement, et plus que tous les autres arts, préoccupée de la question du legs. Et si la transmission fait partie des questions récurrentes qui traversent son univers depuis quelques années, multipliant colloques, séminaires et expositions sur la question de la mémoire, du répertoire ou de la notation, c'est aussi parce que cette question constitue à ses yeux la meilleure assurance d'outrepasser sa propre finitude. Dans cette entreprise d'auto-réconfort, il peut cependant arriver à certains d'oublier que l'on transmet en se transformant et que transmettre, loin de toute idée d'héritage immobile, est aussi – comme le soulignait John Dewey – offrir une occasion de changer le monde ; qu'une œuvre vivante comme ERASE-E(X) nous le donne à voir avec autant d'acuité n'est pas si fréquent.


Anne Teresa
De Keersmaeker
di Philippe Guisgand
L'EPOS

Notices biographiques

Anne Teresa De Keersmaeker entreprend à dix ans un cursus de danse classique à Bruxelles. Puis elle suit les cours dispensés à Mudra. L'effervescence qui règne dans l'école créée par Béjart permet aux danseurs de cultiver une approche éclectique où les travaux d'élèves se transforment rapidement en première création. A Mudra, elle fait aussi la rencontre décisive de Fernand Schirren, son professeur de rythme, en qui elle reconnaît un maître qui aiguisera chez elle son intérêt pour les relations qu'entretiennent musique et danse. C'est là encore que la jeune danseuse propose sa première œuvre (*Asch*) en 1980. Puis Anne Teresa part aux Etats-Unis compléter sa formation au département de danse de la Tisch School of the Arts à New York. Elle y demeure un an et approche ainsi au plus près la danse postmoderne américaine. De retour à Bruxelles en 1982, elle crée *Fase, Four Movements to the Music of Steve Reich*, un duo avec Michèle Anne De Mey. Ce spectacle est un jalon incontournable dans l'histoire des arts scéniques en Belgique. Jouant sur quelques phrases corporelles indéfiniment répétées, déclinées et interprétées avec des intensités aux nuances variées, il a été reçu comme une provocation, entraînant des adhésions enthousiastes et des réactions de haine. En 1983, De Keersmaeker crée la compagnie Rosas et une nouvelle pièce intitulée *Rosas danst Rosas*. Les deux spectacles semblent à l'époque ne jamais devoir s'arrêter.

En trois ans, De Keersmaeker s'impose comme une figure de proue de la "nouvelle danse". Le répertoire s'enrichit en 1984 d'une nouvelle création, intitulée *Elena's Aria* d'où émerge une question : faut-il continuer dans une manière qui a contribué au succès foudroyant de la jeune chorégraphe ou bien chercher d'autres voies artistiques ? C'est la deuxième voie qui sera incontestablement choisie.

De Keersmaeker crée *Bartók/aantekeningen* puis s'essaie à la mise en scène d'une trilogie d'Heiner Müller ; un travail qu'une grande partie de la critique jugera hermétique. En 1987, De Keersmaeker présente *Mikrokosmos*, insérant un moment purement instrumental entre deux chorégraphies, marquant ainsi un hommage appuyé à sa principale source d'inspiration. En 1988, la compagnie présente *Ottone, Ottone*, première production de Keersmaeker pour un grand plateau chorégraphique où huit femmes et huit hommes se confrontent au *Couronnement de Poppée* de Monteverdi. Puis c'est le retour à un travail plus intime où elle retrouve sa petite compagnie de cinq femmes pour *Stella*. Dans ce spectacle qu'elle estime autant théâtral que chorégraphique, la chorégraphe renoue avec sa manière de

travailler à partir de textes. En 1990, *Achterland* dévoile une danse au sol fulgurante, élément du style qu'affirme la chorégraphe à cette époque. *Erts* succède à *Achterland*. La pièce est un projet ambitieux qui mêle la danse, la musique, des enregistrements de voix, une projection vidéo, des textes de Tennessee Williams, le tout relayé par des moniteurs disposés sur scène.

L'année 1992 est une saison exceptionnelle pour Rosas : la chorégraphe et sa compagnie entrent pour trois ans en résidence au Théâtre Royal de La Monnaie de Bruxelles (elle y restera en réalité jusque juin 2007). L'invitation permet à la chorégraphe de réaliser trois de ses souhaits : intensifier la relation danse-musique (et notamment travailler avec la musique jouée *live*), développer un répertoire et fonder une nouvelle école après la fermeture de Mudra. S'il faut attendre 1995 pour voir s'ouvrir le Performing Art Research and Training Studio (PARTS), les deux autres vœux sont immédiatement mis en chantier : la création d'un répertoire est entamée avec la reprise de *Rosas danst Rosas*. Par ailleurs, l'accès à une structure de l'ampleur de La Monnaie va permettre un travail de grande envergure : *Mozart/Concert Arias un moto di gioia*, avec ses quarante musiciens, trois chanteuses et treize danseurs, ressemble à une fête de la musique et de la danse.

1993 marque la rentrée en tant que danseuse d'Anne Teresa. En effet, pour la première fois depuis sept ans, la chorégraphe éprouve l'envie de remonter sur scène avec *Toccata*. Puis elle crée *Kinok* qui sert de "base" pour le spectacle de la saison suivante (*Amor constante más allá de la muerte*). Cette dernière pièce expose la danse "nouvelle manière" de la chorégraphe : le vocabulaire s'infléchit vers une relecture toute personnelle de l'académisme, et l'architecture même du geste structure le sens des pièces. Les créations se poursuivent : *Verklärte Nacht* constitue la base pour la création de *Woud, three movements to the music of Berg, Schönberg and Wagner* en 1996. *Just before* marque l'année suivante le début d'une alternance entre les pièces de "danse pure" et des formes plus théâtrales. Pour ce spectacle, De Keersmaeker est assistée par sa sœur Jolente, comédienne et membre du collectif théâtral Tg Stan. Cette collaboration aura une incidence forte sur les partis pris théâtraux de la pièce. Comme la plupart des œuvres de la chorégraphe, *Just before* est à la fois une synthèse d'expériences précédentes – car de nombreuses composantes essentielles du passé chorégraphique refont surface ici – et un nouveau départ indubitable dans la manière de faire cohabiter les mots et les gestes.

Parmi les séquences chorégraphiques de *Just before* figurait un passage sur le premier mouvement de *Drumming*, une composition de Steve Reich (1971). Pour cette pièce éponyme, De Keersmaeker retrouve le compositeur qui avait guidé ses premiers pas chorégraphiques avec *Fase*. Mais ici l'artiste affronte, dans un flot dansé ininterrompu (basé

sur une phrase gestuelle unique), l'intégralité de cette partition musicale, d'une durée de soixante-dix minutes.

L'alternance entre les œuvres de "danse pure" et des créations en lien avec d'autres matériaux dramaturgiques – le texte et l'image notamment – s'impose à la fois comme une étape incontournable du processus créatif et comme élément constitutif de l'œuvre chorégraphique elle-même. Cette alternance s'affirme très radicalement dans les dernières années entre *Just before* et *Drumming*, puis entre *In real time* et *Rain* ou *Bitches Brew/Tacoma Narrows* (2003) et *Kassandra-Speaking in twelve voices* (2004).

A partir de 1997, elle alterne plus fréquemment les formes de spectacle et prend le temps d'un travail en effectif réduit qui vient s'ajouter à la grande création de la saison. C'est le cas avec *Solo for Vincent*, qui voisine avec *Just before*. En 1998, à l'invitation de Jorge Salavisa, elle crée pour la première fois sans sa compagnie *The Lisbon Piece* pour la Companhia Nacional de Bailado de Lisbonne. En 1999, deux mois avant la première de *I said I*, elle crée *Quartett* d'après la pièce d'Heiner Müller. Le mois suivant, elle présente le duo *For* avec Elizabeth Corbett. Elle récidive à nouveau en 2001, puisqu'en moins de six mois, elle présente successivement *Rain* avec toute la compagnie et *Small hands*, un duo qui préfigure la grande pièce collective de la saison suivante *(but if a look should) April me*.

A travers cet itinéraire en forme de guirlande s'affirment aussi l'étude et le développement d'un vocabulaire. Ainsi s'offre au regard des spectateurs une partie de l'élaboration de la danse de Rosas ; ils peuvent la voir naître, grandir, s'interroger, mûrir sous leurs yeux au fil des spectacles et à travers un œuvre qui s'affiche également avec le temps comme un *work in progress* permanent.

Philippe Guisgand est danseur et maître de conférences en Arts du spectacle, chercheur au Centre d'Etude des Arts Contemporains de Lille (France). Il enseigne également l'analyse chorégraphique et l'esthétique de la danse au Département Musique et Danse de l'Université de Lille 3 où il a créé et dirige une licence en danse.

Il est spécialiste de l'œuvre d'Anne Teresa de Keersmaeker à qui il a consacré sa thèse de doctorat en Esthétique des arts, un livre : *Les fils d'un entrelacs sans fin*, (Presses Universitaires du Septentrion, 2008) ainsi que de nombreux articles et communications. Ses autres axes de recherche le portent à étudier le rôle de la description dans d'analyse des œuvres et, plus généralement, la réception esthétique du spectacle dansé ainsi que les effets de la rencontre de la danse avec les autres arts. Il aime à mêler son travail de recherche aux démarches de création des chorégraphes et a notamment collaboré avec Marion Ballester,

Rosalind Crisp et Laurent Pichaud. Enfin, il a collaboré au livre *Approche philosophique du geste dansé* (Presses Universitaires du Septentrion, 2006).

Entretien avec Anne Teresa De Keersmaeker

Bruxelles, 5 novembre 2007 ; 24 février 2008
(avec la collaboration de Claire Diez)

Lors d'un entretien que nous avions eu il y a quelques années, vous m'aviez déclaré : « Comme l'art de la danse est un art vivant, fugitif par essence, il est bénéfique qu'un autre regard qui puisse laisser trace, celle de mots par exemple, se pose sur elle. » De mon côté, j'aime imaginer que les mots se mettent à la poursuite de la danse pour continuer à la faire exister. Partagez-vous cette idée ?

Oui et non. D'un côté, je trouve important et très utile que la danse puisse générer de l'écrit. Quand elle permet d'articuler les images dansées, la trace d'un regard, d'une réflexion, d'une analyse aide effectivement à faire exister les œuvres éphémères. En outre, la confrontation avec un regard extérieur m'apprend parfois certaines choses sur mon travail et sur la manière dont il peut être perçu. Evidemment, ce regard n'est plus de la même nature que la danse, art de l'instant. Il œuvre à un autre niveau de temporalité qui, tout en étant inspiré par elle, l'éloigne de la danse. Vous lisez sans doute beaucoup sur l'art du mouvement. Pour moi, la danse reste avant tout une expérience liée au faire ou au voir.

Bien sûr, dans ma pratique de chorégraphe, je recours aussi aux mots : ils me permettent de cadrer et d'articuler le processus de construction, de le nourrir d'une analyse que la danse seule ne peut générer, ancrée qu'elle est dans le concret, la poussière, le physique, la matérialité. C'est sa nature et sa beauté. Mais sa nature l'absorbe aussi dans un certain degré d'abstraction qui n'est pas toujours sollicité. Elle souffre parfois de ce manque de pensées posées sur elle, une nécessaire distance.

C'est cette articulation entre le concret et l'abstrait qui est intéressante : vous avez dit quelque part « la danse est un rapport entre la terre et le ciel ». Serait-ce une métaphore de ce rapport entre le concret et l'abstrait ? Est-ce cela votre conception de la danse ?

Danser, c'est être relié au monde, c'est une façon de dire ce monde et de communiquer. Mais c'est aussi porter le monde en soi, dans son corps, d'une manière extrêmement concrète et actuelle : un corps d'aujourd'hui ne bouge pas comme un corps d'il y a cent ans. Un corps vivant dans une ville européenne, hautement industrialisée, vit et danse différemment de celui

qui vit en pleine nature. Les mouvements trahissent les modes de vie. *Everything is materialised energy*. Tout cela est affaire d'énergie, parce que finalement, nous ne sommes pas autre chose que de l'énergie devenue matière…

Peut-on dire alors que, pour vous, la danse est avant tout une énergie et ensuite une matière ?

Oui. L'énergie est là, au départ, et se dépose sur sous une multitude de formes différentes.

Ces formes peuvent-elles être identifiées comme un vocabulaire, un "style De Keersmaeker" ?

Je ne cherche pas à générer " un style " mais mon vocabulaire procède certainement d'une identité. Il traduit mon appréhension des choses et du monde par un mode particulier d'organisation de temps et de l'espace. Ce vocabulaire est aussi révélateur de la manière dont je danse. Il est mû également par une organisation en terme de polarités.

Qu'entendez-vous par polarité ?

Par polarité, j'entends l'idée de forces antagonistes et complémentaires : la terre et le ciel, le jour et la nuit, l'homme et la femme, construction et déconstruction, temps et espace, *coming together and splitting apart*, horizontalité et verticalité, *opening and closing*, haut / bas, *quick / slow*. C'est une idée prônée par le taoïsme. Ces principes ont progressivement imprégné mon langage.

En fait, ces notions de polarités ont commencé à affleurer dans mes chorégraphies à la faveur de recherches sur de nouvelles formes propices à structurer le temps et l'espace : le travail sur les accélérations et décélérations ; l'exploration de la notion de spirale ; de certains *patterns* – configurations infiniment simples et complexes omniprésentes dans la nature. Leurs formes m'inspirent beaucoup pour articuler l'espace et le temps.

Pouvez-vous préciser ?

Tout corps porte en lui son passé, son présent et même son futur. Les configurations naturelles dont je viens de parler constituent des éléments qui influencent fortement ma vision de la danse. Je viens de l'exprimer en terme d'antagonismes complémentaires ; mais c'est aussi une vision qui prend en compte l'unité dont découle la division : de l'un naît le deux, puis le trois qui permettra l'amplification du plusieurs, etc. Ainsi, la plus grande complexité peut découler de la plus extrême des simplicités. Organisation du temps et de l'espace, la danse agence aussi l'horizontalité et la verticalité : mon travail explore sans cesse ces questions de dimensions, de proportions, de relations et fait appel aux lois qui les gouvernent.

Ces recherches sont concomitantes de mon intérêt pour le taoïsme, pensée qui s'organise en Orient autour du yin et du yang au départ de l'Un, donc autour de la circulation des

énergies, de la notion d'unité et d'union complémentaire des contraires. Petit à petit, cette philosophie s'est installée de manière extrêmement concrète dans ma vie, et à plusieurs niveaux. Toutes ces notions étaient déjà présentes dans les pièces précédentes mais pas d'une façon aussi significative.

Cette recherche de formes " omniprésentes dans un monde régi par des règles de proportions, d'antagonismes, de forces complémentaires " ne procède-t-elle pas d'une recherche plus métaphysique – la quête d'une " mélodie secrète " qui pourrait éclairer l'organisation de ce monde ?

Mais je crois que c'est la même chose ! Il faut accepter la simplicité comme principe premier. Aux yeux de certains, ceci peut paraître aberrant mais il faut savoir que cette simplicité-là est susceptible de générer comme de donner accès à la plus grande des complexités. Les choses sont aussi simple que ce disait Fernand Schirren, mon professeur de rythme à Mudra. Pour lui, le discours philosophique n'était pas dissocié des actions les plus élémentaires : comment manier une baguette, poser le pied par terre… De façon extrêmement concrète, Schirren est parvenu à élaborer ainsi tout un système. Très précis techniquement et, en même temps, sous-tendu par une philosophie qui se rapproche beaucoup de la pensée yin/yang. C'est exactement cela et rien d'autre que cela.

Cette conception influencée par le taoïsme est-elle là depuis le début de votre carrière ?

Non, pas depuis le tout début.

A-t-elle été nourrie progressivement, par des lectures, des influences ?

Oui. Ou peut-être cette pensée m'habitait-elle déjà dans mes premières créations, mais pas consciemment. Cette conception s'est vraiment articulée dans les dix/quinze dernières années. Elle s'est révélé de soi, comme si je le portais déjà, intuitivement. Ce n'est que progressivement que ses principes se sont affirmés. L'intérêt pour le taoïsme m'est venu par le biais de la macrobiotique. Par la suite, j'ai beaucoup lu et étudié sur ce sujet. Petit à petit, ce que je découvrais a pris tout son sens, un sens qui contaminait toute chose, de la plus infime à la plus grande, et les mettait en correspondances… *to converge*, se connecter.

Justement, pourrait-on relier plus précisément ces influences à des œuvres ?

Pour les situer dans le temps, je dirais que ces processus de construction influencés par la pensée taoïste émergent après *Mozart Concert Arias* (1992), avec *Toccata* (1993) puis *Kinok* (1994). *Toccata*, par exemple, est la première pièce dans laquelle j'ai installé vraiment une géométrie de l'espace, où se dessinent sur le plateau des sortes de plan, des trames, des schémas qui organisent le déplacement des danseurs.

Bien sûr, dans *Fase* (1982) ou dans *Rosas danst Rosas* (1983) existaient déjà des trames qui agençaient une manière très précise d'occuper les différents plans de l'espace. Mais à partir de *Toccata* apparaissent l'utilisation des spirales comme parcours et les notions d'accélération et décélération qu'elles induisent quand un danseur les empruntent. C'est aussi à partir de ce moment là que j'ai commencé à utiliser la section d'or : elle permet de découper à l'infini des proportions idéales. Depuis, chaque chorégraphie repose sur une variation de trames, tracées sous elle comme des sous-couches. Cette organisation de l'espace autorise une plus grande complexité dans l'écriture et dans la composition du mouvement. Quand on regarde l'ensemble des pièces, on retrouve cette même manière de faire.

Y a-t-il aussi une vision particulière du corps qui préside à vos créations ?

La vision que j'ai des corps a beaucoup bougé en raison des influences essentielles que nous venons d'évoquer. Le corps lui-même est une énergie qui s'organise selon certaines configurations. Les énergies masculines et féminines sont très différenciées. Même si elle ne sont pas toujours l'apanage du sexe en question, hommes et femmes sont constitués d'ensembles de cellules organisées très différemment.

Le corps du danseur est donc à l'image du macrocosme dont nous venons de parler ?

Absolument, le corps est un concentré, une réduction de cette lecture du monde. A l'image des deux spirales entrelacées de l'ADN, le corps lui-même est formé d'une double spirale qui se développe et les mouvements qu'il engendre sont organisés de cette manière. J'ai pu observer cela au moment de la naissance de mes enfants . Leur venue a bien sûr opéré un grand changement dans ma vie. Voir un nouveau-né acquérir graduellement des modes d'expressions de plus en plus variés et raffinés à mesure que ses sens prennent la mesure du monde qui l'entoure a enrichi la conscience et la vision que j'avais de mon propre corps. Et comme je suis convaincue qu'il ne peut y avoir de théorie sans pratique ni de pratique sans théorie, j'ai vécu cela comme un *back and forward*, un aller-retour entre la pratique et les pensées qui se développent à partir de cette expérience de tous les jours : par rapport à la danse bien sûr, mais plus généralement dans la vie – la façon dont je me lève le matin, la manière dont j'appréhende la planète sur laquelle je vis au quotidien… Tout cela de façon très concrète.

Ce que vous me décrivez a un effet de contexte sur vos créations, mais au sein de cette vision globale, y a-t-il une hiérarchie des choses qui préside à l'élaboration des pièces ? De quoi naît une chorégraphie ? Les choses s'agrègent-elles toujours de la même manière ou est-ce au contraire à chaque fois différent ?

C'est comme les cycles d'énergie : quelquefois, une pièce continue une autre et à d'autres moments, elle détruit ce qui la précédait, en ce sens qu'elle en est l'opposé ; pourtant, dans le même temps, elle contient le même : l'opposé n'existe qu'en portant de l'identique. Le différent n'existe que parce qu'existe le même. Au sein d'une création, les choses sont quelquefois issues d'un même noyau et, à d'autres moments, elles apparaissent comme des changements plus importants en regard de ce qui la précède. Comment dire ? [elle schématise sur un papier] 1+1 = 2, or 2 est différent de l'addition de deux unités identiques. De la même manière, je peux me percevoir comme toujours identique mais je vis dans un monde en mouvement dont je ne peux appréhender l'ampleur globale et toute la complexité. Il affecte pourtant mon existence et je porte en moi tous ses changements comme des traces.

Une chose est sûre. Le travail se développe sur la durée : il se prolonge d'année en année et chaque pièce est le maillon d'une chaîne qui graduellement se complète. Je me situe donc plus du côté de la continuité que de la rupture. Mais en même temps, j'aime la variation, j'aime les différences… Il y a donc du différent dans le même, et vice versa.

Pour préciser cette idée de ruptures partielles dans une forme de continuité, pourriez vous distinguer des périodes dans votre travail ?

La toute première pourrait englober les pièces dans laquelle je dansais moi-même : *Fase*, *Rosas danst Rosas*, *Elena's Aria* (1984), *Bartók/aantekeningen* (1985). L'arrivée des hommes constitue une autre étape, avec deux duos extrêmement théâtraux : celui de Johanne Saunier avec Jean-Luc Ducourt dans *Mikrokosmos* (1987) et celui de Kitty Kortès Lynch et Johan Leysen dans *Verkommenes Ufer/Medeamaterial/Landschaft mit Argonauten* (1987). Deux duos qui déboucheront l'année suivante sur l'explosion d'*Ottone Ottone* : des hommes, des femmes, beaucoup de monde sur scène, une histoire, de la musique. Avec les pièces qui ont suivi – *Stella* (1990), *Achterland* (1990) et *Rosa* (1994) – , je donnais les points de départ aux danseurs qui les déclinaient et généraient leurs propres trouvailles. Puis, à partir de *Toccata* et *Verklärte Nacht* (1995), j'ai recommencé à danser et à créer moi-même du vocabulaire. Cette étape fut importante. *Drumming* (1997) *& Just before* (1998) amorçèrent une autre période où firent leur apparition le travail sur le texte avec ma sœur Jolente, et la notion de diptyque qui liait intimement entre elles deux créations se succédant : *Just before* et *Drumming*, *In real time* et *Rain* (2000), *Small hands* (2001) et *April me* (2002), *Once* (2002) et *Bitches Brew*

(2003). Pendant cette période, la recherche - plus longue – s'étalait sur deux créations. Chacune portaient en elle le ferment de la suivante, l'une empruntant les méandres du mot, l'autre les absorbant pour ciseler uniquement la danse. Elles alternaient – extérieurement – réflexion sur le texte et travail sur le mouvement mais – intérieurement – chaque nouvelle création portait en elle la trace des textes de la précédente, tout en étant purement dansée.

Dans le découpage que vous proposez, vous tenez donc aussi compte d'une certaine alternance entre les rôles que vous jouez dans la compagnie : tantôt, vous vous en tenez au rôle de chorégraphe - productrice d'une matière corporelle susceptible de nourrir les autres danseurs dans les processus de création. Tantôt vous éprouvez le besoin de remonter sur scène comme interprète. **Cette façon de faire a-t-elle généré une évolution dans votre manière de danser ?**

Evidemment, cela a évolué. Dans *Fase*, j'étais au début d'un trajet. Il y avait là une absence de savoir et de métier. Littéralement, il y avait très très peu, le minimal. Le vocabulaire était basé sur trois mouvements et trois mouvements seulement ; et une exploitation maximale de ces trois mouvements. C'était une danse principalement axée sur la verticalité, avec peu d'occupation de l'espace horizontal ; c'était aussi une danse construite au départ des bras, principaux moteurs du mouvement, le bas du corps étant plutôt dédié à différentes nuances de la marche. Enfin, il s'agissait de tourner, tourner autour de son axe. Le rapport au sol y était aussi déterminant, avec la présence des baskets, bottines ou talons hauts dans *Fase*, *Rosas danst Rosas*, *Bartók* et *Elena's Aria*. Cela peut paraître étrange mais c'est déterminant : commencer à danser pieds nus, ç'aurait été tout à fait autre chose. Dans le rapport qu'on instaure avec la musique, le sol me paraît constituer un élément essentiel. Danser en chaussures me plaisait, ce n'était pas un choix esthétique, cela me semblait juste ; cela permettait des mouvements dont je me sentais très proche et qui me permettaient de tenir un discours dans le prolongement de mon corps.

Il y a donc eu ces premiers spectacles où j'ai beaucoup dansé moi-même. Dans toute cette période - une décennie environ - le vocabulaire était à la fois carré et circulaire, toujours très véhément. La figure du cercle revenait beaucoup dans la géométrie de l'espace. Mais le vocabulaire demeurait aussi très frontal car beaucoup des éléments qui le constituaient étaient construits devant le miroir. Ensuite, je me suis effacée ; je suis sortie de scène quand d'autres danseurs sont arrivés. Ils ont alors généré leur vocabulaire sur lequel je portais un regard extérieur. C'était donc une autre façon de procéder et d'inventer du mouvement. Et puis, il y a eu mon retour à la danse, à partir de *Toccata*. Et là, le vocabulaire était quand même très différent. Il y a eu comme un désir, à cette période là, d'aller revoir ce qui avait constitué la

plus grande partie de ma formation - la danse classique avec laquelle j'avais toujours eu un lien très fort : j'ai toujours été très attachée à l'architecture qui la sous-tendait comme à sa grande rigueur d'exécution. Dans les pièces de cette période, *Toccata* mais aussi *Kinok* ou la *Suite lyrique* d'Alban Berg (qui faisait partie du spectacle *Woud* en 1996), c'était comme si je me penchais sur mon propre passé, comme un retour aux sources. Mais cette période a été relativement courte.

Ce moment a-t-il été mû par l'envie de l'interprète de retrouver des liens avec sa formation – en terme de sensations pourrais-je dire – ou était-ce un choix chorégraphique, esthétique, une manière de pratiquer l'allusion et d'infléchir le vocabulaire ?

Le bref surgissement du classique était aussi lié au travail avec des danseurs qui avaient une forte formation classique ; comme ils étaient très impliqués dans la manière de générer le vocabulaire, les mouvements qu'ils proposaient laissaient affleurer cette influence.

Cette référence au classique n'était donc pas une sorte de nostalgie ?

Non, non, pas du tout. J'admire la cohérence de ce langage mais je me reconnais une espèce d'impossibilité à m'exprimer par son biais. J'entretiens finalement un rapport ambigu avec son vocabulaire. D'ailleurs, après cette courte période (1992-1996), je suis repartie vers autre chose. Un autre vocabulaire s'est construit. A partir de *Just before* et *Drumming*, j'ai toujours écrit moi-même les *basic phrases*. J'appelle phrase de base, une phrase corporelle, une séquence dansée : sorte de matrice que je bâtis en premier et qui sert ensuite d'inspiration pour la création en cours – tout le matériel mouvement du spectacle sort de cette matrice. A travers ces grandes phrases de base, il me semblait important de m'investir personnellement dans le rapport au vocabulaire et de ne pas en laisser l'unique responsabilité aux danseurs.

C'est aussi à cette période que j'ai commencé à développer le vocabulaire sur deux spectacles : de *Small Hands* (duo créé en 2001) à *April me* (pièce collective créée avec la compagnie en 2002), de *Desh* (trio) à *Raga for the rainy season* (pièce collective créée avec la compagnie en 2005). La pièce en petit effectif faisait alors office de laboratoire pour la seconde création en grand groupe. Récemment, j'ai également demandé à d'autres danseurs de proposer du vocabulaire : Salva Sanchis pour *Desh* ou David Hernandez pour *D'un soir un jour* et *Keeping Still* (2007). Dans *Zeitung* (2008), les interprètes sont à nouveau auteurs du vocabulaire. Mais tout cela porte bien sûr les traces de l'ensemble du travail qui imprègne mon quotidien, avec la proximité de PARTS par exemple. Si je regarde vingt ans en arrière, je dois reconnaître qu'il y a maintenant une énorme quantité d'informations qui circulent et influencent ce qui se passe au niveau de la danse.

Une partie des danseurs de Rosas est issue de PARTS, l'école que vous avez créée en 1995. Peut-on voir alors cet ensemble Rosas-PARTS comme un milieu, un bain d'influence ?

Certainement. C'est vraiment un bain que colore aussi la réflexion et la pratique quotidienne des professeurs enseignant à PARTS. Cependant PARTS et Rosas sont et restent deux entités autonomes, séparées et différenciées. Leur proximité crée un réciproque enrichissement.

Restons dans le domaine de la transmission. De ce point de vue, PARTS est un atout majeur. Comment avez-vous pensé la question la fondation de cette école ?

Le projet de l'école est lié à l'entrée de la compagnie en résidence à La Monnaie. Elle en était une des conditions. Globalement, la résidence impliquait une réflexion et un travail sur le répertoire, sur la création et sur la transmission. En effet, dans les années quatre-vingt, Mudra avait disparu avec le départ de Béjart pour Lausanne et la danse contemporaine en Belgique était en pleine effervescence. La création d'une école correspondait à la fois à un désir personnel et à la sensation d'une responsabilité à assumer vis-à-vis de la communauté de la danse, ici en Belgique. Il fallait créer un lieu où pouvait se constituer les nouvelles générations de danseurs, de chorégraphes et de performers. La transmission est le domaine par excellence où l'on peut réfléchir sur les liens entre le passé et l'avenir. C'est ainsi qu'a commencé toute l'histoire de PARTS. Dans l'avant-propos de la brochure qui présentait les premiers programmes de l'école en 1995 figurait cette citation :

I cannot teach anyone to dance. One learns to dance oneself.

But perhaps I can give a desire. And experience.

I can create a space for challenge.

Attiser le désir, ménager un espace pour les défis… ces principes régissent encore mon approche de la notion d'apprentissage en ce qui concerne PARTS. Il s'agissait de créer un lieu qui soit propice au partage des expériences et permettre ensuite aux élèves de faire leur propre trajet au sein de ces échanges.

Mais PARTS, même si l'acronyme ne contient pas le terme d'école (Performing Arts Research and Training Studios), offre – comme une école – des contenus de formation, et pas seulement des occasions de faire des expériences, les programmes en témoignent…

Oui bien sûr, il y a un collège de personnes qui se réunissent régulièrement et donnent une direction et des axes à cette formation. Après plus de dix années de fonctionnement, PARTS a acquis une expérience et un savoir faire, mais elle se doit de rester alerte, éveillée à ce qui ce passe aujourd'hui, de réfléchir sans relâche à ce qu'il est important d'apprendre, hic

et nunc. Maintenir une formation des plus aiguisées demande une surveillance constante, beaucoup d'attention et de travail…

Quelles sont les influences qui y sont transmises du point de vue des expériences corporelles ?

PARTS est effectivement un lieu d'expérience. Je n'ai pas à y transmettre toutes mes visions de l'art. L'école a sa politique de formation et sa propre autonomie. Les élèves doivent y découvrir personnellement leur chemin. Des pistes sont proposées. Ensuite, qu'il soit interprète ou chorégraphe, chaque étudiant trace au gré du cursus son propre itinéraire. D'ailleurs, il circule à PARTS beaucoup d'autres influences de gens que j'estime. PARTS offre aussi la possibilité théorique de réfléchir à la pratique : l'école aide à se constituer un *background* pour éclairer ces choix. Je tiens beaucoup à ces liens entre la pratique et la connaissance. Si l'une de ces deux dimensions manquait, l'approche serait parcellaire et lacunaire.

De quel héritage sont dépositaires les enseignants ?

Ils sont dépositaires de ce que ils – et pas seulement moi – considèrent intéressant de garder vivant et de questionner aujourd'hui dans le domaine de la danse et du mouvement. Evidemment, dans une partie seulement de ce domaine puisque notre champ d'observation se limite à la danse occidentale contemporaine : il ne faut pas venir à PARTS pour découvrir la danse africaine, indienne ou même la danse classique.

Revenons, si vous le voulez bien, à votre activité de création. Pendant quinze ans, vous vous êtes tenue à une création par saison avec la compagnie Rosas, tout en variant les formes du spectacle : mise en scène de théâtre et d'opéra, réalisation de films de danse, création pour une autre compagnie. Puis vous alternez, à partir de 1997, de grandes et petites formes à travers lesquelles on peut voir l'étude et le développement du vocabulaire. Mais lorsque vous vous retrouvez seule sur scène (*Once* en 2002 puis *Keeping Still* en 2007), est-ce aussi une étape pour une création ultérieure ou ces solos procèdent-ils d'une toute autre envie ?

Je vois le processus de création comme un travail, un dialogue triangulaire entre les interprètes, la musique et moi. Mais mon rôle consiste souvent à regarder, à me mettre à la place du spectateur. J'essaie alors de relier les choses, de donner à tous ces éléments que j'estime essentiels une cohérence, un peu comme dans l'élaboration d'un langage.

Quand je suis moi-même en scène, je ne suis plus à la place du spectateur, je suis l'interprète. J'aime beaucoup être sur scène et expérimenter moi-même le rapport direct au public car cette position m'amène à redécouvrir physiquement d'autres perceptions. Il m'est

nécessaire d'éprouver régulièrement cette expérience. C'est pour moi une manière de réabsorber la matière de la danse, de recréer une proximité intime avec le mouvement, beaucoup plus intime que lorsque je dois l'expliquer aux danseurs. Quand je décide de m'exprimer à travers un autre interprète, je respecte d'abord sa propre identité puis il s'agit de cerner en quoi je me retrouve en lui et lui en moi. Si je suis seule, la tâche est évidemment autre ; je cherche en moi la nature du rapport que je veux établir avec la musique. Mais vous avez raison, ces solos relèvent aussi d'une *good study*, d'une forme d'étude.

Qu'y advient-il alors du spectateur, du regard extérieur ?

Ces dernières années, je demandais à quelqu'un de jouer ce rôle. Pour *Once*, c'était Marion Ballester, une ancienne danseuse de la compagnie. *Keeping Still* est né dans le dialogue permanent avec une autre artiste, une plasticienne, Ann Veronica Janssens, tel un duo de la danse avec la lumière, dans lequel Robert Steijn, qui apparaissait en scène, et Claire Diez, la dramaturge, participaient de ce regard extérieur. Être seule – ou presque seule – en scène présente un autre registre de difficulté : il me faut intégrer et intérioriser par un canal extérieur la vision que génère ma propre production.

Pour le public qui suit assidûment votre travail, l'ensemble de votre œuvre peut se présenter comme un *work in progress* permanent…

Peut-être. Chaque pièce pourrait être vue comme le maillon d'une chaîne qui évolue sans cesse. Mais, dans le même temps, ces maillons sont solidaires : à de multiples niveaux, ils s'appuient sur la réflexion et la matière qui les précèdent.

Peut-on dire, pour reprendre l'image de la chaîne, qu'elle a parfois changé de couleur au cours de ces vingt-cinq ans ?

Oui. Mais cela dépend du point de vue que l'on adopte pour observer cette évolution.

On pourrait parler de la danse pour commencer…

Alors commençons par *Fase* et *Rosas danst Rosas*, deux pièces des débuts dans lesquelles culmine la danse. Très resserrées et très épurées, on peut dire qu'elles sont liées au niveau de leur énergie. *Elena's Aria* qui vient juste après, semble dissoudre cette énergie, l'annihiler et se situer à son opposé. Pourtant, c'est aussi une pièce de femmes. Comme *Rosas danst Rosas* mais très différemment, *Elena's Aria* évoque aussi l'absence. Les deux premières créations se focalisaient sur la charge et la dépense physique, sur la rigueur d'une trame de composition très serrée alors que la troisième est plus relâchée de ce point de vue.

Oui, je me souviens que toute la scénographie soulignait un climat de défaillance, contrastant avec les premiers spectacles : des robes chic qui guindaient les corps sans parvenir à contenir leur effondrement ; les talons qui rendaient précaire le moindre

déplacement ; la soufflerie qui imposait une forme de désordre contre lequel chaque danseuse tentait de lutter ; les textes rabâchés jusqu'à épuisement ; enfin des images de fin du monde et d'efforts anéantis. Un bouleversement stylistique et une forme de rupture avec le vocabulaire mis en place dans les pièces précédentes…

Effectivement, *Elena's Aria* pratiquait une forme de rupture. Mais les pièces des débuts de Rosas étaient également très liées par la charge féminine qu'elles portaient en elles. Ainsi en est-il de *Rosas danst Rosas* comme de *Bartók aantekeningen*. Pourtant, elles diffèrent. *Bartók* amorce une première tentative de confrontation – presque " de défi " – avec la musique. On peut ainsi analyser tous ces spectacles à de multiples niveaux, et constater qu'ils sont reliés selon des axes différents : parfois en continuité, parfois en rupture. Mais chaque création approfondit la précédente : elle y puise son élan et développe, par exemple, un travail plus spécifique sur un de ses éléments déjà présent. Si chaque spectacle est ainsi lié aux autres de manière plus ou moins précise, il n'en constitue pas moins à lui seul un petit univers car chaque pièce relève un nouveau défi et se fixe une nouvelle finalité. En effet, quelle que soit la direction choisie, le travail de préparation en studio brasse tant de matières et active tant de niveaux qu'il n'en émerge toujours qu'une part ultime dans la création. Le reste sommeille dans les corps qui peut parfois trouver à s'épanouir dans une étape ultérieure.

Oui, et en même temps, il y a cette sorte de continuité dont nous parlions et qui est une des caractéristiques frappantes lorsqu'on considère l'ensemble de votre oeuvre. Pouvez-vous citer des similitudes que l'on trouve à d'autres niveaux, dans le domaine de la composition par exemple ?

Prenons l'occupation de l'espace : *Bartók aantekeningen* est construit en arc autour d'un mouvement central, circulaire comme le cercle dansé de *Violin Fase*. *Mozart / Concert Arias* s'ouvre également sur le cercle et *Rosas danst Rosas* finit son quatrième mouvement avec le cercle.

Sur un autre plan, celui du vocabulaire gestuel, *Mikrokosmos* conserve la trace d'une forme de minimalisme, une certaine économie de moyens qui rappelle les pièces précédentes. Jusque là, je n'avais fait danser que des femmes car j'ai un corps de femme – je veux dire musculairement – et le vocabulaire que je propose est quand même très lié à ce corps féminin. C'est la raison pour laquelle j'ai toujours eu plus de difficulté à faire émerger un vocabulaire masculin. En cette seule année 1987, sur le plan de l'interprétation, on voit arriver les hommes avec les duos que nous avons évoqués (Jean-Luc Ducourt et Johanne Saunier dans *Mikrokosmos*, Kitty Kortes Lynch et Johan Leysen dans la trilogie d'Heiner Müller). Avec Jean-Luc Ducourt surtout arrive la différence, une différence au masculin, qui va s'imposer

ensuite dans *Ottone Ottone*. Voilà les circonstances dans lesquelles « l'autre » est venu : à travers deux duos de danse et un travail sur le contrepoint. Ce contrepoint tranchait avec l'unisson très présent dans les pièces précédentes (même si dans *Rosas danst Rosas*, il y avait déjà un peu de contrepoint, mais qui s'offrait comme de l'identique contre de l'identique).

Autre rupture : avec *Ottone Ottone* explosent les couleurs, ce qui tranchait avec l'ambiance noire et blanche des créations précédentes. De cette manière on peut construire des chaînons et articuler entre elles certaines pièces… La contraction, l'espèce d'enfermement qui existait dans *Bartók aantekeningen* se retrouve aussi dans *Stella,* cinq années plus tard. Mais *Stella*, pièce intime, s'oppose à l'expansion d'*Ottone Ottone* qui la précédait. *Stella* retourne à un petit effectif : cinq femmes, entre elles. Cependant la narration et la forte théâtralité d'*Ottone Ottone* y demeurent très présentes. *Stella* revient au noir et à la répétition du même contre le même, sur la musique de Ligeti. À l'œuvre, un permanent mouvement de flux et de reflux, d'expansion et de contraction, parfois plus doux, parfois plus violent. Ce mouvement révèle, je crois, le désir de changement. Un peu comme dans la nature existent des cycles, des événements qui reviennent mais en même temps se transforment.

Il y a un élément fondamental de votre démarche chorégraphique dont nous n'avons pas encore parlé : c'est la musique. Le rapport à la musique forme un des socles de votre travail. On peut dire qu'à travers vos créations, vous êtes allée vers des formes musicales variées : baroques (Purcell, Bach), classiques (Mozart, Beethoven), modernes (Bartók, Berg, Schönberg), contemporaines (Cage, Ligeti, Reich, De Mey), musique d'opéra (Monteverdi), musique populaire (Joan Baez), jazz (Davis, Coltrane), musique "du monde" (ragas indiens dans le récent *Desh*)... Il me semble que cette confrontation avec les grands compositeurs a toujours mis votre travail à l'épreuve d'une exigence : tenter d'envelopper mutuellement la danse et la musique dans une seule entité esthétique, sans qu'un art singe l'autre, mais en tentant de saisir l'intuition commune qui les initie.

Oui. Dans *Fase*, la musique de Reich constitue la trame de la danse. Dans *Rosas danst Rosas*, la composition de Thierry De Mey et du groupe Maximalist ! est écrite pour la danse. Dans *Elena's Aria*, la musique constitue plutôt un environnement, un événement d'ordre émotionnel. Dans *Bartók aantekeningen*, la danse vient se confronter à la musique mais elle affronte une partition beaucoup plus complexe. En même temps, elle transporte les émotions de la musique : la jubilation du cinquième mouvement mais aussi la désolation que dégage le troisième mouvement. *Ottone Ottone* est encore un autre cas : cette pièce est pour moi une sorte de *tabula rasa* où c'est la narration attenante à l'œuvre de Monteverdi (*Le*

Couronnement de Poppée) qui préside à la création : pas de configuration spatiale, pas de répétition, c'est moins la structure musicale que ce qu'elle suggère qui était important…

Partez-vous à la recherche d'une musique avec déjà un projet de danse en tête ?

Ce fut le cas pour *Elena's Aria*, même si c'est presque une pièce sur le silence. C'est vrai aussi pour *Just Before*, où à la musique préexistait un ensemble de textes. Mais les mots peuvent aussi s'intégrer au processus de création. Parfois, ils sont prononcés en scène comme dans *Just befor*e, *I said I* (1999) ou *Kassandra* (2004) où le texte était premier. Parfois, les mots s'estompent sur le plateau et sont effacés du spectacle, comme dans *Drumming*. Avec *In real time* (2000), c'était encore différent car le texte qui s'est écrit et la musique en partie improvisée sur scène sont venus ensemble.

Dans un article récent, le musicien Jean-Luc Plouvier, qui a souvent partagé la scène avec Rosas, distingue trois temps dans votre travail. Je le cite : " Dans un premier temps (1982-1985), la partition est abordée entre soumission et révolte, comme un maître autoritaire à défier – c'est spécialement criant dans *Rosas danst Rosas* (1983), à travers les constructions chiffrées, volontairement glaciales, du compositeur Thierry De Mey. Dans un second temps (1986-1994), celui des grandes partitions de la tradition classico-romantique (Beethoven, Bartòk), la danse prend une distance ironique avec le cérémonial de la grande musique mais en épouse les principes : thématisme […] ; polyphonie sur le modèle du canon ; variations (avec une préférence marquée pour le palindrome). Le troisième temps […] dont *Rain* représente le moment d'équilibre magique, est celui où les ressorts formels de la partition ne sont plus regardés que de très loin, où la danse impose plutôt son contrepoint ". Que pensez-vous de cette analyse ?

Tout mon trajet est organisé autour de cette question des différentes stratégies possibles entre la danse et la musique. Selon les musiques choisies, les approches ont été différentes. Je ne sais pas si on peut découper ainsi des périodes aussi strictes, mais je trouve que ce qu'il écrit est assez vrai en effet. Par exemple dans *Fase*, on s'est basé sur les principes de la construction musicale pour essayer de bâtir la chorégraphie. Dans *Bartók aantekeningen*, la chorégraphie respecte à la fois la structure en arc de la partition, la construction pour un quatuor à corde, mais aussi toutes les mesures de la composition, presque note à note. Mais dans *Verklärte Nacht*, les mouvements sont construits à partir de la narration…

Dans *Verklärte Nacht* (la Nuit transfigurée), la musique d'Arnold Schönberg illustre une scène d'aveu imaginée par Richard Dehmel sous la forme d'un poème, intitulé *Weib und Welt*, dans lequel une femme avoue à l'homme qu'elle aime qu'elle est enceinte d'un autre.

Oui, c'est cela. Et entre ces différents exemples précités, existent encore moult possibilités de stratégies d'approche.

Ce pourrait être l'instauration d'une relation métrique, ou terme à terme telle que vous l'évoquiez pour *Bartók aantekeningen* ; mais on peut penser qu'aujourd'hui, ce genre de dialogue sans autre médiation que le "rythme fondamental" ne vous intéresse plus guère. Pas plus que l'interprétation des grandes lignes mélodiques d'une partition telle qu'on peut les trouver en danse classique. On imagine aussi que l'indépendance prônée par Cage et Cunningham vous intéresse également assez peu. Quant à l'utilisation du support musical en fond sonore ou en "musique d'ambiance", vous avez déclaré à plusieurs reprises de façon humoristique que vous n'aimiez pas " prendre la musique comme papier peint. " Il n'y a donc pas chez vous une volonté d'explorer exhaustivement tous ces stratégies mais au contraire, d'en privilégier certaines ?

Je crois qu'à chaque fois, le choix des musiques a invité ou imposé une recherche au sein des approches possibles. La question principale demeurant : comment lier la danse à cette musique ? Comment percevoir cette musique à travers le mouvement ?

Dans *Once* et *Keeping Still*, on vous entend chanter sur scène. Je vous ai vu d'ailleurs prendre votre cours de chant en arrivant : est-ce une nouvelle direction de travail ?

Le travail sur le souffle et la voix me plaît. D'ailleurs chanter n'est-il pas la première musique ? C'est aussi une expression liée aux choses les plus simples. Une façon de communiquer.

Finalement peut-on dire que votre danse adresse une demande particulière à la musique ?

Ce que je peux constater, c'est que la lecture ou l'écoute d'une musique se modifie profondément en présence d'une danse qui interagit avec elle. Je vois cela comme une modification des vibrations de l'une du fait de la présence de l'autre, une fusion qui se crée.

Cette réponse me rappelle une phrase célèbre de Balanchine, dont la musique était aussi le point de départ. " Voyez la musique, écoutez la danse " avait-il l'habitude de répéter… On retrouve également cette fusion dont vous parlez dans certaines de vos créations ; et notamment sur le plan scénographique avec la musique jouée *live*, une

présence fortement théâtralisée des instrument (la scène se déverse dans le piano au premier plan dans *Toccata*, les pianos surplombent la scène dans *Mikrokosmos*…). Est-ce que cette fusion va jusqu'à la communauté de geste ? En tant que spectateur, j'ai eu plusieurs fois l'occasion d'observer ces analogies entre geste dansé et geste musical : dans *Quatuor n° 4* (1986) ou dans *Drumming* par exemple. Dans l'un, la ligne droite et le cercle sont les deux trajets privilégiés de la danse qu'on retrouve dans les droites du "tiré" de l'archet et dans le mouvement circulaire des instrumentistes, marquant les accents et le retour des mesures. Dans l'autre, la danse, qui s'organise autour de la flexion et du repli, est à l'image du geste des percussionnistes prenant un temps de mise en tension avant la battue sur ses instruments.

Oui, je crois que les deux arts cohabitent dans ce même espace chorégraphique organisé pour que cette rencontre ait lieu. Je recherche alors des relations de fusion, mais aussi des situations de complémentarité ou d'opposition au sein de cet espace. Et si le geste du danseur peut ressembler à celui du musicien, c'est aussi parce que j'aime bien être au service de ce qui me fascine ; j'aime mettre en exergue ce que je conçois comme beau. J'essaie de mettre à la surface cette impression et je me laisse guider par la musique. La musique m'apparaît comme un partenaire que j'essaye de connaître en profondeur, ce qui ne veut pas dire que je n'ai pas de liberté !

Une autre dimension du rapport musique/danse apparaît aussi plus récemment avec l'apparition sur scène de moments d'improvisation dans les spectacles : *In real time* (2000), *Bitches Brew* (2003), *Desh* (2005)…

Oui, dans *Zeitung* aussi, il y a beaucoup d'improvisation. Elle est essentielle dans les processus de création et elle apparaît aussi à certains moments du spectacle.

Vous avez déclaré à l'époque de la création d'*In real time*: " l'improvisation sur le jazz a apporté un souffle dans le travail très précis de Rosas. " Dans l'improvisation, chacun met en œuvre corporellement ce que la musique lui suggère. Introduire l'improvisation, c'est aussi revendiquer le "je" du danseur en contrepoint de l'unisson composé…

Oui, mais les danseurs improvisent au sein d'une structure établie, sur des trames très précises au niveau spatial et temporel, respectant par exemple des contrepoints. Il n'y a donc pas de séparation bien définie entre la structure d'un côté et certains moments d'improvisation.

Voyez-vous, dans ce cas, l'improvisation comme un cas de figure des relations musique/mouvement ou comme un moment de liberté supplémentaire laissé aux interprètes ?

Je crois qu'on a trouvé, après vingt ans de ce dialogue avec la musique, une autre dimension à travers l'improvisation ; une manière différente de nourrir l'écriture du geste, à la fois dans le processus de travail et sur scène. Aujourd'hui, il me paraît très organique de glisser de l'écriture à l'improvisation. Cela requiert chez le danseur une autre forme d'écoute qui sollicité sa maturité et son sens de la responsabilité dans le spectacle.

C'est peut-être l'occasion de parler d'eux plus précisément. Vous avez déjà évoqué l'idée que, comme beaucoup de grands chorégraphes, votre écriture s'est façonnée avec l'aide de danseurs d'exception et à la forte personnalité…

Oui, les interprètes sont eux-mêmes une autre grande source d'inspiration pour moi. Ils font partie de cette matière avec laquelle je construis les spectacles. Je leur pose des questions et j'essaye, comme pour la musique, de mettre en évidence ce que je trouve intéressant dans leurs réponses. Je me repose beaucoup sur eux dans la création : en tant qu'individus bien sûr mais aussi en tant que forme, matière influencée par la musique. Ce sont des interprètes créateurs.

Ils constituent donc, eux aussi, une source d'influence ?

Oui, les danseurs ont toujours été très importants et ils font partie des raisons pour lesquelles les pièces ont été créées. Chaque création est devenue ce qu'elle est en raison même de leur participation. Ils sont premiers. Certains d'ailleurs sont depuis longtemps dans la compagnie. Ce sont mes collaborateurs essentiels car je ne suis pas une chorégraphe qui entre dans le studio et montre un mouvement tout fait qu'il ne reste qu'à reproduire. Je tiens beaucoup à ce que les interprètes aient un rapport créatif et une pensée propre. "

Qu'est-ce qui rentre en ligne de compte lorsque que vous décidez de travailler avec tel danseur ?

Cela dépend de la nature du projet. Mais là aussi, c'est une histoire de beauté, une forme d'intelligence qui s'exprime dans le travail. Ce qui m'attire quand je choisis un danseur, c'est d'abord son rayonnement, sa générosité et son intelligence, qu'elle soit de corps ou d'esprit.

La virtuosité est secondaire ?

La virtuosité n'est pas une fin en soi.

Quand je regarde la compagnie Rosas évoluer sur scène, je trouve dans la présence des danseurs quelque chose d'unique, où ils restent à la fois eux-mêmes et dans le même temps, les interprètes. Ils affichent des liens de connivence, d'entraide, d'incitation

solidaire ; d'autres moments traduisent des formes de complicité avec les musiciens quand ceux-ci sont sur le plateau comme dans *Mikrokosmos*. Comme si vous laissiez exister une marge ou un jeu (comme on dit d'un mécanisme lâche qu'il a "du jeu").

J'ai peu de chose à dire sur cette question : le spectacle c'est le travail et inversement. Tous deux participent d'un même processus et les matériaux sont triés en fonction de ce que les danseurs peuvent réaliser ; leur implication et leur participation dans ces choix sont importants. C'est une espèce de degré zéro qu'on prend comme point de départ, en étant nous-mêmes. Le point premier, c'est " être là ", ici et maintenant. Dans le même temps, il y a les tâches qu'un danseur doit faire, ce qu'il doit exécuter avec autant de précision et de passion possible.

Mais y a-t-il un espace de liberté ?

Cette liberté-là, celle d'être eux-mêmes et de chercher une vraie communication entre eux, interprètes sur la scène, et vers le spectateur dans la salle. Je ne peux pas créer autrement, je ne peux pas jouer " à faire théâtre ".

Ce n'est pas du théâtre ?

Il faut rester sur la tâche, voilà. Je ne le formule pas clairement, cela s'impose de soi. Je ne peux pas le dire autrement [silence]. C'est vrai que je cherche toujours à ce que les gens restent près d'eux-mêmes et je leur demande de rester ce qu'ils sont. Pour moi, cette façon d'être constitue le meilleur moyen pour que chacun, vous et moi, puissions nous reconnaître, de la même manière que la plus grande abstraction permet la plus grande individualisation. L'organisation du temps et de l'espace, le travail sur le groupe et les individus permettent de créer l'espace pour que chacun puisse avoir son moment de solitude, d'intimité, d'attention, et en même temps, pour faire affleurer une énergie commune. Conjointement, on vient d'en parler avec l'improvisation, se déploient ce qui est rigoureux et stratégiquement construit et ce qui se décide dans une certaine liberté au moment même. Tous ces éléments-là fonctionnent comme les polarités que nous avons évoquées.

Peut-on alors dire que l'œuvre serait la partie visible d'un état de danse plus permanent qui animerait le collectif ?

C'est une très belle image mais malheureusement, ça ne se passe pas tout à fait comme ça dans la réalité. Lorsque je dis que le travail c'est le spectacle et vice versa, je veux plutôt souligner combien le spectacle est enrichi par notre expérience collective du travail pendant le processus de création et comment, en retour, la scène peut nous amener à modifier nos relations dans le travail. Cette dynamique accentue aussi notre désir de communiquer de la

manière la plus collective – et en même temps de la manière la plus subjective. Pour parvenir à cela, il n'y a pas de jeu de cache-cache possible.

Je me souviens d'un entretien avec Fumiyo Ikeda, une de vos interprètes, où nous évoquions les premières années de la compagnie, et dans lequel elle m'a dit : " nous avions vingt ans et nous cherchions la beauté. ". Apparemment, c'est toujours vrai aujourd'hui ?

Je ne sais pas. Peut-être. Il est vrai que je cherche toujours une certaine forme d'harmonie, quelque chose qui m'amène vers une forme d'abstraction. Et c'est toujours un mystère pour moi que d'avoir à convoquer une forme de beauté abstraite pour parler du monde d'aujourd'hui

Est-ce un monde platonicien, un monde des idées dont on pourrait rendre compte concrètement ?

Je ne sais pas.

Hormis musique et texte, qu'est-ce qui vous incite à créer ?

Il y a mille autres choses ! [elle rit]. Si la question est " avez-vous une idée derrière la tête ? ", j'ai mille idées derrière la tête ! Avant tout, c'est vrai, la musique et les interprètes mais aussi l'état du monde, pour le dire avec de grands mots. Mais mon approche est d'essayer modestement, par la danse et la musique, de formuler une manière de communiquer avec le monde, mais aussi de le rendre plus sensible par la qualité d'une construction.

La complexité croissante que l'on observe dans vos spectacles, la superposition raffinée de couches structurelles (en terme d'espace, de circulation, de vocabulaire…) renvoie-t-elle à un besoin de mettre un peu d'ordre dans un monde que vous percevez comme chaotique ?

C'est plutôt une envie d'aller à la recherche de la base qui préside à la constitution du tout. Chercher ce qui lie tous les éléments entre eux et permet la plus grande complexité à partir de la plus grande simplicité.

Est-ce que le spectateur tient une place particulière dans votre travail ?

Le premier spectateur c'est moi. Je suis physiquement dans cette position puisque je regarde, généralement de façon frontale. En ce sens, oui, j'en tiens compte. Maintenant, je ne tiens pas compte des réactions supposées d'un spectateur moyen. Surtout pas avec la danse qui peut apparaître comme un langage susceptible de s'adresser à tout le monde, au delà de toutes frontières.

J'aimerais évoquer avec vous le thème de la mémoire, de la pérennité des l'œuvre et du répertoire. Une des conditions de l'entrée en résidence de Rosas à La Monnaie de Bruxelles était de créer un répertoire. Qu'est-ce que ces notions évoquent pour vous ?

Il s'agissait surtout de créer une dynamique par rapport au passé et au futur. Après vingt-cinq ans et malgré les années, voir comment une écriture peut encore tenir en soi. Dans quelle mesure elle est souveraine ? Est-ce qu'elle tient sans les interprètes ? Le romantisme de *La Nuit transfigurée* est-il encore pertinent quinze ans plus tard ? Est-ce qu'un danseur d'aujourd'hui peut encore le rendre intéressant ? C'est une façon, pour les interprètes comme pour les spectateurs, de développer un autre regard sur l'œuvre. Ils revisitent, chacun à leur manière, le passé par l'intermédiaire du présent, avec des yeux plus contemporains. C'est aussi une manière de ne pas se contenter de passer d'une pièce à l'autre, la dernière création évinçant la précédente, sans que celle-ci ait d'autres chances de vivre. C'est une question forte qui se pose à la danse et son évanescence. Une autre manière de revisiter l'avant à l'aune de l'après passe par les *Soirées Répertoires* organisées en 2002 et 2006 autour de Rosas. La composition de ces soirées met en résonance des pièces qui ne se suivent pas dans le temps : elle les fait se côtoyer et dialoguer, et permet une lecture associative et plus globale de l'évolution du travail.

Vous parliez précédemment de l'importance que revêtent à vos yeux les interprètes, certaines pièces sont-elles trop liées à certains d'entre eux pour être reprises ?

Il y a, c'est vrai, des pièces qui se prêtent plus à la reprise par de nouveaux interprètes que d'autres. Mais je suis de plus en plus convaincue qu'une bonne œuvre survivra à ses interprètes d'origine si son écriture est suffisamment forte et autonome.

Avez vous ressenti cela pour *Piano Phase*, dansé en 2007 par deux nouvelles interprètes (Cynthia Loemij et Tale Dolven) après avoir été tant de fois dansé par Michèle Anne De Mey et vous-même ?

Ce qui est très délicat, c'est retrouver l'intensité de cette marge impalpable de liberté qui existe entre, d'un côté, la part fixée d'écriture et de composition pures et, de l'autre, la part humaine de l'interprétation.

Quelle est votre position par rapport à la notation ?

Je trouve que la danse se transmet principalement de corps en corps, même si la vidéo constitue aujourd'hui un excellent outil de travail. C'est propre à son langage. Je n'ai rien contre la notation mais elle ne me sert pas dans ma pratique chorégraphique. *Rosas danst Rosas* avait été noté. Mais si je décide demain de remonter cette pièce, je ne vais pas aller voir cette notation ; je vais m'appuyer sur ma mémoire corporelle et, éventuellement, aller revoir

les vidéos. Ce qui ne m'empêche pas de trouver ces écritures du mouvement très belles graphiquement.

A propos de l'image, Rosas est un des rares compagnies à faire capter tous ses spectacles à destination du public (la Rosas Visual Library). Vous avez également adapté certaines de vos créations pour des cinéastes : *Hoppla !* est l'adaptation pour le cinéma de *Quatuor n° 4* (1986) et de *Mikrokosmos* (1987) ; *Monologue de Fumiyo Ikeda à la fin d'Ottone Ottone* et les deux films sur *Ottone Ottone* émanent du spectacle éponyme de 1988 ; *Fase* et *Rosas danst Rosas*, ont été adaptées pour le cinéma par Thierry De Mey ; le duo *Rosa* a été filmé par Peter Greenaway. Par ailleurs, vous n'hésitez pas non plus à vous glisser seule derrière la caméra, signant une adaptation cinématographique d'*Achterland*, tournée dans le décor original de la création. Quelle est la nature de votre rapport au cinéma ?

La collection *Rosas Visual Library* est un objet différent. Les captations permettent un travail de découverte ou de mémoire. Les films, eux, procèdent d'une autre approche et atteignent différemment leur public car ils mettent en œuvre un autre découpage du temps et de l'espace sur un support qui n'est plus à proprement parler celui de la danse. C'est un exercice intéressant et amusant. L'écriture cinématographique s'aborde et se travaille très différemment de l'écriture chorégraphique. Son matériau est très condensé et sa technique offre de multiples ressources : couper, jeter, coller, retourner, étirer… C'est un exercice d'écriture spécifique qui m'a permis d'approcher différemment mon travail.

Avez-vous envie de poursuivre ce travail cinématographique ?

Oui. Mais aujourd'hui, c'est devenu très compliqué. Trouver les moyens financiers de réaliser des films de danse est extrêmement difficile. La situation est bien plus délicate qu'il y a dix ou quinze ans.

Le chorégraphe est-il un artiste à part ?

Chaque discipline artistique œuvre dans un champ spécifique qui donne aux artistes qui l'investissent une façon particulière de réagir à l'état du monde. Chaque artiste est donc singulier puisqu'il s'exprime avec sa sensibilité personnelle et les moyens spécifiques qu'il s'est choisi.

Quel doit être selon vous la place de l'artiste dans le monde ? Comment, par exemple, vous situez-vous entre l'inquiétude que produit l'état du monde contemporain et la recherche d'un moment de beauté, de communication, de rassemblement qui préside aussi à l'élaboration de vos pièces ?

Je me situe modestement dans une tentative de poser des questions, de construire une perception du monde. Je la propose aux gens. Ce que l'on peut faire est petit en comparaison de l'énormité de ce qu'on appelle aujourd'hui le monde globalisé, face à la difficulté croissante que l'on ressent à l'appréhender, face à sa vitesse d'évolution, à l'imminence des dangers que nous courrons… Mais je suis convaincue que nos propositions – toutes modestes qu'elles soient – ne sont pas sans importance.

La danse est-elle pour vous une alternative au politique, au social ?

Pas une alternative. Pas non plus une substitution ! La danse met en place une très belle façon de communiquer. A l'instar de la musique, elle rassemble au-delà / en deçà des mots et des langues. Par nos œuvres, il est important de rappeler que nous sommes attachés à certaines valeurs et que nous les considérons comme fondamentales parce qu'en leur sein, nous nous reconnaissons en tant qu'êtres humains. La danse a ceci de très spécifique : la dimension à la fois globale et individuelle de son instrument – le corps. Nos corps sont identiques sur le plan structurel et nous sommes pourtant tous différents. Et ces instruments – communs à tous et si intimes, pareils et si individualisés – sont au service de la danse. Le corps possède cette faculté de changer le monde tout en étant transformé par lui. On fait le monde et le monde nous fait. Le corps constitue la façon la plus simple, la plus directe, la plus puissante – mais la plus vulnérable aussi – d'agir sur la réalité. C'est ce que je trouve beau et qui me passionne dans la danse.

References

Liste des pièces principales

Fase, four movements to the music of Steve Reich (1982). Première : Beursschouwburg, Bruxelles. Chorégraphie : Anne Teresa De Keersmaeker. Musique : Steve Reich.

Rosas danst Rosas (1983). Première : Théâtre de la Balsamine, Bruxelles. Chorégraphie : A. T. De Keersmaeker. Musique : Thierry De Mey et Peter Vermeersch. Pour Rosas.

Elena's Aria (1984). Première : Koninklijke Vlaamse Schouwburg, Bruxelles. Chorégraphie : A. T. De Keersmaeker. Musique : Bizet, Di Capua, Donizetti, Mozart. Textes : Lenine, Castro, Tolstoï. Pour : Rosas.

Bartók/aantekeningen (1986). Première : C.B.A.- Theater, Bruxelles. Chorégraphie : A. T. De Keersmaeker. Musique : Bartók. Pour : Rosas.

Mikrokosmos (1987). Première : Halles de Schaerbeek, Bruxelles. Choréographie : A. T. De Keersmaeker. Musique : Bartók, Ligeti. Pour : Rosas.

Ottone, Ottone (1988). Première : Halles de Schaerbeek, Bruxelles. Chorégraphie : A. T. De Keersmaeker. Musique : Monteverdi. Pour : Rosas.

Stella (1990). Première : Toneelschuur, Haarlem. Chorégraphie : A. T. De Keersmaeker. Musique : Ligeti. Pour : Rosas.

Achterland (1990). Première : La Monnaie, Bruxelles. Chorégraphie : A. T. De Keersmaeker. Musique : Ligeti, Ysaye. Pour : Rosas.

Erts (1992). Première : Halles de Schaerbeek, Bruxelles. Chorégraphie : A. T. De Keersmaeker. Musique : Beethoven, Webern, Schnittke, Berio, The Velvet Underground. Pour : Rosas.

Mozart/Concert Arias, un moto di gioia (1992). Première : Festival d'Avignon. Chorégraphie : A. T. De Keersmaeker. Musique : Mozart. Pour : Rosas.

Toccata (1993). Première : Beurs Van Berlage, Holland Festival, Amsterdam. Chorégraphie : A. T. De Keersmaeker. Musique : J.S. Bach. Pour : Rosas.

Kinok (1994). Première : Lunatheater, Kunstenfestivaldesarts, Bruxelles. Chorégraphie : A. T. De Keersmaeker. Musique : Bartók, De Mey, Beethoven. Pour : Rosas.

Amor constante más allá de la muerte (1994). Première : Cirque Royal de Bruxelles. Chorégraphie : A. T. De Keersmaeker Musique : De Mey. Pour : Rosas.

Erwartung/Verklärte Nacht (1995). Première : La Monnaie, Bruxelles. Chorégraphie : A. T. De Keersmaeker. Mise en scène : Klaus Michael Grüber. Musique : Schönberg. Pour : Rosas.

Woud*, *three movements to the music of Berg, Schönberg and Wagner (1996). Première : Teatro Central, Sevilla. Chorégraphie : A. T. De Keersmaeker. Musique : Berg, Schönberg, Wagner. Pour : Rosas.

Just before (1997). Première : La Monnaie, Bruxelles. Chorégraphie et direction : Anne Teresa De Keersmaeker et Jolente De Keersmaeker. Musique : Cage, Reich, Xenakis, Lindberg, Bartholomée, De Mey, Debussy. Pour : Rosas.

Drumming (1998). Première : Impuls Tanz, Vienna. Chorégraphie : A. T. De Keersmaeker. Musique : Reich. Pour : Rosas.

Quartett (1999). Première : Lunatheater, Bruxelles. Une performance de Jolente De Keersmaeker, Frank Vercruyssen, Anne Teresa De Keersmaeker, Cynthia Loemij. Texte : Heiner Müller. Pour : Rosas – TG Stan.

I Said I (1999). Première : Lunatheater, Brussels. Chorégraphie et direction : Anne Teresa De Keersmaeker en collaboration avec Jolente De Keersmaeker. Musique : Zimmerman, Berio, Webern, Brahms, Saariaho, D.J. Grazzhoppa, Fabrizio Cassol, Aka Moon, Ictus. Texte : Peter Handke. Pour : Rosas.

In real time (2000). Première : Rosas Performance Space (Kunstenfestival Des Arts) Bruxelles. Créé et interprété par : TG. Stan, Rosas et Aka Moon. Chorégraphie : A. T. De Keersmaeker. Texte : Gerardjan Rijnders. Composition musicale : Fabrizio Cassol et Aka Moon. Pour Rosas – TG Stan – Aka Moon.

Rain (2001). Première : De Munt/La Monnaie, Bruxelles. Chorégraphie : A. T. De Keersmaeker. Musique : Reich. Pour : Rosas.

Small hands (out of the lie of no) (2001). Première : Rosas Performance Space, Bruxelles. Chorégraphie : A. T. De Keersmaeker. Musique : Purcell. Pour : Rosas.

(but if a look should) April me (2002). Première : Théâtre Royal de la Monnaie, Bruxelles. Choréographie : A. T. De Keersmaeker. Musique : musique populaire italienne, musique populaire et sacrée de l'Inde, Xenakis, Stravinsky, Thierry De Mey, Gérard Grisey, Mozart, Morton Feldman. Pour : Rosas.

Once (2002). Première : Rosas Performance Space, Bruxelles. Chorégraphie et danse : A. T. De Keersmaeker. Musique : Joan Baez. Pour : Rosas.

Bitches Brew/Tacoma Narrows (2003). Première : Kaaitheater, Bruxelles. Chorégraphie : A. T. De Keersmaeker. Musique : Miles Davis. Pour : Rosas.

Kassandra – Speaking in Twelve Voices (2004). Première : Kaaitheater, Bruxelles, 10 mars. Direction et chorégraphie : Jolente De Keermsaeker et Anne Teresa De Keersmaeker. Musique : Filip Kowlier. Pour : Rosas.

Desh (la seconde moitié de la nuit) (2005). Première : Kaaitheater, Bruxelles. Chorégraphie : A. T. De Keersmaeker, Salva Sanchis, Marion Ballester. Musique : Hariprasad Chaurasia, H.A.K Palanivel, U.S. Dagar, John Coltrane. Pour : Rosas.

Raga for the Rainy Season / ***A Love Supreme*** (2005). Première : Halles de Schaerbeek, Bruxelles. Chorégraphie : A. T. De Keersmaeker et Salva Sanchis. Musique : Raga Mian Malhar, John Coltrane. Pour : Rosas.

D'un soir un jour (2006). Première :La Monnaie, Bruxelles. Chorégraphie : A. T. De Keersmaeker. Fragments de la chorégraphie originale de Vaslav Nijinsky *L'après-midi d'un faune*. Musique : Debussy, Stravinsky, George Benjamin. Pour : Rosas.

Keeping Still (2007). Première : Rosas Performance Space, Bruxelles. Direction : A. T. De Keersmaeker et Ann Veronica Janssens. Pour : Rosas.

Filmographie principale

Répétitions (1984, 45'), documentaire sur la création d'*Elena's Aria*, réalisation : Marie André, production : Image vidéo, Centre de l'Audiovisuel, Schaamte, Polygone.

Hoppla ! (1989, 52'), adaptation du spectacle *Mikrokosmos*, réalisateur : Wolfgang Kolb, production : A.O. Productions.

Ottone Ottone (1991, 112'), réalisation : Walter Verdin, Anne Teresa De Keersmaeker, production : Rosas.

Rosa (1992, 16'), adaptation du spectacle *Rosa*, réalisation : Peter Greenaway, production : Entropie.

Mozart/Materiaal (1993, 52'), documentaire sur la création de *Mozart Concert Arias*, réalisation : Jurgen Persijn et Anne Torfs, production Rosas.

Achterland (1994, 84'), adaptation de *Achterland*, réalisation : Anne Teresa De Keersmaeker, production : Avila.

Tippeke (1996, 18'), composante du spectacle *Woud*, réalisation : Thierry De Mey, production : Rosas.

Rosas danst Rosas (1997, 57'), adaptation du spectacle, réalisation : Thierry De Mey, production : Avila et Sophimages.

Fase (2002, 58'), adaptation du spectacle, réalisation : Thierry De Mey, production : Avila et Sophimages.

Corps Accords (2002, 55'), documentaire sur la création de *April Me*, réalisation : Michel Follin, production : Idéale Audience, Versus production.

Counter Phrases (2002, 52'), installation de Thierry De Mey, production : Ictus, Avila, Rosas, Arte France.

Site internet

www.rosas.be

Bibliographie essentielle

Ouvrages

Guisgand, Philippe, *Les Fils d'un entrelacs sans fin. La danse dans l'œuvre d'Anne Teresa De Keersmaeker*, Presses universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 2008.

Kästner, Irmela et Ruisinger, Tina, *Anne Teresa De Keersmaeker / Meg Stuart*, Kieser Verlag, München, 2007.

Sorgeloos, Herman (ed.), *Rosas / Anne Teresa De Keersmaeker*, La Renaissance du livre, Tournai, 2002.

Van Kerkhoven, Marianne et Laermans, Rudi, *Anne Teresa De Keersmaeker*, Vlaams Theater Instituut, Bruxelles, 1998.

Articles

Adshead-Lansdale, Janet, *Empowered Expression from Bausch and De Keersmaeker*, in « Dance Theater Journal », 1995, pp. 20-23.

Genter, Sandra, *Anne Teresa De Keersmaeker*, in Bremser, Martha (ed.), « Fifty Contemporary Choreographers », Routledge, London, 1999, pp. 84-88.

Guisgand, Philippe, *De Keersmaeker : quand l'image révèle le style*, in « Vertigo » hors série "Danses", Images En Manœuvres Editions, 2005, pp. 53-56.

Hugues, David, *Stop Making Sense*, in « Dance Theater Journal », 1991, n.1, pp. 16-19.

Jowitt, Deborah, *Adventures in the Thickets of Postmodernism. A reflection on the Work of Anne Teresa De Keersmaeker*, in « The Low Country. Art and Society in Flanders and the Netherlands », 1995, n.2, pp. 59-62.

Mallems Alex, *Anne Teresa De Keersmaeker. A portrait*, in « Articles », 1988, pp. 18-22.

Meisner, Nadine, *Circular Moves*, in « Dance Theater Journal », 1997, n.4, pp. 10-13.

Van Kerkhoven, Marianne, *The Dance of Anne Teresa De Keersmaeker*, in « The Drama Review », 1984, n.3, pp. 98-103.

- *Anne Teresa De Keersmaeker, entre la structure et l'émotion*, in « Alternatives théâtrales », 1984, n.18, pp. 33-37.

Teresa • imp 29-10-2008 18:13 Pagina 52

1
Fase, Four Movements to the Music of Steve Reich (1982)

2
Mikrokosmos (1987)

3
Ottone, Ottone (1988)

4
Stella (1990)

Teresa • imp 29-10-2008 18:13 Pagina 54

5
Achterland (1990)

6
Toccata (1993)

7
Kinok (1994)

8
Erwartung / Verklärte Nacht (1995)

Teresa • imp 29-10-2008 18:13 Pagina 56

9

10

9
Just Before (1997)
10
Drumming (1998)

11

12

11-12
Rain (2001)

Teresa • imp 29-10-2008 18:13 Pagina 58

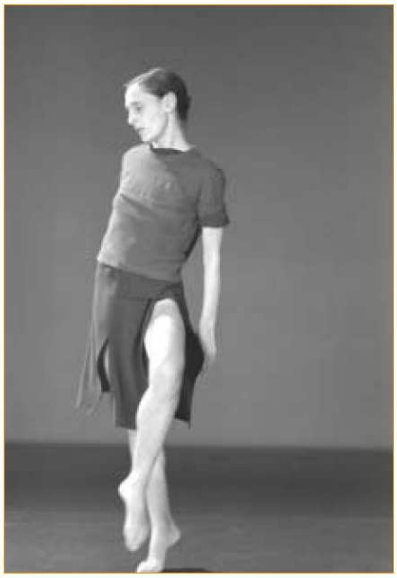
13

13
Small Hands (Out of the Lie of No) (2001)

14

14
(But If a Look Should) April Me (2002)

Teresa • imp 29-10-2008 18:13 Pagina 60



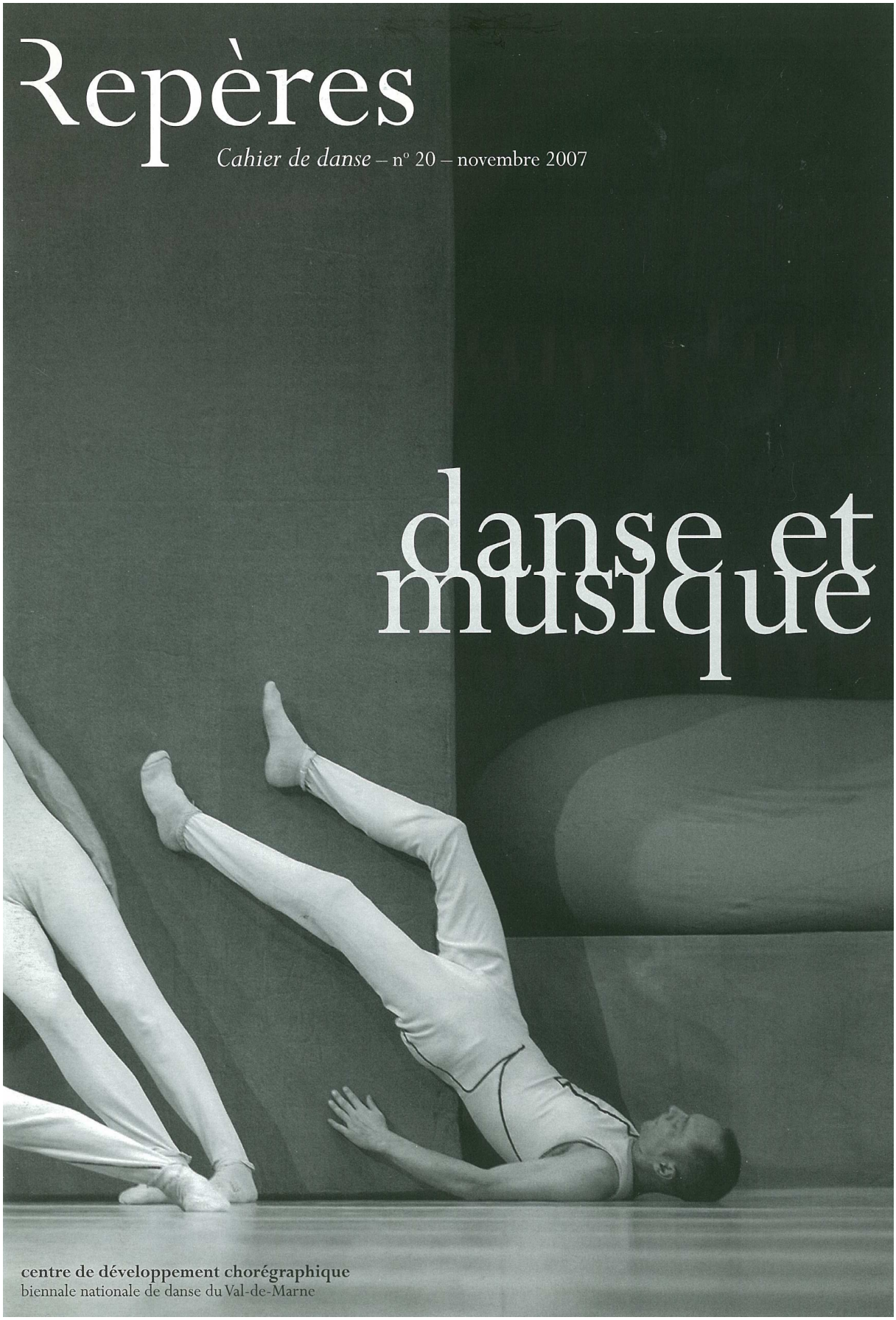
15
Once (2002)

16
Desh (la seconde moitié de la nuit) (2005)

Teresa • imp 29-10-2008 18:13 Pagina 62

17
Keeping Still (2007)

18
Zeitung (2008)


Repères
Cahier de danse – n° 20 – novembre 2007
danse et musique
centre de développement chorégraphique
biennale nationale de danse du Val-de-Marne

Corps d'écriture

Conversation entre Philippe Guisgand et Jean-Luc Plouvier

Samantha Van Wissen, Anne Mousselet, Cynthia Loemij, Sarah Ludi dans Rosas danst Rosas, *chorégraphie d'Anne Teresa De Keersmaeker. Photographie : Herman Sorgeloos.*

Chez Anne Teresa De Keersmaeker, la question de la musique renvoie immédiatement à celle de la composition : la chorégraphe se saisit de la structure musicale pour penser une structure chorégraphique complexe. Mais une analyse plus précise révèle qu'au fil du temps, la chorégraphe a évolué dans son approche des œuvres musicales et dans son désir de musique, infléchissant doucement sa stratégie jusqu'à la retourner.

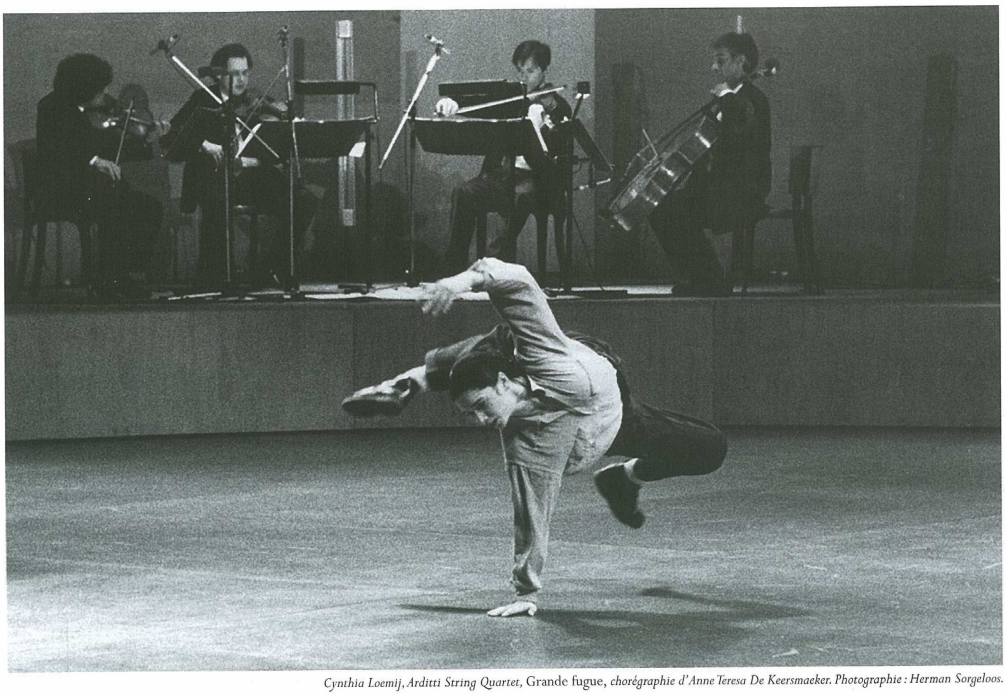
Philippe Guisgand : En essayant de « repartir de zéro » à propos des rapports entre De Keersmaeker et la musique, m'apparaissent… deux œuvres de Pina Bausch ! : *Le Sacre du printemps* (1975) – où les états de corps semblent se confondre avec les intensités musicales – et *Barbe-Bleue* (1977) – où la musique de Bartók enregistrée sur un magnétophone est sans cesse interrompue par les interprètes. D'un côté, le corps en symbiose avec la musique et de l'autre, le corps la rendant impossible. La question me paraît située dans cet entre-deux : on ne peut ignorer les leçons de Cage et Cunningham, mais comment affranchir un être humain (et, *a fortiori,* un danseur) de son envie de scander, de s'appuyer sur la musique, de faire corps avec elle ?

Jean-Luc Plouvier : Anne Teresa « s'appuie » sans doute sur la musique, le mot me convient plutôt bien car il pointe une antériorité de la musique sur la chorégraphie – mais, il est vrai, toujours en détour ou en évitement de la « scansion ». Une anecdote : une séquence avait été travaillée pour la Reich Evening ; il s'agissait de deux Sud-Africains dansant un « rythme frénétique » sur *Music for Pieces of Wood*, avec les musiciens à un mètre d'eux ; on pensait à une danse de possession, à un tambourinaire-chamane, le danseur électrisant en retour son musicien, et ainsi de suite. Eh bien, Anne Teresa a coupé, évidemment. Ce genre de « dialogue » sans autre médiation que le « rythme fondamental », ce n'est pas du tout son monde. Chez elle, la musique et la danse se nouent par la partition. La danse se réfère à un ordre extérieur, qui n'est pas uniquement la musique comme donnée sensible mais sa partition – entendons par « partition » le lieu où la musique peut se penser en termes de matériau, d'opérations, de stratégies.

Chez Anne Teresa, la musique et la danse se nouent par la partition

On peut tenter de périodiser le parcours d'Anne Teresa en fonction des relations qu'elle établit avec l'écriture de la musique : dans un premier temps (1982-1985), la partition est abordée entre soumission et révolte, comme un maître autoritaire à défier – c'est spécialement criant dans *Rosas danst Rosas* (1983), à travers les constructions chiffrées, volontairement glaciales, du compositeur Thierry De Mey. Dans un second temps (1986-1994), celui des grandes partitions de la tradition classico-romantique (Beethoven, Bartók), la danse prend une distance ironique avec le cérémonial de la grande musique mais en épouse les principes : thématisme (tout le matériel chorégraphique se déduit, non pas de « qualités de mouvement », non pas de processus, mais essentiellement de « phrases de base » dansées, généralement mises au point en amont des sessions de répétitions par Anne Teresa elle-même, dans la solitude et le silence[1]) ; polyphonie sur le modèle du canon (la même phrase chorégraphique se diffracte dans l'épaisseur des lignes multiples) ; variations (avec une préférence marquée pour un procédé musical « pré-baroque », polyphoniste : le palindrome, la lecture inversée). Le troisième temps, enfin, celui qui a ma préférence et dont *Rain* (2001) représente le moment d'équilibre magique, est celui où les ressorts formels de la partition ne sont plus regardés que de très loin, où la danse impose plutôt son contrepoint « à la manière » de voix musicales additionnelles. Quoi qu'il en soit : qu'elle soit suivie avec précision par la chorégraphe, ou très vaguement, c'est toujours elle, la partition, qui se laisse évoquer, rêver, supposer, comme la cause absente.

• • •



Cynthia Loemij, Arditti String Quartet, Grande fugue, *chorégraphie d'Anne Teresa De Keersmaeker. Photographie : Herman Sorgeloos.*

...

La partition musicale comme casse-tête chorégraphique

J.L. P. : La spécificité d'Anne Teresa De Keersmaeker, c'est de travailler sur la musique écrite occidentale. Peu le font, ou du moins peu le font avec la partition comme point de départ. Même si elle touche aujourd'hui au jazz ou à la musique indienne, Anne Teresa a fait ses classes avec notre musique savante. « Musique savante » ? J'emploie plus volontiers le terme de « musique d'écriture » (car il y a des musiques savantes de tradition orale). Il y a « musique d'écriture » lorsque la musique est préméditée hors du flux rituel ou improvisé ; que cette préméditation passe par un travail du signe – qui seul permet de bâtir une polyphonie complexe ; que ce signe est interprété par un tiers, l'interprète, qui donne naissance physique à la musique à travers sa modulation propre. C'est tout un montage ! Appelons « musique d'écriture » ce montage – et la partition n'a dès lors rien à voir avec un « sismographe de la pensée du compositeur » ou la sténographie d'une « vision musicale » ; l'œuvre ne se « note » pas à proprement parler (ce qui laisserait penser qu'elle existe avant d'être écrite), mais elle se *réalise* dans le maniement du signe : il n'y a pas d'imagination intérieure d'une fugue, sauf pour le compositeur expérimenté qui peut imaginer la musique *déjà écrite*.

D'où il ressort que la musique d'écriture est d'emblée constituée d'une faille : la partition et la perception ne sont pas totalement en phase. La fugue à quatre voix excède les possibilités perceptives ; la beauté de l'interprétation de Leonhardt ou Gould excède l'alignement calculé des notes écrites. Autrement dit, il y a déjà un désajustement dans la musique écrite elle-même.

P. G. : Qu'en est-il de cette « faille » dans le domaine de la danse ? Il me semble qu'elle est fondamentale dans le travail d'Anne Teresa : l'œuvre musicale, qu'Anne Teresa choisit car elle est touchée par une *interprétation* particulière de cette œuvre, redevient partition (ou chiffrage) le temps de la création (puisque qu'elle travaille sur la structure qui régit l'œuvre), pour élaborer une partition chorégraphique d'une complexité presque équivalente à celle de la musique (on imagine à peine l'époustouflante mémoire nécessaire aux interprètes de *Rosas danst Rosas* pour venir à bout des deux heures d'unissons et de reprises aux infimes variations). Mais, le soir de la représentation, c'est à une effectuation de l'œuvre musicale comme de l'œuvre chorégraphique, et non à la partition, que le spectateur est confronté. Qu'est-ce que le spectateur perçoit d'une structure d'une telle précision ?

J.L. P. : Il me semble aussi que la « faille » constitutive de la musique d'écriture nous amène à relire ce fameux « rapport danse-musique ». Quand je considère le travail d'Anne Teresa, tout particulièrement ses œuvres de jeunesse, j'ai l'impression qu'il s'agit moins d'un « rapport » que d'une « demande » adressée par la danse à la musique. Demande d'un savoir-faire séculaire, et somme toute assez grandiose, quant à l'art du détour assumé entre partition et effectuation, entre écriture et corps, qui a magistralement fonctionné. Les premières pièces de Rosas m'apparaissent par ailleurs, simultanément, comme une bravade : au « maître » musicien, on demande la cravache, le « mur structurel », le casse-tête mathématique, auquel la danse se soumet dans un masochisme d'apparence. D'apparence seulement : cela se retourne en gloire, en victoire, en exténuation splendide.

P. G. : L'idée du casse-tête des premières pièces me plaît car elle permet de tordre le coup à la vulgate d'une œuvre entre « structure et émotion » : comme si les danseurs étaient des funambules oscillant entre l'équilibre et le vide, les pièces savamment installées sur le fléau d'une balance où les mathématiques dompteraient équitablement une dépense affective. *Fase* et *Rosas* montrent le contraire : comment des interprètes accablés par un champ de contrainte ne peuvent que sacrifier à un processus de dévoilement ; un pied de nez aux danseurs éternels de la *post modern dance* américaine aux visages neutres, à l'énergie étale et aux diagonales inaltérées ; ici fini l'éther, l'éternité, l'*ad libitum* ; on reste sur la tâche : « you have to stay with the point » dit Anne Teresa avec toutes les conséquences interprétatives que cette confrontation provoque (échanges verbaux, aide, fatigue visible, hésitations…). Du même coup, on a affaire à des « personnes », dans un ici et maintenant où quelque chose se passe, s'entame, s'use. Cette dimension renvoie le jeu (au sens théâtral du terme) au rang des accessoires.

La danse de *Fase* demande à la musique le chemin pour sortir de la tentation du corps brut

J.L. P. : La danse de *Fase* demande à la musique le chemin pour sortir de la tentation du corps brut ; du corps qui s'écrit trop peu. Anne Teresa dans *Fase* suppose à la musique écrite le secret du chiffre qui pacifie, de la combinatoire qui ordonne, de la structure qui dompte la répétition du même. Elle fait alliance, elle demande refuge. Et se révolte dans le même temps, s'affole, s'exténue, ne plie pas : elle révèle l'impacifiable. C'est là toute la beauté sombre de *Fase* ou de *Rosas danst Rosas*. Comme vous avez raison de dire qu'il n'y a rien, rien du tout, de l'ordre d'un « juste milieu » entre forme et émotion ! Ce qui est émouvant là-dedans, c'est que les corps se sacrifient à la forme, se jettent dans la forme comme on se jette dans un amour sans issue.

La danse comme témoignage mélomane

P. G. : Dans une autre phase de son parcours, quand elle se confronte aux grandes œuvres (le *Quatuor n° 4* de Bartók, la *Grande Fugue* de Beethoven ou la *Suite lyrique* de Berg), Anne Teresa quitte cette « demande-provocation ». C'est la seconde période que vous évoquiez…

J.L. P. : … Caractérisée par une sorte de « témoignage mélomane », de compte-rendu de l'écoute ; un compte-rendu adressé au spectateur. La question de l'adresse en musique, on ne peut l'aborder qu'à partir des formidables analyses de François Nicolas[2]. Idée de base : lors d'une interprétation, l'écoute et l'adresse ne sont pas symétriques et complémentaires. Elles le sont dans le schéma de la « communication », émetteur-récepteur, adresse-écoute. Mais la musique échappe à ce schéma par le rôle tiers de l'œuvre. Nicolas propose de toujours penser un triplet, musicien-auditeur-œuvre, et de prendre comme formule de départ : A écoute B qui s'adresse à C. Toutes les occurrences fonctionnent, selon lui. J'adore cette formule. Tout un pan de mon expérience de concert s'éclaire. Par exemple : l'auditeur écoute le musicien virtuose qui s'adresse à l'œuvre (viens ici, toi, je vais te chauffer à blanc…). Ou : l'auditeur écoute l'œuvre qui s'adresse au musicien (le virtuose vacille, s'émeut… Il a mieux à faire que maîtriser la situation…). Ou : le musicien écoute l'œuvre qui s'adresse au public (le public est surpris, ou bouleversé, l'interprète le sent et toute l'interprétation prend une route nouvelle)…

P. G. : Et si j'ajoute le danseur à ce tourniquet, quel abîme !

J.L. P. : Il y a le danseur qui s'adresse à la partition et lui demande sa mesure, et c'est toute la discipline Rosas que j'évoque là, les danseurs doivent compter, compter !…

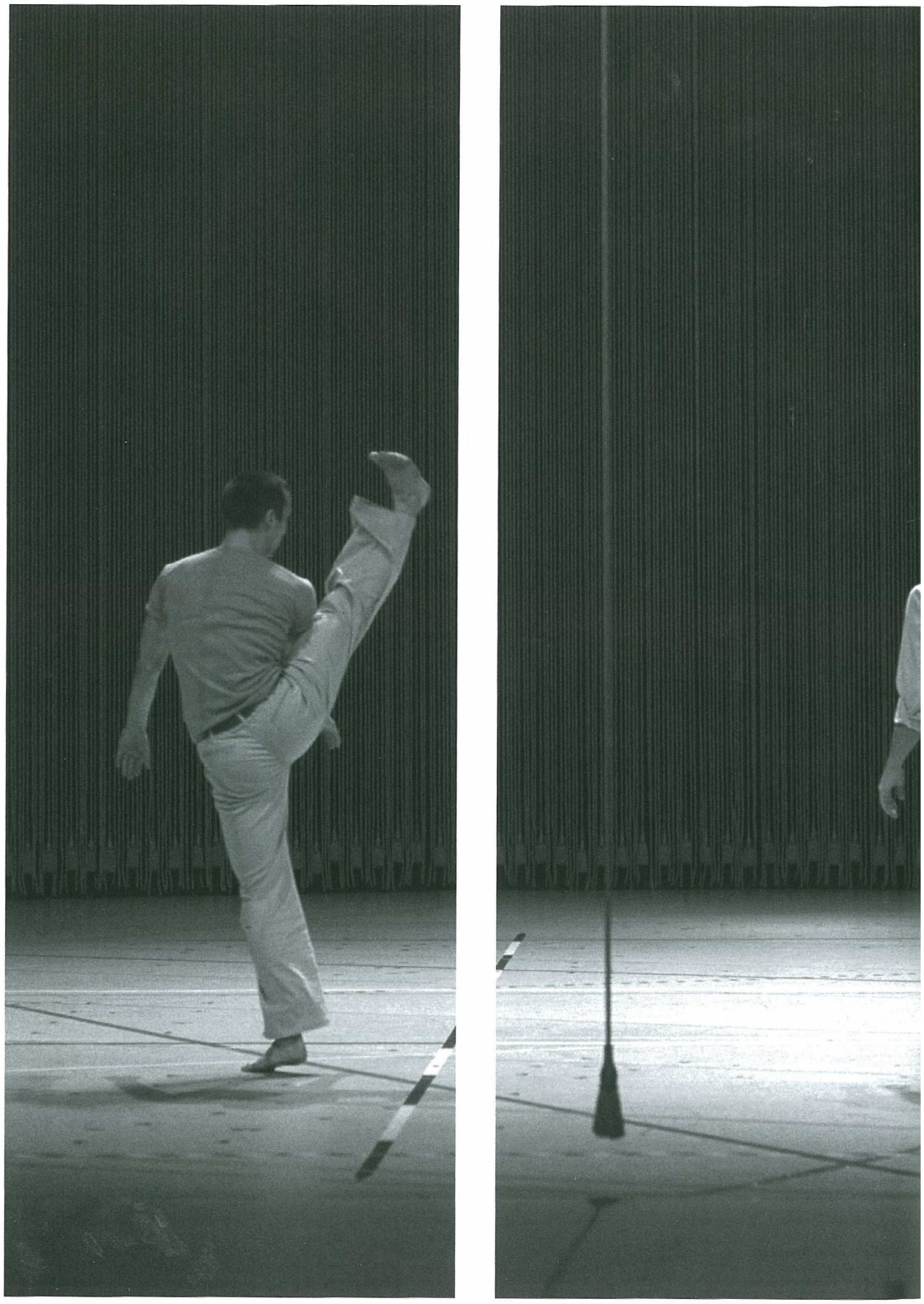
P. G. : Dans *Achterland* (1990), le danseur Vincent Dunoyer vient narguer le violoniste tout en continuant son petit solo : s'adresse-t-il au public, à l'œuvre ou au musicien ?

J.L. P. : Même la dimension de la transe trouve sa place dans cette circulation : le musicien regarde la musique s'emparer du corps dansant, à la fin de *Drumming* (1998)…

P. G. : … Et à qui s'adressent les chutes des danseuses dans *Quatuor n° 4* (1986) ? Impertinence pour le spectateur, manque de respect face au compositeur sérieux, rappel aux musiciens – eux non plus jamais à l'abri d'un couac ?

Il me semble que ce que nous cherchons à définir se trouve au cœur de cette surenchère de demandes mutuelles ; cette surenchère crée un espace « entre » musique, danse et spectateur, espace que le spectateur contemple non comme une œuvre mais comme un lieu d'échanges : tout spectacle pluri-disciplinaire met donc en demeure le spectateur d'être *entre* les arts (c'est-à-dire *parmi* les arts), en même temps que ces arts dialoguent *entre* eux. Et ceci ne vaut pas seulement pour la musique. Dans *Quartett* (1999) par exemple, il y a peu de musique, mais

• • •



Jakub Truszkowski dans Rain, *chorégraphie d'Anne Teresa De Keersmaeker. Photographie : Herman Sorgeloos.*

• • •

il y a du texte – or danse et texte ne fusionnent pas dans un sens univoque vers le spectateur – au contraire ! l'intérêt esthétique (très peu perçu par la critique d'ailleurs) de cette pièce de « danse théâtre » est (selon moi) que la danse dit la douceur, la fragilité, une certaine forme d'innocence au spectateur, mais que, médiée par le texte, elle colore le corps des échos du libertinage sur lequel Heiner Müller ne mégote pas ! À l'inverse, le texte dit crûment la dépendance, le pouvoir et la luxure mais se polit (se polisse ?) au contact du corps, n'est pas exemplifié par lui, au contraire ; résultat : un corps innocent, totalement exonéré des turpitudes du projet libertin plutôt qu'un espace où en toute cohérence, il aurait dû se déposer.

J.L. P. : Je trouve votre remarque très juste sur *Quartett* : la douceur des corps dansants et la crudité du texte forment un contraste saisissant (qui fusionne par moments en une sorte de cruauté retenue et voluptueuse, de jouissance mauvaise), et la musique prend une place absolument exceptionnelle chez De Keersmaeker ; c'est tout simplement l'Enfer. La techno, trop forte, fait peur et agresse les spectateurs dès leur placement dans les fauteuils. C'est l'inverse du Monde-Rosas : la techno, c'est l'Enfer en tant que musique sous-écrite et donc illisible. Elle s'empare des corps mais ne leur donne rien. Elle les renvoie à une frénésie sans joie. Leur joie d'être lus par la musique, leur joie de lire la musique. Je n'aurais pas peur de soutenir que le Monde-Rosas, au moins depuis *Drumming*, est à l'opposé de ce *Quartett*, c'est un monde paradisiaque : tout se lie l'un à l'autre car tout se lit l'un l'autre, en se débordant sans cesse. Je m'étais écrié comme un fanatique, à la fin de *Raga for the Rainy Season* : mais De Keersmaeker, mais c'est notre Bach ! Le maximum de modulation physique, de finesse de phrasé, de soupirs, de sanglots, d'abandon, lié au maximum de combinatoire ; comme Bach, mais sans dieu, dans notre monde d'aujourd'hui, sans vérité formulable, ni synthèse, ni même gloire ; dans la disjonction et l'imprévisible, une place quand même pour que tout se lie en se lisant. Dévoilement de la face paradisiaque du monde, extrêmement mince, mais disponible quand même.

Tout se lie l'un à l'autre car tout se lit l'un l'autre

Tout contre la musique

J.L. P. : Dans un troisième temps du parcours de la chorégraphe, se desserre l'étau de l'analyse musicale. Vous venez d'évoquer une « surenchère » – et c'est ainsi que je caractérisais la maturité d'Anne Teresa : un contrepoint libre qui supplémente la partition. C'est qu'il y a eu la rencontre avec Fabrizio Cassol le mystique, l'improvisateur, le musicien relâché. Je suppose, là, pour elle, un déclic, une expérience neuve : la musique n'est plus un savoir absolu, la pure structure n'explique rien, la musique elle aussi ne convoque la logique des nombres que pour s'en échapper. Il n'y a rien d'elle dont il faille se méfier. Le roi est nu. La musique n'est plus la gardienne de la forme : elle charrie la mémoire d'une forme, la saveur d'un calcul, le souvenir d'un grimoire ouvert, la douce confiance en une proximité de la sensation et du langage, que l'écriture garantit. Ainsi des trois courtes pièces de l'*Opus 11* de Webern pour violoncelle et piano, dans *I Said I* : danse et musique s'y nouent par l'exaltation du silence ; c'est ici le silence qui prend la fonction du temps fort et projette les corps vers le haut, où ils frissonnent sous les phrases ultra-courtes du violoncelle… Ce qu'il y a d'écriture dans la musique n'oblige à rien, ne commande rien, mais enveloppe les corps d'une présence, d'une parole nocturne. Comme la lumière de *Drumming* : une fluorescence.

P. G. : Avec la belle image de la fluorescence, voilà définitivement chassée la question du « rapport », au profit de ce qui se joue entre ces deux arts, les « liant » d'une manière magistrale. Je retrouve ce « liant-ferment » chaque fois que musiciens et danseurs se partagent la scène, laissant apparaître une énergie commune qui se matérialise à travers la similitude des gestes. Deux exemples : dans *Quatuor n° 4*, la danse alterne linéaire et circulaire, tant dans la forme des gestes que dans l'occupation de l'espace ; alternance qu'on retrouve chez les musiciens du quatuor à cordes : le linéaire dans les droites du parcours de l'archet et de la main gauche sur le manche, le circulaire dans le mouvement du corps et du bras des instrumentistes qui marquent les accents et le retour des mesures. Deuxième exemple : *Drumming* où la danse semble là aussi inévitablement liée au son, jusque dans sa manière de le produire ; le moindre mouvement dansé porte un angle, un repli, à l'image de celui du percussionniste, prenant un temps de mise en tension avant la battue. Dans les deux cas, la danse révèle l'énergie sonore, cette invisible « armature intérieure » de la musique captée par De Keersmaeker. La liaison (on revient à l'amour ?) des instrumentistes et des danseurs crève les yeux : attaques, intensités, similitudes gestuelles, modes de respiration, *tempi*, c'est-à-dire le déploiement même de la vie dans ses dimensions sonores et visuelles. Ainsi, Anne Teresa repousse plus loin la possibilité d'appréhender chaque art séparément, préférant laisser en un suspens perceptif la possibilité de désigner ce que serait chez elle une « synthèse » des arts. On voit combien ce questionnement dans les interstices renvoie aussi à l'existence, à sa façon de ne rien séparer et de nous confronter en permanence au confondu, au mélangé… Et nous n'avons parlé ici que de musique et de danse ! Je vois dans cette indifférenciation un contre-feu salvateur répondant de façon cinglante et magistrale à notre civilisation de l'expertise, de la spécialisation et du fragment qui parfois nous fait perdre de vue l'essentiel, c'est-à-dire ce rien qui nous lie. ●

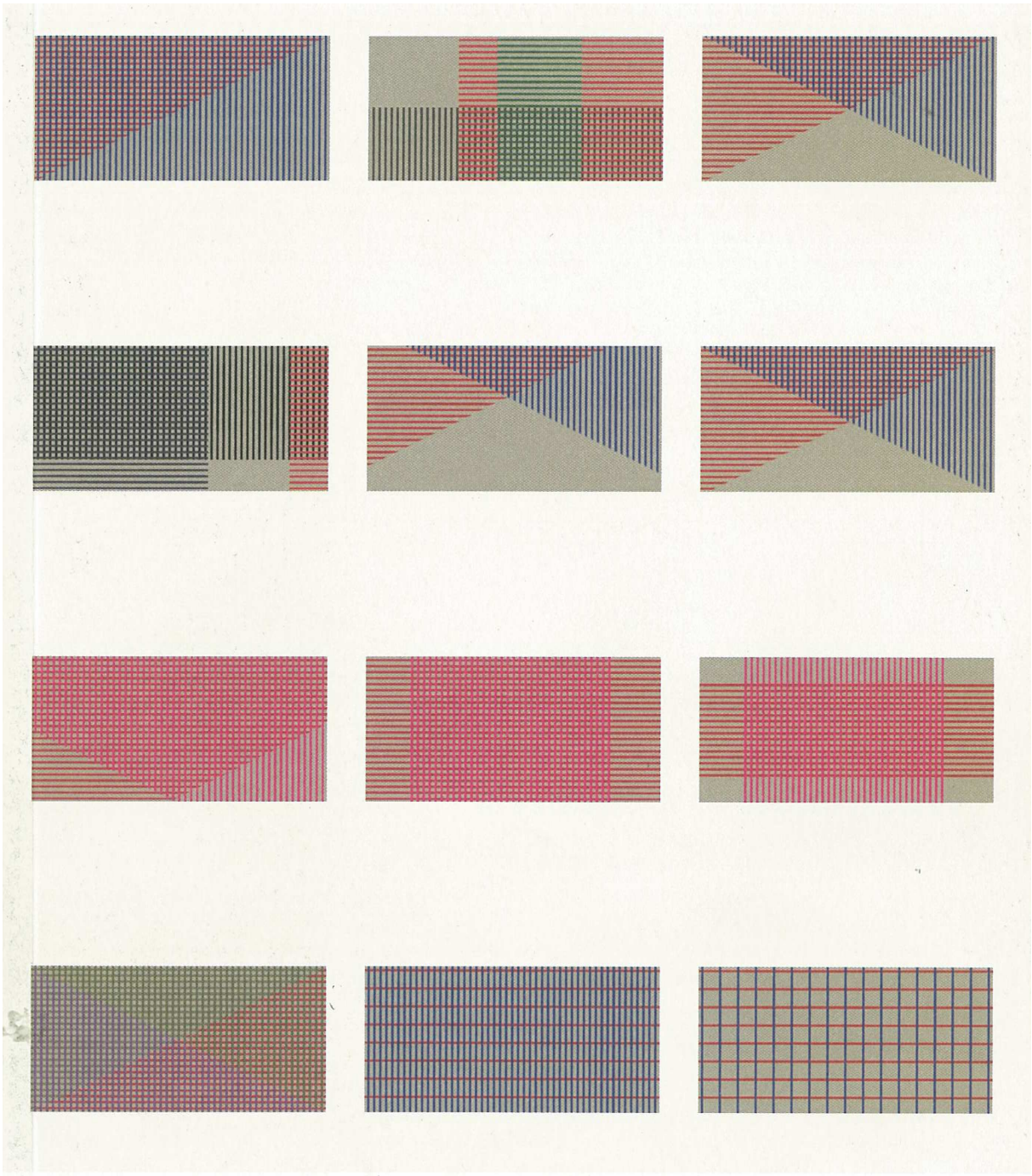
Philippe Guisgand est danseur et universitaire, spécialiste de l'œuvre d'Anne Teresa De Keersmaeker, à laquelle il a consacré sa thèse de doctorat en Esthétique et plusieurs articles.

Jean-Luc Plouvier est pianiste et directeur artistique de l'ensemble contemporain Ictus. À de nombreuses reprises il a partagé la scène avec les danseurs de Rosas et il côtoie de près l'univers d'Anne Teresa De Keersmaeker.

Notes

1 Et comme dans le thématisme tonal, ces « phrases » sont choisies en fonction de leurs vertus plastiques, leur potentiel de transformation : elles sont extensibles et compressibles, « transposables » selon toutes sortes de variables, fractionnables en sous-motifs, etc.

2 François Nicolas : « Pulsion invoquante et expressivité musicale : l'écoute musicale, une prière athée ? », conférence prononcée le 23 novembre 2002 dans le cadre du séminaire de l'IRCAM : *La musique ne pense pas seule*. Disponible sur www.entretemps.asso.fr



OPÉRA NATIONAL DE PARIS
Direction Gerard Mortier

BALLET DE L'OPÉRA

Duato/Lock/Millepied

La transparence de la vitesse

PHILIPPE GUISGAND

Je n'aime pas que mes interprètes soient en contrôle absolu de leurs gestes. Parce que plus le public ressent que le danseur maîtrise ses mouvements, moins il craint de le voir chuter; donc, moins il s'investit émotionnellement. L'idée est d'amener mes danseurs dans cette zone grise où ils se mettent à communiquer quelque chose de fort parce qu'il y a un potentiel d'échec.
EDOUARD LOCK

LONGTEMPS EDOUARD LOCK a semblé avoir fait sienne la définition de la danse édictée par l'inclassable Roland Topor à savoir « un combat perdu d'avance contre la pesanteur »[1]. Le chorégraphe s'attachait alors à étudier les répercussions de la chute (récupération, relance, impact) en lançant – littéralement – ses interprètes dans une exploration horizontale et presque kamikaze de l'espace. Qui a vu un jour sa danseuse égérie Louise Lecavalier s'élancer dans des vrilles horizontales ne peut guère oublier ces images de fulgurance et de pure énergie. Au milieu des années 1980, il s'inscrivait avec d'autres, comme le Belge Wim Vandekeybus, dans une « esthétique du choc ». Utilisé à l'envi par la critique, cette expression sous-entendait une triple dimension : choc physique, tout d'abord, d'une danse toujours poussée vers davantage de violence et de risque ; choc esthétique ensuite, car cette motricité – qui émanait d'une gestuelle plus quotidienne (ou du moins sportive : courir, franchir, sauter…) était moins sophistiquée et sollicitait plutôt des intensités instinctives qui faisaient émerger des tensions de survie ou d'urgence ; choc artistique enfin, qui révélait des aspects glauques, malsains ou peu reluisants de nos sociétés urbaines et post-industrielles, au point d'avoir renvoyé parfois de cet artiste l'image d'un homme provocateur à la danse décérébrée.
Pourtant, loin d'être meurtris par les chocs et les coups, ses danseurs semblaient trouver dans cet épuisement physique le dynamisme sans fin de corps de vainqueurs. Chez Edouard Lock, cette recherche d'instantanéité se développait tout particulièrement dans l'espace horizontal, non pas comme défi à la gravité mais comme une prise d'élan et de risque – montant d'un cran la vitesse d'un saut ou d'un plongeon – pour

considérer la déflagration corporelle qui en résulte. A ces paroxysmes s'ajoutaient images géantes et musique rock, permettant à des spectacles comme *Infante c'est Destroy* (1991) ou *2* (1995) de drainer des publics peu férus de danse mais toujours avides de sensations fortes.

Avec *Exaucé/Salt* (1998) et *Amélia* (2002), la danse du Canadien se redresse, se juche sur les pointes et évolue au sein de scénographies adoucies : affirmation d'une nouvelle féminité ? Perspectives techniques inédites ? Retour au classicisme ? Les critiques se perdent en conjectures[2]. Pourtant la danse de Lock, contrairement à la danse académique, ne porte aucun désir d'ascension. Elle se centre sur la rapidité du mouvement ; au point que, dans *Amélia* par exemple, l'utilisation de l'image offre une alternative à cette vitesse : une ballerine numérique apparaît sur un écran, ménageant un temps de repos aux interprètes ; et l'adage qu'elle propose, tout en douceur, la rend presque plus réelle – aux yeux du spectateur épuisé par l'énergie dépensée sur le plateau – que les danseurs à la célérité quasi surhumaine.
D'aucun alors se sont posés la question : si, à l'horizontale, la vitesse était nécessaire aux acrobaties, ne devenait-elle pas inutile, dès lors que le chorégraphe avait redressé ses interprètes ? Fascinante pour les uns, n'était-elle pas simple et agaçante virtuosité aux yeux des autres ? La réponse est dans *AndréAuria.*

Au lointain, quatre panneaux tombent des cintres, marquant d'emblée un rythme vertical et une symétrie qu'atténue un motif au tissage arachnéen, préfiguration de l'emprisonnement fasciné qui nous guette dans la pièce. Les danseurs circulent, découpés au scalpel par une lumière incisive ; à la lisière des projecteurs, les corps apparaissent et se diluent dans la pénombre, jouant de l'obscurité comme de vastes coulisses dispersées sur le plateau. On ne sait si la lumière poursuit les interprètes ou si ce sont eux qui anticipent ses déplacements. Musique et danse cohabitent sans s'altérer mutuellement ; de sombres accords plaqués succèdent à de douces et entêtantes mélodies distillées par les deux pianistes sur scène. Les femmes évoluent sur pointes et en justaucorps alors que les hommes sont en costumes. Entrechats, menés, retirés et attitudes trahissent l'inspiration classique mais les bras révèlent un autre registre plus asymétrique, segmenté et angulaire, laissant parfois échapper un geste aux accents familiers, quand les doigts effleurent le cou et les lèvres ou qu'une paume cache les yeux ; à peine l'a ton identifié qu'il est aussitôt avalé par la vitesse du mouvement. Quelques postures de corps figés viennent ponctuer cette conversation sans fin des bras, offrant aussi au regard du spectateur une respiration bienvenue. Les têtes s'agitent, s'inclinent et prennent le relais de bustes moins désaxés que chez d'autres

chorégraphes d'inspiration néoclassique, tel William Forsythe. Soli, duos et trios alternent, réinventant sans cesse de nouveaux rapports de séduction, d'aide, d'attirance ou d'indifférence. Et toujours ces bras, précis et instantanés, en forme de trajets cabalistiques et envoûtants.

Le chorégraphe parvient ici, sans sacrifier à sa recherche technique exigeante, à nous amener à des considérations plus fines. Tout d'abord, Lock renvoie l'idée d'une danse, art de l'éphémère, au rayon des stéréotypes éculés ; car – loin d'une gesticulation sans futur – sa danse laisse des traces, au sens propre, oblitérant notre persistance rétinienne et s'inscrivant durablement dans notre mémoire. Ensuite, il donne une dimension charnelle étonnante à la recherche abstraite qu'il revendique, en instaurant par le seul mouvement une utopie réelle : réelle parce qu'elle se déroule de manière palpable devant nous, utopique parce que cette réalité nous transporte aux frontières du possible ; toujours dévoreuse d'espace (même si ce dernier est plus proche du corps), sa danse s'est condensée en poussant très loin la dialectique vitesse – lisibilité.
Enfin il propose, même à ses dépends, une réflexion sur nos propres rythmes contemporains, où le genre se perd parfois : une motricité androgyne s'installe par moment sur le plateau bien que les garçons demeurent seuls porteurs, comme dans la tradition classique ; une femme leur emprunte un costume, mais c'est un quintet d'homme qui explorera plus tard des qualités athlétiques typiquement masculines…
Dans le même temps, la danse s'inscrit dans une mise en tension continuelle des corps, préférant assumer son coût énergétique dans des pauses, parfois très étudiées, plutôt que dans l'esquisse d'une défaillance.

Ce faisant, *AndréAuria* nous éloigne d'un formalisme vain et vaguement lyrique ou même d'un sentimentalisme désuet pointant sous la gestuelle « high-tech ». On est bien loin du langage froid et monochrome évoqué plus haut. Edouard Lock, en rendant sa recherche sur la vitesse lisible – et par conséquent transparente –, nous prend au piège de notre fascination inassouvie pour la virtuosité, la jeunesse et la beauté, qualités que l'Occident survalorise, et que nous jugeons de bon ton d'égratigner, sans jamais les remettre véritablement en question.

1. Roland Topor (1938-1997) – connu pour le caractère surréaliste et engagé de ses œuvres – fut illustrateur, dessinateur, peintre, écrivain et cinéaste.
2. Rosita Boisseau, « Pointes d'érotisme », *Télérama* n° 2654, 22 novembre 2000.

Philippe Guisgand, Maître de conférences en Arts du spectacle, enseigne l'esthétique et l'analyse de la danse à l'Université de Lille 3. Il est chercheur au Centre d'Étude des Arts Contemporains.

Revue internationale des sciences du sport et de l'éducation physique
The International Journal of Sport Science and Physical Education

STAPS

74

Automne 2006

publiée avec le concours
du Centre national du livre

de boeck

Philippe GUISGAND,
16, rue Abbé Lemire
F-59130 Lambersart
Tél. 03.20.31.79.68
Maître de conférences
en Arts du spectacle
Lille 3 (EA 3587)
philippe.guisgand@univ-lille3.fr

Réception du spectacle chorégraphique : d'une description fonctionnelle à l'analyse esthétique

PHILIPPE GUISGAND

RÉSUMÉ : Cet article présente le résumé d'une démarche visant à développer une analyse esthétique du spectacle chorégraphique. Cette démarche part de l'observation fonctionnelle du mouvement dansé et aboutit à l'interprétation du spectacle. Les repères sont présentés dans leur relation au champ de l'esthétique. Cette approche, reposant sur des fondements phénoménologiques et pragmatiques, vise à réhabiliter la description de la danse, à travers l'utilisation d'une trame permettant de dégager une veine interprétative inaperçue jusqu'alors. Des extraits d'analyses de pièces d'Anne Teresa De Keersmaecker viennent l'illustrer.

MOTS-CLÉS : analyse chorégraphique, approche phénoménologique, danse contemporaine, perception esthétique.

ABSTRACT: Perception of the choreographic performance: from a functional description to the aesthetic analysis

This article presents a procedure aiming to develop the aesthetic analysis of the choreographic performance. This approach starts from the functional observation of the danced movement and leads to the interpretation of the performance. Any reference marks are then developed within the scope of its aesthetic value. This approach, based on phenomenological and pragmatic foundations, aims at valorising the description of dance, through the use of a framework making it possible to establish a new interpretative vein undiscovered until now. Excerpts of analyses of Anne Teresa De Keersmaeker's performances are taken as examples to illustrated it.

KEY WORDS: aesthetic perception, choreographic analysis, contemporary dance, phenomenological approach.

1. INTRODUCTION

Ce n'est pas l'objet qui rend la relation esthétique mais la relation à cet objet qui rend celui-ci esthétique. L'esthétique est donc au cœur de la relation entre l'œuvre et celui qui la contemple ; elle se définit comme une analyse de la réception (Schaeffer, 1996). Ce constat incite chacun à éprouver une forme d'autonomie de jugement plutôt que de verser dans la pensée unique qu'utilisent les opérations de marketing culturel. Cet objectif nécessite des repères difficiles à trouver, tant le discours relatif au corps dansant – et tout particulièrement celui de la critique journalistique – est rare, épars, fragmentaire et sans cadre sous-jacent (Guisgand, 2005a). En toile de fond de ce débat s'esquisse un problème esthétique plus général : comment formaliser ce qui est vu et senti ? Comment faire dialoguer

notre perception avec les œuvres elles-mêmes ? Comment partager ce que nous percevons ?

La présente démarche vise à montrer qu'une lecture/analyse du corps dansant, infléchie par la pratique elle-même, peut contribuer à compléter le discours esthétique sur la danse contemporaine, et la critique journalistique en particulier. Elle pourrait s'ériger en mode original de compréhension des œuvres chorégraphiques dans tous les cursus de formation en danse où sont mêlées analyses théoriques et pratiques.

2. Posture

La pratique de danse obéit à sa propre logique : « en tant que danseurs, nous saisissons le sens et la justesse d'un mouvement ou d'une attitude de façon proprioceptive, en l'éprouvant à travers notre colonne vertébrale et nos muscles, sans le traduire en termes linguistiques et conceptuels. Nous ne pouvons ni apprendre ni comprendre correctement le mouvement simplement en en parlant » (Shusterman, 1992, 127). Cette approche esthétique ne se contente donc pas d'interpréter intellectuellement des œuvres mais propose une démarche concrète d'analyse de la danse à travers sa pratique. Elle concilie nos activités de danseur, d'enseignant et de chercheur. L'expérience – plutôt qu'une formalisation théorique *a priori* – servira de point de départ et de port d'attache ; cependant, nous aurons recours à des références théoriques lorsque celles-ci viendront éclairer ou appuyer notre démonstration.

Le syncrétisme de l'œuvre chorégraphique et son instantanéité constituent deux obstacles à la transcription en mots. Il est évident que scénographie et dramaturgie participent à l'élaboration du spectacle chorégraphique. Ces éléments sont constitutifs d'un même tout scénique ; mais cet entremêlement est si étroit qu'il est difficile d'en restituer les parts respectives.

Pour un danseur, il paraît naturel de se frayer un chemin à travers cet écheveau de formes, de signes et de dispositifs en prenant le mouvement dansé comme fil conducteur et comme point de focalisation du regard. Nous pressentons par ailleurs que cette centration recèle une part de sens – donc une voie d'interprétation – que masque en grande partie une prise en compte globale ou syncrétique du spectacle (le mouvement étant l'aspect le plus fragile et le plus fugace des composantes). Nombre de démarches esthétiques en danse ont proposé ce regard croisé entre la pratique et l'écriture. Toutes ont en commun un moment introspectif bref mais incontournable. Susan Foster (1998) évoque cette pratique chez Barthes pour analyser, dans le domaine de la danse, les rapports entre le corps décrit, le corps qui écrit et le texte produit[1]. Sondra Fraleigh est un autre exemple : « il y a certaines variations de danse que j'aime faire à maintes reprises. Elles frappent mon imagination. Dans l'une, il y a une force ascendante qui semble me projeter jusqu'aux étoiles. [...] Dans une autre, plus complexe, je me sens libre également, mais l'impression est plus fragile » (Fraleigh, 1998, 142). Plus récemment, Geisha Fontaine s'imposait des mises en situation la plaçant dans « une auto-observation susceptible de [lui] fournir un terrain d'expérience » (Fontaine, 2004, 123) qui nourrit sa recherche sur la temporalité dans la danse. Nous nous sommes livrés à cette expérience consistant à mettre notre danse en mots. Elle ne trouvera pas sa place ici. Mais résumons-la en soulignant qu'elle met en exergue des jeux de poids (céder ou prendre appui), des formes malaxées sous l'effet de la mélodie tonique, des architectures internes habitant l'espace et distendant la durée, des moments d'existence, d'expérience avec l'autre échappant au banal. Observons également que ces impressions de danse se confondent avec les raisons pour lesquelles nous aimons danser.

1. Dans *Choregraphing History/Manifesto for Dead and Moving Bodies* (Foster, 1998) l'auteur évoque Barthes décrivant ses sensations corporelles alors qu'il est assis en train d'écrire (Barthes, 1995).

Cependant, on peut apprécier (en spectateur) une chorégraphie pour bien d'autres raisons mais nous devons reconnaître que la danse nous comble lorsqu'elle présente un ample dialogue avec la gravité et une musicalité contrastée du mouvement au sein de formes sans cesse changeantes. Finalement, le mouvement nous touche par où nous le côtoyons. Fraleigh écrit encore : « comprendre le danseur en tant que danse, c'est comprendre un point d'unification qui est un état d'être quand la danse n'est pas vécue comme un objet mais comme une conscience pure » (Fraleigh, 1987, 40). Cet état de danse nous atteint encore lorsque nous cessons de danser pour regarder (on reviendra plus loin sur cette articulation empathique qui soutient la dimension pragmatique de cette esthétique).

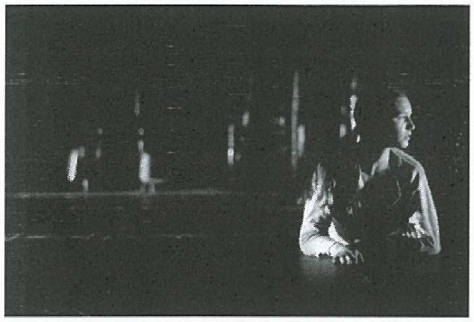
Dès lors il n'y a rien d'étonnant à voir l'écriture sur la danse se colorer de ces impressions et à entrevoir chez d'autres danseurs un phénomène similaire. C'est pourquoi nous avons choisi de le mettre en évidence à travers les descriptions que Geisha Fontaine et nous-même avons faites (séparément et à des fins différentes) d'une pièce de Keersmaeker : *Rosas danst Rosas* [2].

3. Des repères

3.1. Des appuis

Ces deux descriptions du mouvement dansé (Guisgand, 2005b ; Fontaine, 2004) trouvent un écho dans la brève introspection qui précède. On tentera d'expliciter ces correspondances qui s'inscrivent dans le discours comme les points d'appui de notre propre perception. Elles pourraient ultérieurement constituer des repères utiles à l'observation du spectacle chorégraphique pour tout un chacun. La première partie de *Rosas danst Rosas* se danse au sol (photographie 1) et présente une phrase corporelle déclinée à deux vitesses très contrastées : « les danseuses posent l'extrémité des doigts sur le sol, *appuient* les deux mains par terre dans une fluide flexion du poignet, *repoussent* le sol de leurs paumes, *soulèvent* le buste puis le *déposent* à nouveau au sol très doucement, c'est superbe. On distingue très clairement l'initiation d'un mouvement, par exemple par le bassin ou l'épaule, son développement, la *nécessité de l'appui* de telle ou telle partie du corps. Chaque transformation est perceptible. La danse s'effectue dans une grande qualité de glissé, de plus en plus ponctuée par les *impulsions* et les brusques *abandons de poids* » (Fontaine, 2004, 188). On voit combien sont importants les mots (que nous avons soulignés) qui renvoient à un jeu d'abandon ou de lutte avec la gravité. Ils décrivent comment les corps, à travers les manières de prendre appui, font du sol le lieu d'un jeu physique paradoxal où alternent attraction et répulsion. Ce dialogue avec la gravité pose la question du poids et interroge la manière dont il s'applique. Laban a intégré cette notion à son analyse du mouvement. Il lui accorde même la première place et situe à travers lui l'essence de la danse. Mais le poids est une sensation perçue qui ne s'extériorise pas si facilement. Sur le plan fonctionnel, il résulte du dialogue incessant du corps avec la pesanteur ; il s'instaure à travers le travail des appuis et de la colonne vertébrale qui les organise. L'observation des appuis contribue donc par défaut à une appréhension esthétique du mouvement en permettant de comprendre *comment* sauts, élans, élévations, portés, vols sont autant de stratégies déployées pour rendre le corps plus ou moins « grave » et *de quelle manière* les chorégraphes tentent de vaincre partiellement et temporairement le destin de soumission permanente du corps à la pesanteur.

2. Geisha Fontaine analyse la pièce dans une perspective philosophique et interroge l'usage et le rôle du temps créé par la danse dans *L'unisson en éclats : Anne Teresa De Keersmaeker, « Rosas danst Rosas »* (Fontaine, 2004, 185-197). Nous-même avons analysé cette pièce dans le cadre d'une thèse en Esthétique des Arts (Guisgand, 2005b) afin de mettre en pratique une trame de lecture phénoménologique du corps dansant.



Photographie 1

3.2. Des intensités

Une autre dimension apparaît en s'articulant avec la précédente : « comme dans une marche, les bras lancés donnent *l'impulsion vers l'avant* ou *autour de l'axe*. Le buste étant laissé relativement libre, il permet *la résonance* des spirales créées par les rotations et les changements de direction. Ces spirales font apparaître de légers épaulements et de petits déhanchements qui ponctuent la séquence et la rendent *plus fluide, moins scandée* que les deux précédentes. À chaque nouvelle reprise, un *accent inédit* surgit dans une forme corporelle » (Guisgand, 2005b, 103). Ces quelques lignes révèlent des qualités produites par le jeu des intensités toniques. Mais le regard du spectateur perçoit aussi la manière dont ces courants toniques circulent dans le corps du danseur et comment ils se distribuent. La notion d'intensité tonique recouvre ce que Laban entendait par flux, c'est-à-dire la qualité donnée à la succession des mouvements chez un être vivant. À l'action du corps (mouvement, suite de positions, postures) correspond une caractéristique de flux (coulant, en pause, interrompu). Ces tensions ne sont pas toujours directement visibles au travers de formes mais elles révèlent la manière dont le corps crée, restitue, entretient et transforme cette activité tonique en mouvement. Le flux induit donc une idée de circulation « fortement influencée par l'ordre dans lequel les différentes parties du corps entrent en action » (Laban, 1994, 45). Cette circulation se repère plus aisément. Dans la seconde partie de *Rosas danst Rosas*, les deux textes font état d'une dynamique éruptive. Les nouvelles formes apparaissent dans « un effet de jaillissement et colorent la puissance du centre d'une intense détermination » dans l'un, et « la danse semble jaillir malgré [les danseuses] » dans l'autre (photographie 2). Le flux et sa distribution déposent ainsi une charge poétique et une couleur sur l'action. Ce jeu de modulations toniques entretient un rapport avec la kinesthésie du spectateur : ce dernier voit le geste mais, simultanément, le ressent et le vit intérieurement ; cette empathie est une résonance motrice réelle et incontrôlable (Berthoz & Jorland, 2004) ; elle alimente une lecture esthétique de la danse.

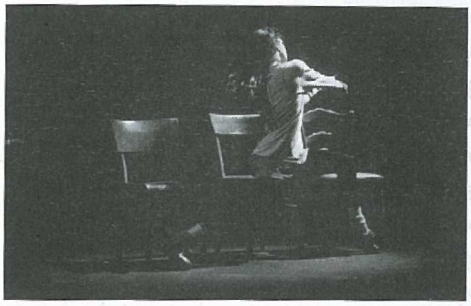
Dans le solo *Primary Accumulation* (1972) par exemple, Trisha Brown repose assise en équilibre sur le bassin, buste et jambes soulevés du sol. Le corps, comme suspendu, est parcouru de mouvements infimes (une rotation de tête) ou plus amples (passage d'une jambe au-dessus de l'autre), dans un état tonique étal où nulle accentuation n'est perceptible. Chaque élément, isolé des autres, est pourtant mystérieusement solidaire du reste du corps par le maintien de cet état permanent des tissus musculaires. On assiste à l'apparition d'un corps sans conflit intérieur, détaché de son propre poids, comme en suspension, et qui semble se glisser dans le cours d'un temps universel qui s'écoule régulièrement (Banes, 2002).

3.3. Des rythmicités

Ce « chant intérieur du tonus » nous amène à considérer la question des temporalités. Le danseur module ses actions pour rendre perceptibles ces variations du déroulement temporel : succession des appuis, ruptures et accélérations, distribution et circulation des flux (tensions et relâchements), jeux de poids (suspensions et chutes) mettent en évidence la notion de phrasé où les accents corporels émaillent et ponctuent une propagation continue du mouvement. « Il n'y a donc en danse, dans le phrasé du mouvement, aucun "temps"en soi : uniquement

des contractions et des convulsions de matières en des pôles d'intensités contradictoires » (Louppe, 2000, 141). Cette temporalité est perçue et reconstruite par le spectateur : « le temps s'étire, se condense [...] joue des tours aux minutes que nos montres enregistrent » (Jowitt, 1986). Le rythme évoqué ici renvoie à une fonction d'accentuation. L'écrit cherche à en rendre les qualités : « se tournant à plat ventre, les danseuses se repoussent sur les bras tendus, puis ramenant *brusquement* les coudes vers le ventre, s'écrasent au sol pour mieux rouler et s'arrêter de nouveau » (Guisgand, 2005b, 99). La rapidité de cette phrase est « soulignée par les accents *soudains* qui se succèdent » (Fontaine, 2004, 188). Laban avait aussi qualifié l'accent en fonction de son placement initial, transitoire ou final dans le mouvement : « glisser » se transformait ainsi respectivement en « lisser », « enduire » ou « frotter » (Laban, 1994, 252). Cette rythmicité est révélatrice du style : fortement utilisée dans le Tanztheater de Kurt Joos, l'accentuation disparaît de la danse de Cunningham, illustrant sa volonté de ne pas rendre plus important un moment/mouvement plutôt qu'un autre. Chez Cunningham, la danse s'inscrit dans un temps étal, presque immobile, que nulle cadence ne vient altérer.

Mais ce temps chorégraphique relève également de la composition : tempo et adéquation à la rythmicité musicale, répétition d'un mouvement, etc. Cunningham, par exemple, a montré qu'un temps exogène, imposé au danseur, modifiait la qualité et la nature de sa danse (Klosty, 1986). Revenons à notre exemple : dans *Rosas danst Rosas*, nous observons qu'un rythme binaire, percussif et martelé, vient scander ce nouveau tableau. Il sert de repère dans l'alternance des formes. Il semble dissuader toute tentative de ralentissement du tempo par les interprètes et déploie ainsi une figure de l'asservissement à la structure. Il est donc important de qualifier les relations entre musique et mouvement, mais aussi de les distinguer d'un rythme qui ne serait



Photographie 2

que la mesure ou la métrique, impliquant ainsi « une transformation profonde de la matière, une perturbation dynamique des substances et des énergies » (Louppe, 2000, 158). Ainsi l'élasticité de telle danseuse donne à son battement (fermeture de la jambe sur le buste) un tempo particulier. Ce rythme est le temps de présence pendant lequel la forme s'impose à moi, la manière dont elle s'installe dans la durée (à travers un accent, une fréquence, une amplitude ou le maintien d'une intensité dans la présence d'une figure corporelle sans mouvement). C'est pourquoi il apparaît fréquemment dans les analyses ; ainsi dans *Rosas danst Rosas*, « le rythme d'apparition se construit ici de manière expansive, trouvant sa source dans un repli du corps sur lui-même, autour du centre de gravité ». Le rythme du mouvement, dans sa dimension esthétique, induit donc tout autant une temporalité spécifique que le rapport du geste dans sa relation au support sonore (quand celui-ci existe).

3.4. Des formes

Cette musicalité du mouvement s'exprime également à travers des formes. « Une danse peut être figée, "gelée" à tout moment et donner à voir une forme dans l'espace. [...] Et puis, il y a la forme dans le temps qui existe dans toute séquence motrice, qu'elle dure quelques secondes ou une danse entière » (Humphrey, 1990, 61). La forme dansée devient alors tout autant la dynamique de métamorphose que la configuration visible du danseur. Parfois même

elle n'est qu'une trace dans l'espace, à l'image du sillage du navire sur l'eau ; moins objective, peut-être, mais tout aussi nette pour celui qui a éprouvé cette forme de persistance rétinienne et a décelé la spirale laissée dans l'espace par un port de bras prolongeant une rotation. Mais le corps peut également devenir volume et les ports de bras et de jambe de l'arabesque classique sont tout autant un espace occupé qu'une flèche pointée suggérant une direction.

Certaines formes sont nommées parce que codées (c'est-à-dire appartenant à un vocabulaire tel que celui de la danse classique : le battement, le tour en dehors ou le grand jeté par exemple). D'autres doivent être décrites : « la première unité consiste en un arc de cercle du bras et d'un retour brusque de celui-ci autour duquel le tronc se replie. Dans l'unité suivante, le buste se redresse, se casse sur les bras, remonte pour laisser la main parcourir les cheveux et revenir à la posture de départ en trois brusques accents. Enfin, les bras lancés vers la gauche, les jambes dans une large quatrième, reviennent entre les genoux vivement resserrés, le haut du corps lancé dans une extension venant contredire ce mouvement des bras vers le bas » (Guisgand, 2005b, 101).

En danse, ces formes ne désignent pas seulement la figure. Leur aspect cinétique oblige parfois à exprimer leur agencement ou leur relation en termes de dynamique : « dans la seconde unité, la danseuse se relève à nouveau, main derrière la nuque, puis cette main *glisse* sous son sein, comme pour en épouser la forme, avant d'être *projetée* au sol » (Guisgand, 2005b, 101). À d'autres moments, la composition prend le dessus dans un registre descriptif : « la phrase de base est constituée de petites unités de mouvements entrecoupées d'une séquence récurrente où les jambes sont croisées, la tête appuyée sur la paume des mains. Cet appui, comme fuyant, laisse le buste tomber sur les cuisses. La tête est alors pendante, au-dessus des bras, croisés vers le bas » (Guisgand, 2005b, 101).

La difficulté à rendre compte de la perception réside aussi dans le fait que le danseur est à la fois lui-même (la personne physique qui danse), un autre (les états émotionnels qu'il traverse, l'autocentration qui l'engloutit ou encore le personnage qu'il interprète) et autre chose, à savoir une succession de formes en évolution qui s'incarnent dans le corps humain, à la fois contour abstrait, consistance énergétique, visualisation d'un entremêlement de vitesse, de souffle, de qualités et de propriétés physiques explorées dans l'instant. Cette globalité rend difficile la perception du mouvement dansé comme une pure abstraction, désolidarisée de l'interprète et opaque, tel que l'a recherché une partie de la *post modern dance* américaine. Mais les formes corporelles et la danseuse peuvent aussi se faire plus transparentes, quand la dynamique du mouvement invite le spectateur à l'interprétation ; comme lorsque Sara Ludi ponctue « chaque tour d'une rotation de tête proche du tic, comme désorientée, cherchant à accrocher à un repère quelconque son regard devenu incontrôlable » (Guisgand, 2005b, 104). Enfin, le danseur dans sa dimension humaine peut s'effacer du regard du spectateur pour n'être plus qu'un déroulement formel, tel ce « bras – se prolongeant par un cercle fermé entre le pouce et l'index – [qui] se déroule sur le sol, le heurtant violemment avant de revenir donner l'élan nécessaire à un nouvel arrêt sur les coudes » (Guisgand, 2005b, 99). Du mouvement surgit alors l'inattendu, une forme à l'existence singulière.

On voit donc combien il est difficile, pour rendre compte du visible, de ne pas passer par la mise à l'épreuve quasi physique du langage, qui seul permet d'en énoncer les conditions de manifestation. Une forme ne saurait être désignée sans les conditions dynamiques de son déploiement dans l'espace ; c'est ce déploiement qui en recèle le potentiel esthétique. C'est pourquoi les repères énumérés ici de façon linéaire sont indissolublement liés dans la réalisation du geste comme dans sa perception.

3.5. Des états

Enfin une dernière dimension de la perception apparaît, identifiée par Geisha Fontaine dès la fin de la première partie de la pièce : « le déroulement incessant de la première séquence est comme un fond d'où se détachent les variations [...] de deux ordres : dans les mouvements (l'altération de la première séquence en fonction de chaque danseuse) et dans l'interprétation (la couleur personnelle donnée par chacune aux mêmes mouvements de la séquence des gestes quotidiens) » (Fontaine, 2004, 192).

L'auteur distingue ici une interprétation physique (celle de l'altération du « mouvement ») d'une interprétation que le terme « couleur » renvoie à une dimension plus affective. Pourtant ailleurs, l'auteur ne peut s'empêcher de confondre ces deux volets de l'interprétation lorsqu'elle écrit que les danseuses « passent de l'abandon au défi, dans une tension entre une "montée" de la danse et sa répétition infinie » (Fontaine, 2004, 189). La description ne s'affine pas seulement à l'aide d'analogies qui, par exemple, rendraient un mouvement sec « nerveux » ou un port de bras lent « serein » ; le langage mêle choix des mots et interprétation d'un état de danse. On retrouve fréquemment cette expression dans la littérature spécialisée et les discours critiques, sans que ce terme d'état ne soit défini plus avant[3]. La signification de ce terme – qu'il renvoie au mécanique, au sensoriel, au relationnel ou au symbolique – semble sous-entendue et comme enfouie sous le langage, ni commentée ni explicitée. Ces formules en vogue (états de corps, de danse, d'urgence...) renvoient à quelque chose qui va de soi, désignant *ce qui* présiderait à une qualité de danse particulière. Leur succès démontre à nouveau ce que peut avoir de chimérique l'idée d'un mouvement « neutre » ou « abstrait » dès lors qu'il est exposé à un regard qui l'incorpore et – ce faisant – l'interprète.

L'expression nous renvoie ici au double sens du terme interprétation. Le danseur est interprète en rendant visible les formes corporelles choisies par le chorégraphe, mais il doit également motiver son mouvement, retrouver les états qui ont présidé à sa création, faire naître à nouveau les champs d'intensité qui permettent l'existence du mouvement. Le geste dansé apparaît alors au spectateur coloré par un état émotionnel, une envie, un désir, un trait psychologique qu'il tente presque inconsciemment d'interpréter à son tour. Dans cette perspective, il est inutile de chercher à préciser davantage cette notion pour l'analyse des pièces. En revanche, réfléchir à son usage *a posteriori* nous permettra de revenir sur son potentiel esthétique.

Cette démarche trouve un terrain d'accueil dans un certain nombre de travaux qui lui sont antérieurs et que nous évoquerons parce qu'ils contribuent à préciser notre pensée et unifient, en quelque sorte, cette trame perceptive au-delà de l'approche subjective qu'elle implique.

4. Un contexte théorique

4.1. Phénoménologie et pragmatisme

L'observation préliminaire qu'implique ce travail l'inscrit dans le sillage de la phénoménologie. Rappelons que celle-ci se présente comme un retour à l'immédiat et à la réalité, débarrassée des concepts et des théories et permettant de saisir l'apparition des choses telles qu'elles se donnent. Une phénoménologie du corps doit également considérer le corps en mouvement, non pas à travers une description purement biomécanique et objective, mais comme un corps habité par un être. Il y a donc une différence entre percevoir une attitude, une arabesque ou

3. L'historien de la danse Marc Lawton proposait récemment d'en faire l'équivalent corporel du terme « état d'âme » (conférence sur François Verret, Opéra de Lille, 4 décembre 2004). Laurence Louppe définit les états comme « des modalités du corps allant de l'anatomique au symbolique » (Louppe, 1994, 220).

un saut de chat sur le plan technique et ressentir les mouvements ainsi désignés en vertu d'une empathie. Cette posture fait de l'observation un premier acte d'interprétation, et du langage le seul outil capable de rendre compte de ces subtilités perceptives.

L'analyse et l'interprétation succèdent à ce premier temps descriptif. « L'analyse est personnifiée [et en danse, incorporée] dans toute forme d'appréciation des arts ; c'est la base de connaissance et d'expérience qui sert à étendre cette connaissance et à enrichir cette expérience » (Carter, 1998, 121). C'est pourquoi il est difficile de ne pas voir dans le pragmatisme un second contexte d'accueil (rappelons que cette philosophie considère que seul compte pour nous ce qui influe sur notre façon d'agir, et que seul ce que nous pouvons soumettre à notre observation et à notre expérimentation – à notre praxis – fait sens pour nous).

Ce qui est désigné ici renvoie à la notion d'empathie. Concept nomade, l'empathie réapparaît chaque fois que se pose la question de l'autre. Elle désigne la « simulation mentale de la subjectivité d'autrui » (Berthoz et Jorland, 2004, 10). Cette faculté d'empathie possède une dimension psychologique et un aspect moteur. Mais l'essentiel réside dans le fait que cette contamination kinesthésique du spectateur par le danseur (qui fait que nous nous sentons « bougés » à la vue du mouvement) ouvre un monde commun à l'acteur et à son public fondé sur le sentir ; dès lors, percevoir un mouvement, c'est aussi être soi-même le mouvement. Et c'est ainsi que le mouvement fait sens. Ce point de vue nous rapproche de la posture esthétique et somatique développé par Dewey : « dans la mesure où les mouvements du corps entrent dans le façonnement du matériau, quelque chose du rythme vital [...] doit entrer dans la sculpture, la peinture, l'architecture et l'écriture » (Dewey, 1987, 231). À l'inverse, cette dimension physique de l'œuvre autorise une compréhension en acte, à travers la pratique. L'interprétation de l'œuvre rejoint alors l'interprétation dansée et s'éloigne de l'exégèse en tant que mobilisation de connaissances déclaratives réunies en faisceau pour proposer un sens.

4.2. Fixer le mouvant

La phénoménologie et la philosophie pragmatique ont en commun l'idée que la théorie de l'interprétation produit une image de la réalité largement déterminée par des caractères empruntés au langage. Celui-ci s'impose en intermédiaire explicité, coloré par l'expérience et non pas neutre et implicite, c'est-à-dire sous-entendu. C'est pourquoi cette trame, qui reste mouvante par souci de ne pas trop figer, nous paraît utile et apte à orienter le regard, à contrebalancer des effets de distorsion et à tendre vers une « objectivation » favorisant l'échange esthétique entre spectateurs. Cette trame n'a donc aucune vocation classificatrice. Il s'agit plutôt de fournir des éléments d'appréciation – et non des clés – face à des œuvres perçues comme hermétiques. Par conséquent, son emploi se démarque de celui de la grille, qui quadrille pour mieux déchiffrer ou répartit de façon systématique en tableau afin de constituer un modèle ou un schéma. À la description, nécessairement linéaire et imposant par nature une sorte de décontextualisation, succède l'analyse qui met en relation de façon plus globale la motricité avec les autres éléments qui composent les pièces chorégraphiques[4]. Puis vient une tentative d'interprétation que l'on comprend comme une forme de dialogue où – pas à pas – l'œuvre répond à chacune des questions que sa contemplation pose. C'est à cette interprétation que nous consacrerons la partie suivante.

4. C'est pourquoi nous nous sentons proche de la voie proposée par Janet Adshead (1988) qui se focalise d'abord sur la danse, c'est-à-dire le mouvement, les éléments scéniques et la manière dont ils se structurent en bouquets *(clusters)* pour atteindre la composition.

5. Une Veine Analytique

La recherche dont découle la présente proposition porte sur l'analyse d'un corpus d'une vingtaine d'œuvres d'Anne Teresa De Keersmaeker entre 1982 et 2002 (Guisgand, 2005b). Elle nous a permis de mettre en évidence la capacité de cette démarche à dégager une veine interprétative inaperçue jusqu'ici et que favorise la possibilité laissée à la critique universitaire d'étudier les œuvres à loisir – par l'intermédiaire de la vidéo notamment[5] – ce dont est privé le critique journalistique qui ne voit l'œuvre qu'une seule fois et à qui une réactivité immédiate dans un espace rédactionnel restreint est souvent imposée. Nous allons illustrer cette voie interprétative centrée sur l'observation du mouvement à l'aide de trois exemples. Ces derniers, choisis parmi les analyses effectuées, montrent comment une observation approfondie de la danse elle-même peut venir compléter sur le plan esthétique et interprétatif la lecture sur le vif du spectacle dans sa globalité.

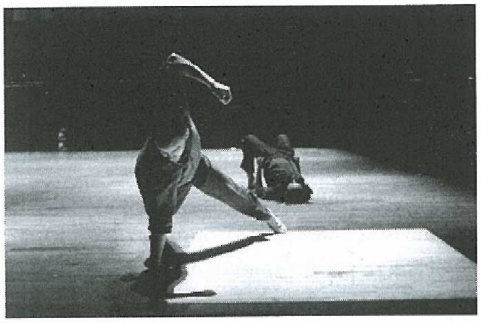
5.1. Achterland (1990)

Cette pièce est le neuvième opus de la chorégraphe. Il constitue un retour à une danse « pure » où le texte n'est plus apparent comme dans les précédentes créations. Ce retour à la danse scelle définitivement le jeu d'alternance entre des œuvres où danse et musique suffisent à l'expression de l'artiste et des créations où la mise en résonance de la motricité avec d'autres matériaux dramaturgiques – le texte et l'image notamment – s'impose à la fois comme une étape incontournable du processus créatif et comme élément constitutif de l'œuvre chorégraphique elle-même.

Dans *Achterland*, garçons et filles, bien qu'occupant un espace scénique commun, semblent ne jamais pouvoir se rejoindre. Hommes et femmes ne se trouvent jamais en contact et sont comme isolés dans leur propre espace d'action. La dernière partie (en une sarabande conjointe) apparaît alors comme une mince résolution où chacun des « camps » découvre l'autre pour évoluer avec lui. Dans la pièce, la verticalité – d'autant plus précaire que le plateau comporte une pente de quatre pour cent – apparaît comme un moment de repos relatif ; il amplifie un étrange et violent corps à corps des danseurs avec le sol. La rotation longitudinale devient alors la figure récurrente la plus forte, non pas tant par son trajet que par sa vitesse d'exécution et son caractère inéluctable : en appui sur les mains et les pieds, dominant le sol de quelques centimètres, les danseurs ne remontent jamais, mais au contraire replongent toujours dans cette mêlée avec eux-mêmes (photographie 3). En comparaison, les rares sauts et élans vers le haut ne font figure que de fragiles contrepoints. Au sol, les femmes affichent une même rapidité, une même hargne à s'y déplacer, à lutter et ne rien céder à l'attraction gravitaire. Le sol s'érige ainsi en occasion de renvoyer hommes et femmes à leur fond commun, cet « arrière pays » *(Achterland)* moteur – mis en valeur par une même célérité à se mouvoir par terre, et à partir duquel peuvent se tisser les divergences.

La critique journalistique y a parfois vu un questionnement des genres (masculin/féminin) : « Pour la première fois les deux sexes se côtoient

5. On trouve une filmographie assez complète dans Sorgeloos (2002). Par ailleurs, les analyses dont il est question ici ont été faites à partir des captations suivantes :
Rosas danst Rosas, Thierry De Mey et Anne Teresa De Keersmaeker, DVD, Éditions à voir, 2001 ; ainsi que *Rosas danst rosas*, 1995, 110 min., réal. Rosas Visual Library, prod. Rosas et Audiovisuele dienst K.U.Leuven.
Achterland, 1994, 84 min., réal. Anne Teresa De Keersmaeker, prod. Avila.
Erts, 18 juin 1993, 112 min., captation anonyme du spectacle, théâtre Beurs van Berlage, Amsterdam et *Kinok*, 1995, 61 min., réal. Rosas Visual Library, prod. Rosas et Audiovisuele dienst K.U.Leuven (pour *Grosse Füge*)
Quartett, 1999, 75 min., réal. Rosas Visual Library, prod. Rosas et Audiovisuele dienst K.U.Leuven.



Photographie 3

vraiment, dansent côte à côte, se regardent, se poursuivent » (Wynants, 1990). Elle relève également un vocabulaire où les roulés et les acrobaties au sol à la Vandekeybus révèlent un art de la chute ou une liberté : « Elles peuvent s'écraser au sol mais elles se relèvent immédiatement et s'envolent ; elles ont une liberté dans le corps » (Mackrell, 1992). Mais cette observation de la danse elle-même n'est jamais orientée de manière interprétative.

Ce travail à terre détaillé précédemment fait pourtant du sol un quasi-personnage, une sorte de troisième genre ; il est l'interlocuteur privilégié des danseurs, d'autant mieux mis en valeur que filles et garçons ne se trouvent jamais en interaction, comme isolés dans leur propre espace d'action. Étreindre le sol, c'est offrir à son immobilité une multiplicité d'appuis : à moi de tourner puisqu'il ne peut m'enlacer. Un des éblouissements de la pièce se trouve ainsi dans cette coalition temporaire des corps et des genres où deux motricités se fondent en une seule pour ériger le sol en partenaire.

5.2. Grande Fugue (1992)

L'année 1992 marque une saison exceptionnelle pour Keersmaeker : la chorégraphe entre pour trois ans en résidence au Théâtre Royal de la Monnaie de Bruxelles ; les pièces *Stella* et *Achterland* tournent encore, tandis que la création d'un répertoire est entamée avec la reprise de *Rosas danst Rosas*. La première de *Erts* a lieu le 2 février 1992 à Bruxelles. De ce « minerai » (*erts* en néerlandais) nous avons extrait sa substance chorégraphique, le noyau central du spectacle, dansé sur la *Grande Fugue* op. 133 de Beethoven.

Dans la *Grande Fugue*, le matériel corporel est sobre et construit autour d'une triple redondance : le tour en dedans (simple ou en attitude), le déséquilibre suspendu et le saut. Les déséquilibres (à partir de la sixième position ou d'un relevé en attitude) peuvent aller jusqu'à la chute. Ces suspensions, bras en cinquième accompagnés d'une torsion du buste, se muent en longues lignes horizontales (les bras sont étirés avant les chutes). La composante verticale est dessinée à travers un saut typique du vocabulaire keersmaekerien : un cloche-pied où l'autre jambe est retirée entre la cheville et le genou (photographie 4). ; le corps est maintenu dans une suspension légèrement désaxée avec une ouverture de bras en seconde position. Fréquemment, ce saut précède un chassé, une course ou une chute. On le retrouve exécuté plusieurs dizaines de fois dans la pièce. Enfin, le passage au sol fait également apparaître des variations sur la figure de la vrille, toujours déclenchée par les bras ; ces rotations mettent aussi en évidence une torsion du corps, une spirale du dos identique à celle observée dans *Rosas danst Rosas*. La *Grande Fugue* propose – en une boucle sans fin – une danse à dominante posturale, qui distingue clairement la recherche d'élévation, sans souci de virtuosité, et la chute sans cesse réactive. Le graphisme des bras joue aussi l'alternance entre la suspension horizontale d'une seconde position et l'envolée d'une spirale en cinquième.

La critique journalistique vit dans la pièce un « retour à la danse-danse [...] dans un langage chorégraphique assez pauvre et répétitif qui semble procéder d'un certain essoufflement créateur de la part de l'artiste » (Gélinas, 1992, 25). Or cette pièce ne se distingue pas seulement par sa densité physique et la virtuosité de sa composition qui rend visible et discernable la complexité de l'écriture contrapuntique du musicien, elle est également un double repère.

Ainsi, l'acte chorégraphique rassure le spectateur en offrant une alternative visible à la démesure frénétique de Beethoven. La pièce est également un précipité du style de la première période de la chorégraphe (1982-1992) : de là jaillit une danse épurée, condensée en quelques formes (un saut, une roulade au sol, un tour attitude et une circulation à base de pas chassés) qu'habite une large palette d'intensités toniques et que tente d'épuiser une exploration extensive. De Keersmaeker réussit à présenter un archétype de danse contemporaine où toutes les parties corporelles sont à la fois appuis, traces et rythmes, en même temps qu'une signature singulière où s'exprime son vocabulaire de l'époque. La *Grande Fugue* est donc un fil d'Ariane, à la fois testament chorégraphique provisoire et image de ce qu'est la danse pour tout un chacun : une mise en résonance (des rythmes biologiques avec les rythmes musicaux) qui déclenche le besoin de bouger.

5.3. Quartett (1999)

En 1999, Anne Teresa De Keersmaeker présente trois créations en trois mois dont le duo *Quartett*, une pièce qui rompt avec les préoccupations majeures de la chorégraphe : construction spatiale complexe, dialogue poussé avec le support musical et la danse comme moyen expressif se suffisant à lui-même. La chorégraphe s'est déjà confrontée aux autres formes de théâtralité du spectacle vivant, à travers la mise en scène théâtrale ou d'opéra sans que jamais la danse ne paraisse submergée ou en péril. Mais *Quartett*, duo entre une danseuse et un acteur où se mêlent danse et théâtre (d'après *Les Liaisons dangereuses*) cache un travail sur la fonction sémiotique du corps qu'une analyse plus poussée révèle.

Celle-ci met en évidence le rôle anti-illustratif du corps dansant, comme s'il était à l'opposé des dialogues. Jamais la danse, par exemple, n'illustre les pratiques libertines dont il est question. Pas de passage au sol dans la chorégraphie : par des grands pliés en première position, la danseuse s'en approche sans jamais s'y abandonner, effort permanent pour ne pas succomber aux tentations. C'est donc une danse verticale, d'où les désaxés ont disparu, qui s'impose ici. Le schème de la marche, pour passer d'une forme à l'autre, est très présent, comme pour constituer un écho à la posture plus quotidienne (debout, les mains dans les poches) qu'adopte l'acteur Franck Vercruyssen (photographie 5). Donnant une réplique à la fois orale et corporelle, la danseuse enchaîne en boucle, mais à des vitesses variables en fonction de la diction du texte, une phrase en forme de motif obsessionnel qui constitue l'unique proposition chorégraphique du spectacle.

La critique journalistique a fréquemment repris les déclarations d'intentions d'Heiner Müller (l'auteur du texte) et vu dans le terrorisme sexuel de Merteuil et Valmont l'image d'un terrorisme tout court, plus contemporain et plus ravageur encore. Mais la danse n'est mentionnée dans les articles que comme une incarnation du propos, voire une justification de la présence d'une danseuse.

Pourtant, la motricité se partage entre un désir d'amour rendu impossible par les pratiques libertines (mais que révèle le jeu de l'axe vertébral sans cesse mouvant) et l'ironie que les personnages déploient sans cesse à son égard, et qui semble incarné par cette recherche de lignes droites et de directions fermes que cherchent les bras. Ce travail plus tonique et rigide des parties distales du corps révèle cette aspiration – réelle mais cachée – à la rédemption des deux libertins

Photographie 4

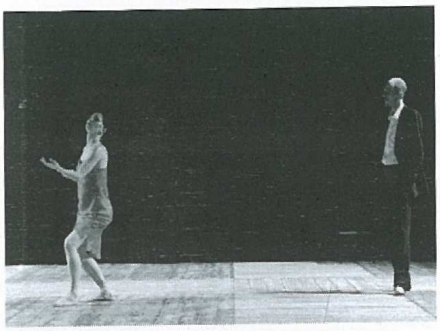
et cette envie secrète de recouvrer une sincérité des sentiments. Le corps est finalement moins le lieu du plaisir que de la conscience des personnages. Il garde une fraîcheur et une innocence qui le préservent – par la danse – des débauches qu'évoquent les discours. Réhabilitant les personnages, les corps leur offrent aussi une occasion de se réconcilier, le temps d'un court duo final. *Quartett* esquisse bien la figure d'un corps innocent, lieu involontaire du déploiement du plaisir, mais véritable objet soumis aux désirs de volontés jamais assouvies.

6. Discussion

Ces voies d'interprétation originales, ouvertes par l'attention au mouvement dansé lui-même, nous confortent dans le choix d'une approche alliant l'observation et l'analyse des œuvres chorégraphiques. Ces exemples montrent que, contrairement à ce que laissent supposer une grande partie des écrits journalistiques, il est possible d'alimenter l'interprétation par la description fine des perceptions. Mais cette démarche suppose une identification des caractéristiques de l'œuvre, et de la danse notamment.

Une des limites de cette proposition réside dans l'évolution de certaines pratiques chorégraphiques marquant depuis dix ans le désintérêt de chorégraphes pour le mouvement au profit d'une présence corporelle scénique plus discrète. Si cette tendance minimaliste satisfait le désir de compréhension du spectateur et les formes intellectualisées de relation au spectacle, la disparition du mouvement rend notre proposition de lecture – non pas caduque (car de nombreux chorégraphes continuent d'utiliser le geste dansé) – mais moins apte à rendre compte de telles propositions conceptuelles. La « non-danse » érige un seuil difficile à franchir au regard de notre posture car une esthétique doit porter son attention sur les propriétés « constitutives » de l'œuvre d'art et non pas sur celles du genre supposé qui veut bien l'accueillir. L'émergence de telles pratiques corporelles nécessite simplement de les appréhender à travers les traits qui leur sont spécifiques : le concept, le discours, la mise en scène ou encore la présence. Mais c'est là un autre projet. Ces questions de genre (est-ce, ou non, de la danse ?) ne nous retiennent pas davantage. Il est plus pertinent d'adopter le point de vue de Goodman et de remplacer la question « Qu'est-ce que la danse ? » par « Quand y a-t-il danse ? » (Goodman, 1968). Voici ce qu'en dit la chorégraphe Meg Stuart : « il me semble que la danse, c'est quelque chose qui a trait avec ce qu'on appelle l'"intime", et qu'elle advient chaque fois qu'un corps se révèle à soi-même » (Stuart, 2000, 49). Ces lignes résument aussi notre démarche.

Photographie 5



Conclusion

Dans d'autres publications, nous avions déjà évoqué l'analyse chorégraphique comme une étape incontournable de la formation du spectateur (Guisgand & Tribalat, 2001 ; Guisgand, 1998). Au vu des politiques de sensibilisation du public déployées par les structures de diffusion du spectacle vivant, cette formation dépasse aujourd'hui le simple cadre de la formation scolaire pour s'étendre à l'ensemble des populations ayant ce type de pratique culturelle.

Tisser un lien entre le public et une œuvre sous forme de réflexion critique n'est donc pas seulement une étape esthétique. C'est aussi une démarche philosophique et un acte politique, voire militant : prendre le temps d'écouter les

résonances de l'œuvre en soi, d'en formaliser puis d'en échanger les échos ; inscrire la fréquentation des œuvres dans une temporalité ralentie ; donner aux impressions de l'ici et maintenant la consistance qui les transformera en connaissance, donc en héritage. Enfin, cette éducation esthétique participe à l'affinement de la construction de l'individu et à la genèse d'un « sentiment de soi dans l'acte de connaître » (Damasio, 1999). Elle contribue à ne plus se laisser dicter tel ou tel goût au profit de la découverte de son identité à travers ses choix esthétiques et artistiques.

Références bibliographiques

Adshead-Lansdale, J., Briginshaw, V.A., Hodgens, P., & Huxley, M. (1988). *Dance Analysis Theory & Practice*. Londres, Dance Books.

Banes, S. (2002). *Terpsichore en baskets, post modern dance*. Paris, Chiron et Centre national de la danse.

Barthes, R. (1995). *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Le Seuil.

Berthoz, A. & Jorland, G. (2004). *L'Empathie*. Paris, Odile Jacob.

Carter, A. (1998), *The Routledge Dance Studies Reader*, Londres, Routledge.

Damasio, A.R. (1999). *Le Sentiment même de soi. Corps, émotions, conscience*. Paris, Odile Jacob.

Dewey, J. (1987). *Late works of John Dewey*. Carbondale, Southern Illinois University Press.

Fontaine, G. (2004). *Les Danses du temps*. Pantin, Centre national de la danse.

Foster, S.L. (1998). Choregraphing History/Manifesto for Dead and Moving Bodies, *in* A. Carter (Ed.), *The Routledge Dance Studies Reader*, Londres, Routledge, p. 180-191.

Fraleigh, S.H. (1987). *Dance and the Lived Body. A Descriptive Aesthetics*. Pittsburgh, University of Pittsburgh Press.

Fraleigh, S.H. (1998). A vulnerable glance : seeing dance through phenomenology, *in* A. Carter (Ed.), *The Routledge Dance Studies Reader*, Londres, Routledge, p. 135-143.

Gelinas, A. (1992). Nouvelle danse et musique classique. *Nouvelles de Danse*, 10, 22-25.

Goodman, N. (1968). *Langages de l'art*. Nîmes, Jacqueline Chambon.

Guisgand, P. & Tribalat, T. (2001). *Danser au lycée*. Paris, L'Harmattan.

Guisgand, P. (1998). Conditions d'une écoute et formation du spectateur. *Revue EPS*, 273, 67-70.

Guisgand, P. (2003). Vers un modèle d'analyse fonctionnelle en danse : *Rosas danst Rosas* d'Anne Teresa de Keersmaeker. *Revue DEMeter*, disponible via *www.univ-lille3.fr/revues/demeter/analyse.pdf* [consulté le 9/7/06].

Guisgand, P. (2005a). Un regard sur la critique ou les promesses de la description. *Repères/Adage*, 15, 10-12.

Guisgand, P. (2005b). *Lire le corps : une voie interprétative. La danse dans l'œuvre d'Anne Teresa De Keersmaeker*. Thèse en Esthétique, théorie et pratique des Arts, non publiée, Université de Lille 3, Villeneuve d'Ascq.

Humphrey, D. (1990). *Construire la danse*. Arles, Bernard Coutaz.

Jowitt, D. (1986). Minimalism ? More Like a Feast. *The Village Voice*.

Klosty, J. (1986). *Merce Cunningham*, New York, Limelights.

Laban, R. (1994). *La Maîtrise du mouvement*. Arles, Actes Sud.

Louppe, L. (1994). L'utopie du corps indéterminé. États-Unis, années 60, in O. Aslan (Éd.), *Le Corps en jeu*, Paris, CNRS, p. 219-225.

Louppe, L. (2000). *Poétique de la danse contemporaine*. Bruxelles, Contredanse.

Mackrell, J. (1992). Body talk. *The Independent*.

Schaeffer, J.-M. (1996). *Les Célibataires de l'art. Pour une esthétique sans mythe*. Paris, Gallimard.

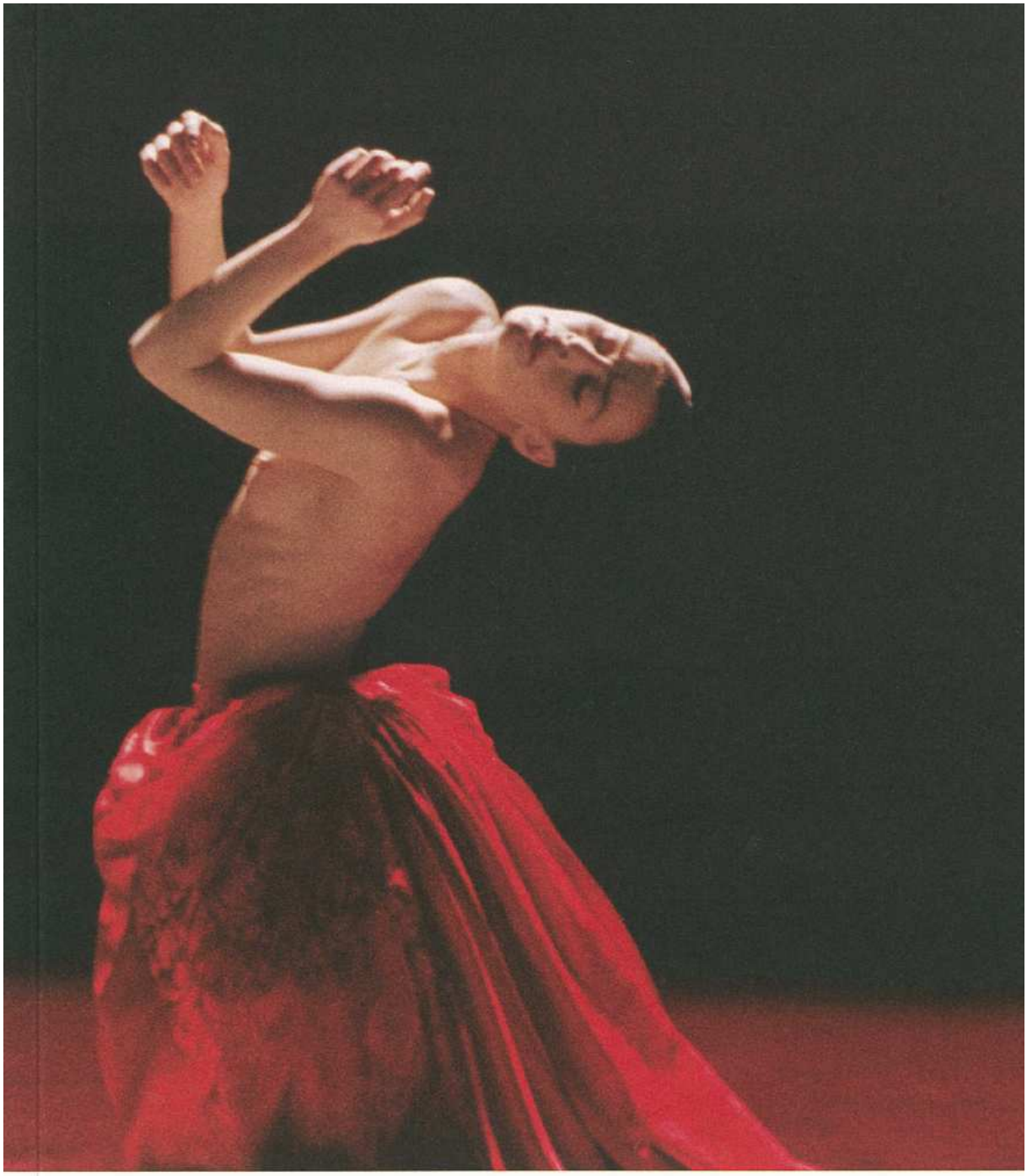
Shusterman, R.(1992). *Pragmatist Aesthetics*. Cambridge, Blackwell.

Sorgeloos, H. (2002), *Rosas/Anne Teresa De Keersmaeker*, Tournai, La Renaissance du Livre.

Stuart, M. (2000). Chorégraphier. *Mouvement*, 10, 48-49.

Wynants, J.-M. (1990). Anne Teresa De Keersmaeker : la vivacité du plaisir retrouvé. *Le Soir*.

Crédits photographiques : toutes les photos sont signées Herman Sorgeloos, Courtesy Rosas.



OPÉRA NATIONAL DE PARIS

Direction Gerard Mortier

BALLET DE L'OPÉRA

Teshigawara / Lagraa / Kylián

Teshigawara, entre le cristal et la fumée

PHILIPPE GUISGAND

Pour moi, danser c'est jouer avec l'air.
Nous devons connaître l'air aussi bien que nous connaissons le corps.
Avoir conscience de l'air, c'est être profondément et librement en relation avec lui.
C'est ressentir le corps comme l'air et l'air comme le corps.
SABURO TESHIGAWARA

DANS *AIR*, LA TOILE DE FOND de scène figure un paysage céleste dont la structure pointilliste évoque déjà la transparence ; transparence lumineuse à laquelle font écho le tapis blanc et les costumes de tulle azur, grège et ivoire. En un lent balancé, les bras des danseuses ondulent doucement sous l'impulsion d'un centre flexible, porté par des jambes alternant les postures. Dans le second tableau, l'alternance entre cette souple continuité et d'amples accélérations apparaît. Vitesse et lenteur. Ces deux intensités si contrastées dans la danse du chorégraphe japonais cohabitent en permanence : le flux de la sérénité se brise dans des cassures nettes comme le verre, comme si ces accélérations permettaient au chorégraphe de tester la réalité de la durée, de goûter différemment au moment présent. Puis la musique de John Cage se fait espace, laissant au mouvement la possibilité d'habiter de silencieux intervalles que creusent des résonances profondes.

Air a été conçu pour les danseurs de l'Opéra, et la formation classique de Teshigawara se dévoile ici de façon plus évidente que dans d'autres pièces. Les postures emblématiques du chorégraphe apparaissent comme surélevées, moins proches du sol. La musique égraine maintenant une mélodie cristalline que la respiration fluide et régulière exhalée par la danse rend encore plus envoûtante : le souffle, dénominateur commun à la musique et à la danse crée une intense et évidente empathie. L'air est encore suggéré par ces bras, frémissant comme des ailes dont serait muni le danseur idéal du chorégraphe, rêvant de rendre ses interprètes aussi aériens et immatériels que la musique. Une aspiration à l'altitude comme un désir de transcendance et d'élévation spirituelle.

Teshigawara se veut loin du butô ; troquant le souvenir d'un air irradié contre une attirante atmosphère, si consistante qu'on pourrait la façonner, si enveloppante qu'un danseur s'en ferait une seconde peau. Pourtant le chorégraphe n'est pas si distant de l'art de ses aînés. En butô, le corps est un sac vide qui respecte le principe de la métamorphose chère aux arts vivants asiatiques. Il se plie à ce qu'exige l'objet de la danse qu'on interprète. Ainsi, chez Teshigawara, le corps semble le réceptacle d'un air ingéré et qui bougerait le corps de l'intérieur ; il est aussi un drapeau léger qui flotte au gré des fluctuations atmosphériques ; il peut enfin se faire sculpteur d'une invisible densité. L'invisible est l'« armature intérieure » du sensible. C'est l'ossature qui donne au visible sa tenue. L'invisible n'est donc pas un vide, il est « le zéro de pression entre deux solides qui fait qu'ils adhèrent l'un à l'autre »[1].

Dans *Air*, la danse révèle cette strate sous-jacente, cette architecture cachée de ce qui nous entoure. Elle met en évidence le creux des choses et leurs traces en forme d'absence. Les corps exposés par Teshigawara nous donnent l'impression que le danseur va muer à tout instant, s'extirpant d'une peau si fragile que la seule friction avec la consistance de l'air suffira à la faire tomber. *Air* prolonge ainsi la recherche de cette coexistence du vivant avec la matière impalpable à laquelle le mouvement donne finalement vie : les flux extérieurs déséquilibrent le corps et les intensités organiques l'animent de l'intérieur. Le corps devient une sorte de membrane, vibrante interface conciliant ces forces. Une danse « entre le cristal et la fumée ».

Dans ses soudaines fulgurances enfin, la danse de Teshigawara semble relier le Japon, concurrent de l'Occident – contre lequel la danse butô s'était développée dans les années 60 – avec lui-même, ce pays paradoxalement respectueux d'une tradition toute vouée à la lenteur. Entre cette inertie du passé et cette course effrénée vers le futur, le chorégraphe entend se donner le temps de goûter au présent impalpable dont l'air constitue aussi une métaphore spatiale. Le Japonais nous met – dans le présent – à l'unisson du rythme du monde : « Le temps n'est pas quelque chose qui s'écoule mais quelque chose qui jaillit, et, c'est vers ce temps-là que je danse. » Sa danse évoque aussi la conception de la peinture en Chine qui tente de « retrouver, à travers la configuration d'un paysage, le tracé, élémentaire et continu, de la pulsation cosmique. »[2] Chez le chorégraphe, la danse est processus d'ouverture au monde physique, mais également instauration d'un havre pour le regard, en même temps qu'invitation à respirer : une démonstration de sérénité dont l'effet se prolonge bien après la soirée.

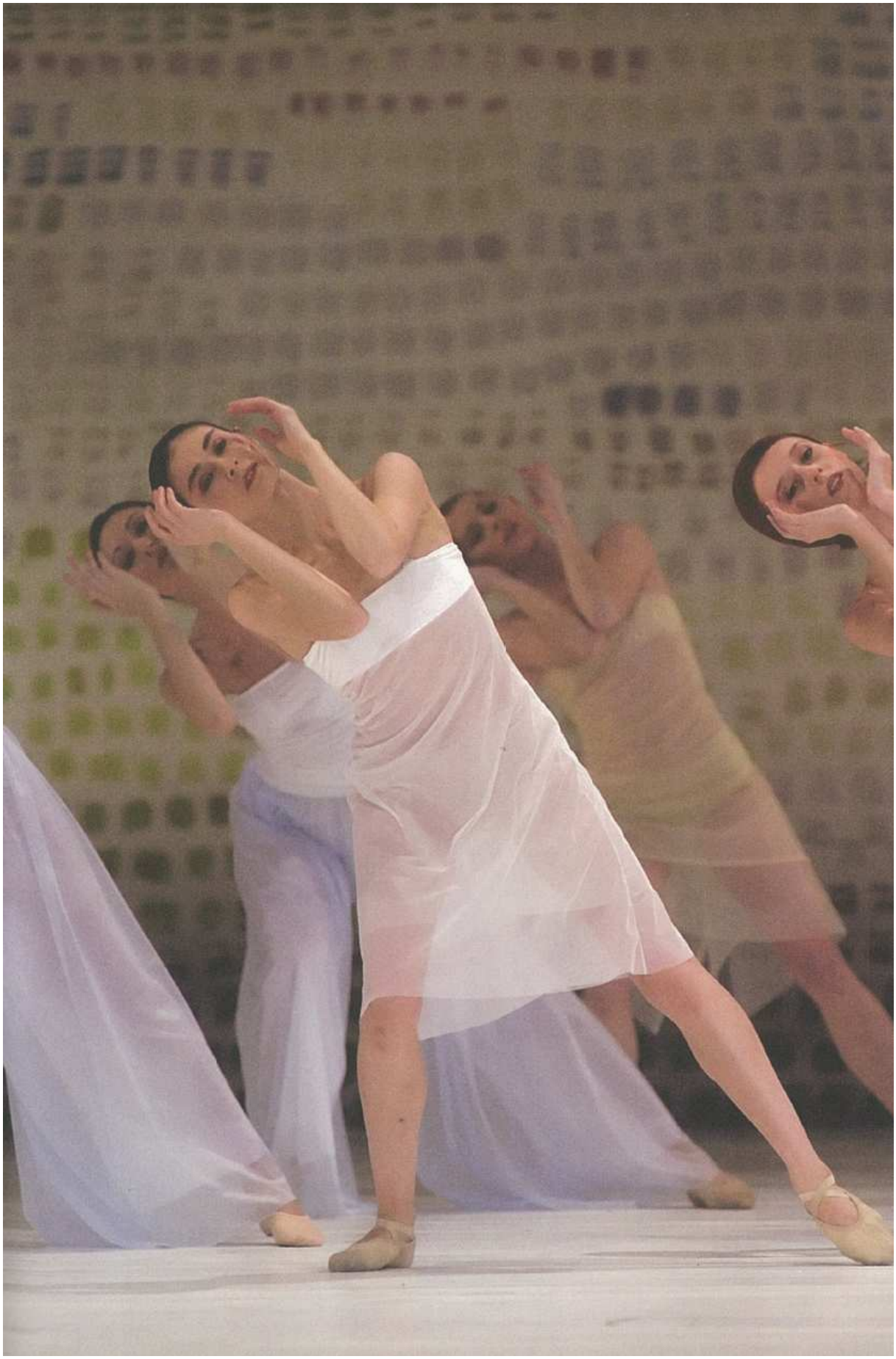
Mais faire l'expérience de la danse de Teshigawara, c'est aussi approcher la philosophie taoïste. Le *Tao* est ce principe régulateur de l'univers et, par extension, le principe de la perfection en toute chose. L'harmonie résulte d'une action concertante entre le Yin et le Yang, impliquant un mouvement perpétuel, d'expansion et de contraction, de flux et de reflux, une métamorphose permanente plutôt qu'un état des choses définitivement figé. Cette philosophie éclate particulièrement dans *Air*, où la danse, à la fois masculine et féminine, alterne le doux et le dur. Le mouvement oscille sans cesse entre la dureté froide et minérale des lignes de jambes et d'insaisissables volutes créées par les bras ; sans opposition, ni dualité. L'union de ces intensités subtiles nourrit notre sentiment d'harmonie immuable où chaque mouvement semble naître du précédent en une impérieuse nécessité d'un équilibre pensé comme une circulation dynamique et non une statique intemporelle.

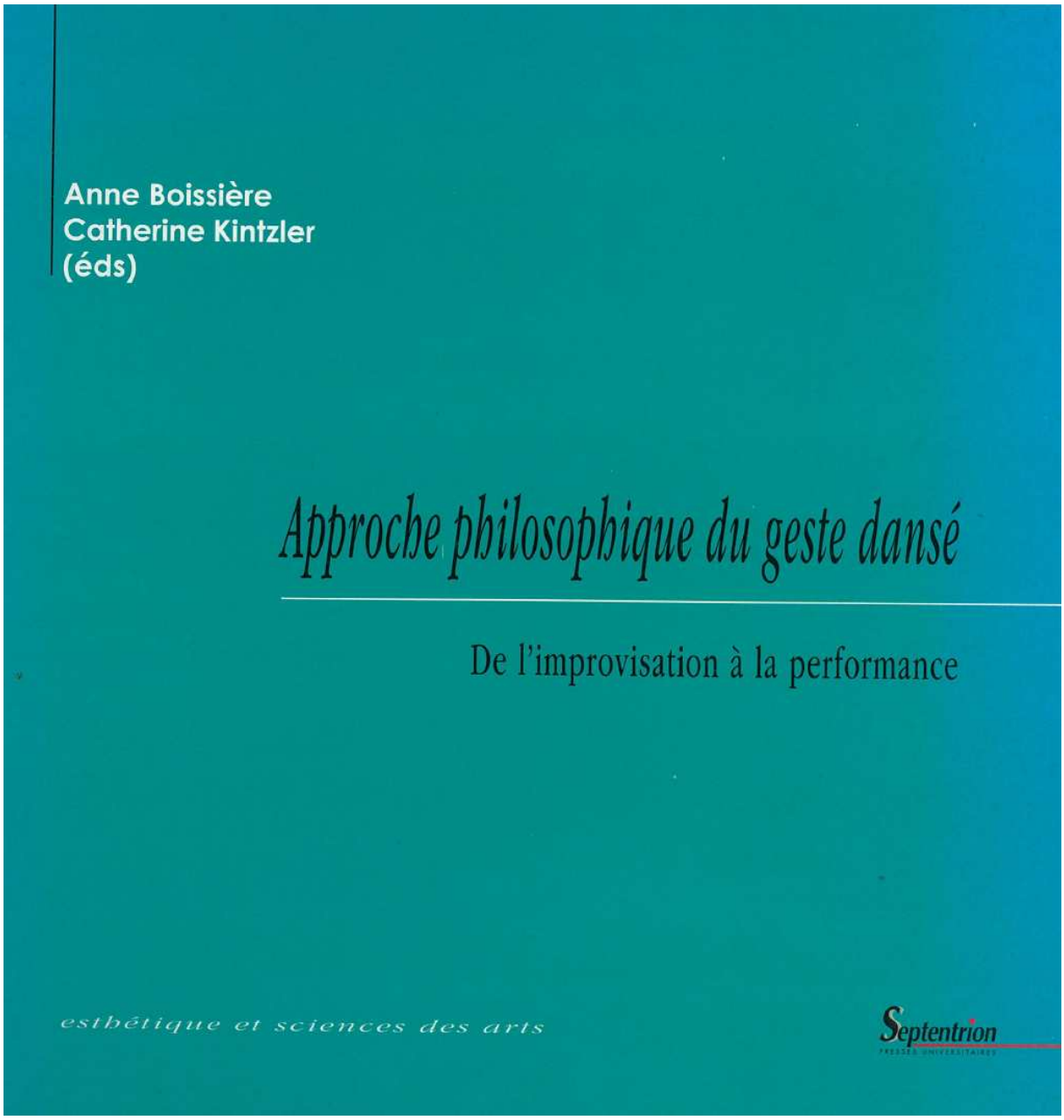
A l'heure où le mouvement est parfois délaissé au profit d'un questionnement sur la seule présence scénique du corps, l'art de Teshigawara se présente néanmoins très loin d'une danse « au kilomètre » : le mouvement est à tout instant suspension du temps, leçon de respiration, façonnement de l'espace, légèreté et évanescence des formes. Une métaphore de la danse tout entière.

1. Maurice MERLEAU-PONTY *Le Visible et l'Invisible*, Gallimard, 1988.
2. François JULLIEN, *La Propension des choses. Pour une histoire de l'efficacité en Chine*, Le Seuil, 1992.

Philippe Guisgand enseigne la danse contemporaine à l'Université de Lille III. Il est l'auteur d'une thèse d'esthétique sur la chorégraphe Anne Teresa de Keersmaker qui sera prochainement publiée.

PAGE 31 MITEKI KUDO DEVANT L'AQUARELLE DE PAUL KLEE, *PLAINE BASSE* (*TIEF-EBENE*, 1932). FONDATION PAUL KLEE, KUNSTMUSEUM DE BERN © MICHEL LIDVAC
PAGES 32 ET 33 RÉPÉTITIONS DE *AIR* AU PALAIS GARNIER. SABURO TESHIGAWARA (À GAUCHE) ET KADER BELARBI (À DROITE) © LAURENT PHILIPPE




Anne Boissière
Catherine Kintzler
(éds)
Approche philosophique du geste dansé
De l'improvisation à la performance
esthétique et sciences des arts
Septentrion

L'improvisation : corps démocratique/corps citoyen

Philippe Guisgand

Nous proposons d'examiner ici deux pratiques où l'improvisation dansée intervient à des degrés divers et de montrer comment le discours relatif aux valeurs qui accompagne ces pratiques n'a pas nécessairement une incidence concrète sur la danse que génèrent ces dispositifs.

« Improviser, c'est exprimer sur-le-champ ses pensées, aussi rapidement qu'elles se présentent puis se déroulent en notre esprit » écrivait Jaques Dalcroze [1]. Pour le pédagogue, l'improvisation musicale est ici affaire d'expression. En danse aujourd'hui, les improvisateurs parlent volontiers de composition instantanée pour évoquer leur pratique. Dans les deux cas, l'esprit de l'improvisation consiste à se mettre en état de disponibilité et d'écoute. C'est pourquoi, sans doute, certains le désignent parfois comme un lieu utopique. C'est le cas chez les musiciens [2], mais également chez les danseurs pour qui l'improvisation a toujours eu une aura de liberté un peu dérangeante et permissive pour des interprètes cantonnés dans la reproduction du mouvement. Il faut attendre les recherches des artistes de la *Judson Church* dans les années soixante pour que l'improvisation soit considérée comme autre chose qu'une méthode infantile d'expression corporelle. Steve Paxton est le principal artisan de la création du *Contact Improvisation*. Cette discipline privilégie les capacités d'écoute de l'autre et de soi et offre un nouvel espace à investir par le corps et dans l'instant. La réflexion de Paxton touche au scientifique, aux modes de

connaissance, au politique. L'originalité de sa démarche réside dans le lien que le chorégraphe tisse entre les différents domaines et une pratique dont les règles bousculent le rapport au corps de l'autre qu'ont institué les sociétés occidentales. La recherche de forme, constante de la recherche en danse, est ici moins importante que les procédures mises en place pour que ces formes adviennent. Ces règles du jeu s'attaquent à certains tabous régissant la bienséance : entrée dans la sphère intime de l'autre, étreinte, déséquilibre sont, chez Paxton, systématiquement explorés. En *Contact*, cette recherche de forme est centrée sur le collectif. Le duo – sur lequel nous allons nous centrer – en représente une étape fondatrice.

Les bals modernes : le dispositif de José Montalvo

Aux côtés de ces pratiques professionnelles existant depuis les années soixante-dix se situe une forme d'improvisation plus contemporaine qui ne dit pas forcément son nom et qui tente de relier les aspects associatifs, festifs et performatifs. Ils ont pour nom les *bals modernes*. C'est en 1992 dans le cadre du *Festival Paris Quartier d'été* que Michel Reilhac imagine le concept du bal moderne. Quatre ou cinq chorégraphes contemporains créent une chorégraphie de quelques minutes qu'ils enseignent au public avec l'aide de leurs danseurs. « Le spectateur va se réapproprier la danse dans un rapport littéralement physique, en ne se contentant plus de la regarder mais en la reproduisant. Les non-initiés doivent pouvoir déchiffrer les travaux des artistes contemporains en se sentant parfaitement à l'aise » explique Michel Reilhac. Initialement organisé au Palais de Chaillot, le bal moderne est maintenant diffusé et dansé dans différents lieux en France et à l'étranger. Aujourd'hui d'autres formes, basées sur ce concept, ont vu le jour et sont parfois devenues l'unique spécialité de compagnies comme *Le bal dingue* de Philippe Chevalier qui fait alterner chorégraphies de danseurs professionnels et temps d'apprentissage pour les spectateurs volontaires. Les danses apprises débouchent toujours sur un temps de récréation où chacun a la liberté de reproduire ce qu'il a appris, de revenir à une forme mieux maîtrisée (sur le modèle des danses de

« société ») ou de laisser libre cours à une expression corporelle spontanée qu'on pourrait rapprocher de l'improvisation. Devenu parfois instrument de promotion, le recrutement des chorégraphes invités se fait parfois sur auditions, comme dans le cas de la compagnie *Rosas* et le Ministère de la communauté flamande qui co-organisent des bals modernes.

L'idée du bal moderne est en partie empruntée aux *Danses à voir et à danser* de Montalvo. En 1989, José Montalvo engage sa toute jeune compagnie (Compagnie Montalvo-Hervieu – 1988) dans une voie nouvelle : la création d'événements *in situ*, qui proposent aux habitants d'une ville une pièce chorégraphique écrite sur mesure pour eux. Œuvres éphémères qui permettent à ceux qui le souhaitent d'entrer concrètement dans la danse et d'en éprouver les sensations et les émotions. L'initiative est simple puisqu'elle consiste en l'organisation d'un bal. Des groupes d'amateurs (sans distinction d'âge, d'expérience de danse, ni de condition physique) travaillent à la conception de petites chorégraphies. Ces danses brèves, bâties sur des règles de jeu très simples, sont suffisamment accessibles pour être apprises en quelques séances. Une répétition générale la veille du bal permet de coordonner l'ensemble. Lors de la soirée les danseurs montrent leurs chorégraphies et invitent le public à les danser à leur tour. *Danses à voir et à danser* (c'est le nom de ce dispositif) rassemble entre trois cents et trois mille personnes de tous âges, de tous les horizons et constituent, sur un mode ludique, une tentative de reconquête de la fête et du plaisir de danser dans ce que cela peut avoir d'irréductible. Les propositions de Montalvo mettent davantage les participants « en situation » plutôt qu'elles n'imposent des chorégraphies et offrent des possibilités d'improvisation au sein de structures pré-écrites qui peuvent être rassurantes pour le danseur débutant. C'est sur le dispositif de José Montalvo que je vais me centrer en examinant trois de ces propositions [3]. Elles nous permettront de comparer ces propositions d'improvisation avec celles de Paxton et de mettre en évidence que le statut des corps qui s'y soumettent n'y est pas identique, même si au premier abord, chacun peut – dans le cadre des règles fixées – utiliser son corps comme il l'entend. À l'analyse, les corps soumis à l'usage quotidien chez Montalvo s'opposent aux corps démocratiques prônés par Paxton.

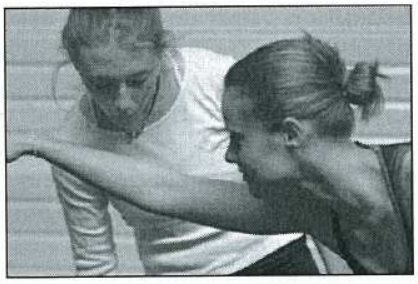
La première situation consiste en une déambulation, les bras levés.

Il s'agit d'abord d'inventer un trajet de descente des bras parallèles en marchant ou en sautillant.

Les deux bras deviennent ensuite indépendants dans leur trajet descendant. Regroupés par deux, les danseurs vont ensuite mener à leur tour, trajets de bras parallèles et trajets de bras indépendants devant toujours coexister (voir photo). Puis, dans une déambulation, des phases de cristallisation de durée variable apparaissent. Les danseurs sont invités ensuite à chercher des décentrations de plus en plus importantes en fonction des trajets de bras.

Enfin, dans un arrêt, le mené vient prendre la forme du meneur et ne repart qu'après un arrêt à proximité de ce dernier.

Dans la second situation, toujours en duo, il s'agit pour l'un des danseurs d'adopter une posture permettant un relâchement, et pour l'autre de souffler sur les parties du corps dénudées (voir photo).



Il est demandé aux partenaires d'être attentifs aux sensations ainsi qu'aux rapports qui se créent entre les deux corps. Le danseur au repos est amené, par exemple, à bouger lui-même pour offrir d'autres surfaces d'exposition au souffle.

Dans un troisième temps, les danseurs sont invités à oser souffler ou exposer des parties du corps moins accessibles.

Enfin, la troisième situation est construite à partir d'un jeu de percussion des mains que nous avons tous pratiqué dans les cours d'école : il s'agit de toucher les doigts de l'autre ou d'éviter d'être touché.

Sur ce principe, mais avec les yeux, un des danseurs va chercher à surprendre celui qui suit en se retournant plus vite que lui.

Puis le meneur improvise une danse que tente d'imiter celui qui suit (voir photo).

La situation devient alors autant un jeu de surprise qu'un passage de relais pour un danseur à court d'imagination.

Puis il est demandé au meneur de déhancher sa marche.

Des arrêts viennent ponctuer les changements de rôle, arrêts pendant lesquels peuvent intervenir des changements de groupes ou de lieux.

Dans les situations 1 et 3, l'alternance des rôles socio-moteurs de meneur et de mené mobilise l'attention des danseurs dans une relation d'échange alternatif se déroulant dans des espaces séparés.

Les jambes assurent une partie de la rythmicité du mouvement, aidés par les bras qui ont en charge sa dimension plastique.

Les invitations au décentrement et au déhanchement permettent d'esquisser une distribution du mouvement dont le centre serait le buste et plus seulement les ceintures scapulaires et pelviennes.

Ce rôle de moteur de mouvement se retrouve assigné au haut du corps et principalement la tête dans la seconde situation. L'invitation à mettre en évidence des parties du corps moins neutres sur le plan social ou affectif permet au participant des agencements plastiques du corps tout entier. Cette création sans contact direct, fruit de deux envies complémentaires de rafraîchir ou de s'exposer à ce rafraîchissement, fait naître une relation de partage d'un espace intercorporel intime, construit à partir de la possibilité physique de chacun à diffuser son souffle.

On remarquera cependant qu'à l'image d'une motricité strictement usuelle, les pieds servent toujours d'appui, aucune des trois situations ne remettant en cause l'équilibre construit sur la verticalité.

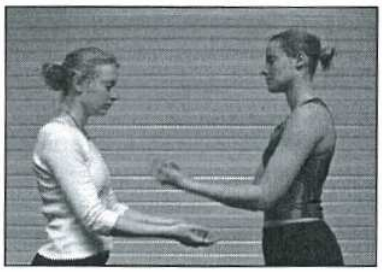
À première vue, les corps improvisateurs chez Montalvo fonctionnent – sur le plan relationnel – de manière à privilégier l'égalité. Tout comme chez Paxton, les relations sociales instaurées entre les corps privilégient le partage ou l'échange de rôle et toute tentation de prise de pouvoir est soigneusement évitée.

Mais proscrivant le contact corporel, les soutenus ou les portés, le dispositif fait l'impasse sur l'inégalité de fait (l'inégalité morphologique par exemple) pour promouvoir le plaisir d'une rencontre inhabituelle mais toujours bienséante. La danse de Montalvo fonctionne bien comme une démocratie, c'est-à-dire un dispositif abstrait qui proclame l'égalité des citoyens [4] contre l'inégalité qui apparaît de toute évidence dans l'expérience quotidienne. Les *Danses à voir et à danser* font exister des corps « citoyens » au sein d'une idéologie démocratique où les situations proposées, bien plus que la danse elle-même, permet de faire une expérience sociale de solidarité, de fraternité, de prise en compte de l'autre. Il s'y joue là aussi une forme originale de convivialité que tentent parfois de récupérer les politiques (en Belgique par exemple, le Ministre de la Culture a inclus le *Bal Moderne* dans ses « projets participatifs »).

Mais pour comprendre ce que serait, par comparaison, un « corps démocratique » dans l'improvisation, il faut revenir à Steve Paxton.

Steve Paxton et le Arm-drop

Pour Paxton, le *Contact Improvisation* naît d'un comportement démocratique où deux personnes peuvent échanger, sans que l'une prenne le pouvoir sur l'autre. Cette conception s'inscrit dans le fonctionnement relationnel du *Contact*. Elle est illustrée par un des exercices fondateur du *Contact* et de l'écoute que Paxton appelle *Arm-drop*. Il s'agit d'une situation où l'on va moduler finement l'état tonique pour passer rapidement du soutien au relâchement



des bras. Il s'agit pour l'un de soutenir les avant-bras de l'autre, puis de les relâcher à son tour, les avant-bras du second danseur devenant à leur tour soutien du premier – et cela sans que les bras ne chutent complètement (voir photo). Comme il le dit lui-même, « dans ce type de jeu, l'adversaire s'avère être vous-même et les deux personnes gagnent ; au lieu que votre adversaire soit l'autre et qu'une des deux personnes gagne. » [5]

Peu de différence avec Montalvo jusqu'ici. Mais l'*Arm-drop* n'est qu'un préliminaire à l'improvisation.

En *Contact Improvisation*, il s'agit d'explorer les multiples possibilités d'appui et de contact, en jouant avec les lois physiques liées à la force de gravité et sur les relations établies entre les danseurs. L'invention du mouvement survient comme interaction de ces lois avec les structures vivantes du corps. Tout le corps peut servir à établir le contact, l'équilibre étant ensuite relatif à la partie du corps qui supporte le poids : que ce soit le pied, l'épaule, le dos ou la tête. Souvent pratiquée à deux, l'improvisation peut partir d'une poignée de main, d'une étreinte ou d'une lutte, passer par la danse ou la méditation. Toucher et équilibre sont les deux mots-clés qui permettent les échanges de poids, de perte et de récupération de l'équilibre. L'improvisation met donc en jeu des rôles socio-moteurs, non plus ceux qu'induit la création chorégraphique (danseur, chorégraphe, spectateur) mais des rôles actif/passif ou demandes/réponses. Ainsi les danseurs se soutiennent mutuellement (au propre comme au figuré) car ils sont leur propre support d'évolution. Ils créent ainsi un espace-temps de solidarité intense.

L'improvisation est une forme fragile faite de remises en question et de tensions permanentes. Concernant le *Contact*, et en écoutant ceux qui le pratiquent, il est difficile de se départir des chemins de danse déjà connus. Pour que l'inconnu puisse se produire, il faut laisser de coté tout automatisme : une danse peut être adroite sans être inventive. Certains l'ont appelée « jaser avec

le corps », c'est-à-dire laisser s'écouler du temps entre l'intention, la décision et le déploiement de la forme sous forme d'action [6]. Mais les improvisateurs tentent d'y renoncer : « Lorsque j'improvise, je ne recherche rien, j'essaie simplement de voir ce qui est là, à ce moment bien précis » dit Felice Wolfzahn [7].

La danse est ici démocratique du point de vue de son fonctionnement, mais elle l'est également du point de vue constitutif. La danse générée par l'improvisation présente des qualités qui proviennent en partie de son caractère multipolaire : les éléments fondamentaux du mouvement (poids, vitesse, trajectoire...) sont pris en charge successivement par toutes les parties du corps. Toutes sont susceptibles de fournir un appui, une aide, une énergie au partenaire. C'est donc à la fois le corps lui-même et les règles du jeu qui se font démocratiques. Toutes les parties du corps sont dignes d'intérêt dans l'élaboration de cette danse [8]. Nous allons tenter d'objectiver davantage cette notion.

La fonctionnalité du corps dans le mouvement dansé

L'observation fonctionnelle du corps dans la danse permet de mettre en évidence les réponses du danseur à trois problèmes qui émergent dans la pratique de l'improvisation :

Comment préserver l'inscription spatiale du corps ?

Comment préserver l'évolution du mouvement par rapport à la gravitation ?

Comment préserver la qualité du déroulement temporel du mouvement ?

Nous distinguons quatre fonctions qui répondent respectivement à ces problèmes.

La danse est un jeu de formes, basé sur la fonction plastique du corps et ses capacités à générer du mouvement considéré pour lui-même. Dès que le corps entre dans un mouvement dynamique, il laisse une trace dans l'espace, à l'image du sillage d'un navire sur l'eau, moins objectif peut-être, mais tout aussi net pour celui qui a éprouvé cette forme de persistance rétinienne et a décelé la spirale laissée dans l'espace par un port de bras prolongeant une rotation. Le corps peut valoriser l'espace qu'il occupe, mais également dévoiler l'im-

portance de cet espace et le mettre au premier plan. Ainsi un déplacement peut valoriser le corps qui l'effectue, la forme que prend ce déplacement mais aussi le lieu où il se situe, le trajet ou la direction qu'il investit. Enfin, le corps renvoie à sa propre composition dans l'exploration de ses propriétés spécifiques qu'impose le mouvement. Ainsi l'élasticité de telle danseuse donne à son battement un tempo particulier. Ces propriétés du corps permettent de moduler des états : intensités toniques, laxité, élasticité, densité, respiration, contrôle moteur des vitesses. Elles engendrent une dynamique de métamorphose comme si le corps tentait de nier son apparente unité dans la multiplicité des formes qu'il peut prendre. C'est le jeu des morphocinèses, ou motricité de formes, dans lequel le corps « devient une chaîne animée et plastique de figures mobiles qui s'autodétruisent sans cesse et exhibent la dynamique interne illimitée du *free flow* labanien » [9]. Ce jeu de mouvement par lequel le corps explore ses fonctions de trace – dessinant des lignes, investissant de volumes, délimitant des espaces – et qu'il distille à travers la distribution des intensités dans les différentes zones qui le composent.

La danse s'exprime également à travers une caractéristique qu'avait discernée Valéry en parlant de « trame de la durée avec la terre » [10]. Pour le danseur, ce sol devient le lieu d'un jeu paradoxal où alternent attraction et répulsion. En effet, ce dialogue avec la terre s'exprime à travers un défi à la gravité. Ce dialogue incessant du corps avec la pesanteur s'instaure à travers le travail des appuis et celui de la colonne vertébrale qui les distribue. Le jeu gravitaire pose la question du poids et la manière dont il s'applique sur ou au-delà du polygone de sustentation. Le poids en lui-même est une sensation perçue, mais aussi une entité construite par Laban ; celui-ci classe le poids parmi les facteurs moteurs envers lesquels une personne en mouvement adopte une attitude définie. C'est là, dans la primauté du poids, que Laban situe l'essence de la danse [11]. De ce point de vue, le théoricien rejoint les philosophes de la danse. Sur le plan fonctionnel, le poids pose pour nous la question du choix et de la succession des appuis. L'appui est une fonction de soutien du corps par rapport à un support d'évolution. En danse, ce support est le plus souvent le sol, mais pas exclusivement : Trisha Brown, dans *Man Walking Down the Side of a*

Building (1970), fait marcher un danseur horizontalement sur un mur. Ce travail d'exploration de la verticale sera poursuivi, via les techniques d'escalade, par Laura De Nercy et Bruno Dizien pour leur compagnie *Roc In Lichen* (*Le creux poplité*, 1987). D'autres chorégraphes poursuivront ce travail basé sur l'appui suspendu (par exemple, Philippe Découflé dans *Petites pièces montées*, 1993). L'appui se dit du poids qui porte sur un point précis du polygone de sustentation. Il induit une organisation posturale dépendant de la nature et de la qualité du contact, et de la perception du poids du corps. En effet, la fonction d'appui gère les propulsions et la gestion du couple équilibre/déséquilibre. Enfin, la liaison entre intention et effort musculaire permet de traduire l'appui en verbes d'action (dont a parlé Laban : pousser, repousser, tirer, enfoncer, soulever...).

Michel Bernard caractérise également la danse par le tissage /détissage de la temporalité. La danse donne corps et rend visible une succession de moments auxquels elle affecte des valeurs de durées différentes et dans lesquels, par le jeu des formes, elle ne cesse de se détruire pour mieux se reconstituer l'instant d'après. Cette temporalité est bien entendue perçue et reconstruite par le spectateur mais le danseur la forge et l'investit corporellement. La métamorphose perpétuelle investit les durées, modifie ses vitesses, se suspend dans ses silences, pour mieux mettre en évidence l'accélération suivante. Ce que nous désignerons comme la fonction rythmique ne correspond pas à tout ce que ce terme recouvre ni en musique, ni dans le domaine de l'art plus généralement [12]. Le rythme naît du lien instauré entre deux unités par la création d'une structure cyclique. C'est un système ou un élément d'organisation du temps, une manière d'introduire des boucles contrastées d'intensités dans le mouvement. Le terme est donc pris ici au plus près de son acception musicale, c'est-à-dire comme rapports de durée, mais aussi d'intensités. Le mouvement de danse commence avec le rythme binaire, alternance de temps forts et faibles. Le rythme ternaire est également élémentaire car il permet une distribution du mouvement successivement à droite et à gauche. Il y a donc une relation entre le rythme comme organisation temporelle et la structure du corps dansant avec ses symétries et asymétries.

Une dernière fonction nous paraît importante à distinguer. Nous la nommerons distribution. Selon Hubert Godard [13], il y a deux manières de s'organiser par rapport à la verticalité. Celle qui privilégie le haut et dont la cage thoracique constitue le point d'appui et celle qui s'organise autour du bas et dont bassin et jambes sont initiateurs des gestes. Ces deux tendances génèrent des manières d'utiliser le corps très différentes. Ainsi une courte diagonale répétée peut mettre en évidence qu'un danseur commence ses mouvements par l'appui et le rassemblement des forces de manière concentrique alors que l'autre, qui interprète une partition rigoureusement identique, fait précéder l'appui d'une orientation dans l'espace, une suspension que vient stabiliser l'appui [14]. Ceintures scapulaire et pelvienne ont donc un rôle distinctif dans l'organisation du mouvement. Nous qualifierons cette fonction de distributive car elle nous paraît générer des utilisations et des répartitions des moteurs de mouvement, c'est-à-dire les endroits du corps par lesquels sont initiés les mouvements, ainsi que les énergies qu'ils utilisent. Le terme de distribution désigne l'action de répartir, de conduire, d'ordonner, d'organiser. On est donc proche ici des sens physiologique et architectural, au sens de ce qui divise selon certaines destinations.

Le corps démocratique dans le Contact Improvisation

Les parties du corps assurant ces quatre fonctions peuvent varier dès lors qu'on s'éloigne d'une motricité dite quotidienne, c'est-à-dire d'une posture érigée où le déplacement se fait par les pieds, les manipulations par les mains et dans l'espace avant, où le regard est horizontal. Une danse non démocratique (classique ou despotique ?) réserverait des fonctions à certaines parties du corps (c'est aussi le cas de la motricité quotidienne ou du militaire qui défile).

La danse de Paxton telle que nous l'avons décrite est bien corporellement démocratique, autant dans les principes énoncés et les modes de mise en relation (disponibilité, non-volonté dans le désir de faire ou d'être agi), que dans la

réalisation corporelle que ces principes induisent. Le *Contact* révèle donc un positionnement « politique » global dépassant le corps individuel pour atteindre aux relations sociales. En effet, le corps mis à l'épreuve en *Contact Improvisation* doit, à travers les différentes contraintes posées par la situation de départ, pouvoir permettre à chacune des parties qui le composent d'assumer n'importe quelle fonction que nous avons évoquée. « Utiliser des parties du corps pour des choses qu'elles ne sont pas supposées faire » permet d'instaurer une véritable « démocratie corporelle », comme l'a souligné Trisha Brown [15].

Ainsi, la tête peut tracer, servir d'appui, les bras imprimer le rythme ou distribuer le mouvement chez le partenaire (voir photo).

Malgré son aspiration tout à fait respectable, l'idéologie véhiculée par les propositions de José Montalvo trouve sa limite dans une expérience corporelle ludique, mais finalement classique, et presque quotidienne. Dans les bals, et pour les propositions à danser étudiées ici, l'écoute est une forme de conscience qui privilégie l'imitation ou la réalisation d'une référence commune.

La dimension véritablement interactive n'apparaît que rarement, dans le cas des danses à deux.

En revanche, en *Contact*, la conscience de l'instant, l'attention qu'on porte à la fois à soi et aux autres se situe plus particulièrement dans l'interaction des corps soumis, dans leurs différences, à une loi commune.

On pourra nous objecter l'utilisation d'un vocabulaire à connotation politique dans une pratique qui, à première vue, n'a pas pour finalité, ni même pour utilité, une incursion dans ce domaine. Pourtant ce rapprochement nous paraît pertinent à deux titres. Tout d'abord, l'improvisation – dans les conditions que nous venons de décrire – crée du lien, des relations intersubjectives et intercorporelles. Cette fonction avait été perçue et énoncée par Paxton dans sa recherche pour élaborer le *Contact Improvisation*. « Le politique, dès lors, ne

serait ni une substance, ni une forme, mais d'abord un geste : le geste même de nouer et d'enchaîner, de chacun à chacun, nouant chaque fois des unicités » écrit aussi Jean-Luc Nancy [16]. L'improvisation -à travers les relations qu'elle tisse entre les corps, les volontés et l'environnement- entretient un rapport au politique susceptible de créer, sinon une société, du moins une véritable communauté de pratiquants régie par des valeurs et des pratiques. Daniel Dobbels a également montré comment en s'extirpant du spectaculaire, la *postmodern dance* avait créé sur une scène coupée du monde, « un état de fait politique » [17]. D'autre part, José Montalvo tient, à l'égard des bals contemporains qu'il organise, un discours explicite sur la redécouverte de l'être ensemble et la nécessité de recréer des espaces de solidarité. Nous trouvons ce discours en phase avec des thématiques abordées et mises en avant par les politiques ces dernières années (on a vu précédemment comment ce détournement s'opérait également en Belgique).

Il nous paraissait donc important de confronter les déclarations d'intentions avec la manière dont ces artistes les mettent « en œuvre » (au sens propre comme au sens figuré) afin d'instaurer des vigilances envers de possibles glissements de sens. En effet, une réelle différence existe entre une pratique qui demeure confidentielle, hors du cercle restreint des danseurs, mais qui met en acte (c'est-à-dire ici corporellement) une valeur – fût-elle aussi générale que la démocratie – alors que l'autre, plus exposée médiatiquement et d'une plus grande notoriété, valorise des procédures de rapprochement tout en maintenant les corps dans un répertoire d'utilisation relativement quotidien, voire classique et qui ne créent que très temporairement, c'est-à-dire le temps de l'événement, une forme de cohabitation entre les individus.

Bien sûr, on ne peut occulter l'idée que ces pratiques ne s'adressent pas aux mêmes personnes et ne poursuivent pas les mêmes buts. Mais cette comparaison était pour moi l'occasion de pointer le problème des valeurs véhiculées par le corps contemporain.

On peut cependant trouver à ces deux démarches un point commun : celui de mettre au premier plan, et dans le partage d'un moment commun, la question des relations à son corps et /ou au corps de l'autre.

« L'improvisation est un processus qui va vers l'honnêteté » déclare le musicien Barre Phillips [18]. Une qualité que l'on peut rattacher indifféremment à la démocratie ou la citoyenneté.

Bibliographie

« On the Edge : Créateurs de l'imprévu », *Nouvelles de danse* n° 32-33, automne/hiver 1997.

BERNARD Michel, *De la Création chorégraphique*, CND, coll. Recherches, Pantin, 2001.

BOSSEUR Jean-Yves, « Du jeu à l'écrit ou de l'écrit au jeu. L'improvisation en musique contemporaine », *Nouvelles de danse* n° 22, hiver 1995, p. 51-59.

BRUNEL Lise, BROWN Trisha, MANGOLTE Babette et DELAHAYE Guy, *Trisha Brown*, Bougé, Paris, 1987.

DOBBELS Daniel, « Le Politique inaperçu », dans FEBVRE Michèle (éd.), *La Danse au défi*, Parachute, Montréal, 1987.

GODARD Hubert, « À propos des théories sur le mouvement », *Marsyas* n° 16, décembre 1990.

– « Le geste et sa perception », postface à : Isabelle GINOT, Marcelle MICHEL, *La Danse au XX^e siècle*, Bordas, Paris, 1995, p. 224-228.

JAQUES-DALCROZE Émile, « La rythmique, l'enseignement du piano et de l'improvisation », *La Musique et nous*, Slatkine, Paris, 1981.

LOUPPE Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, Contredanse, Bruxelles, 2000.

MALDINEY Henri, *Regard Parole Espace*, L'Âge d'homme, Lausanne, 1973.

NANCY Jean-Luc, *Le Sens du monde*, Galilée, Paris, 1993.

PHILLIPS Barre, « Paroles d'improvisateurs », *Nouvelles de danse* n° 22, hiver 1995, p. 60-62.

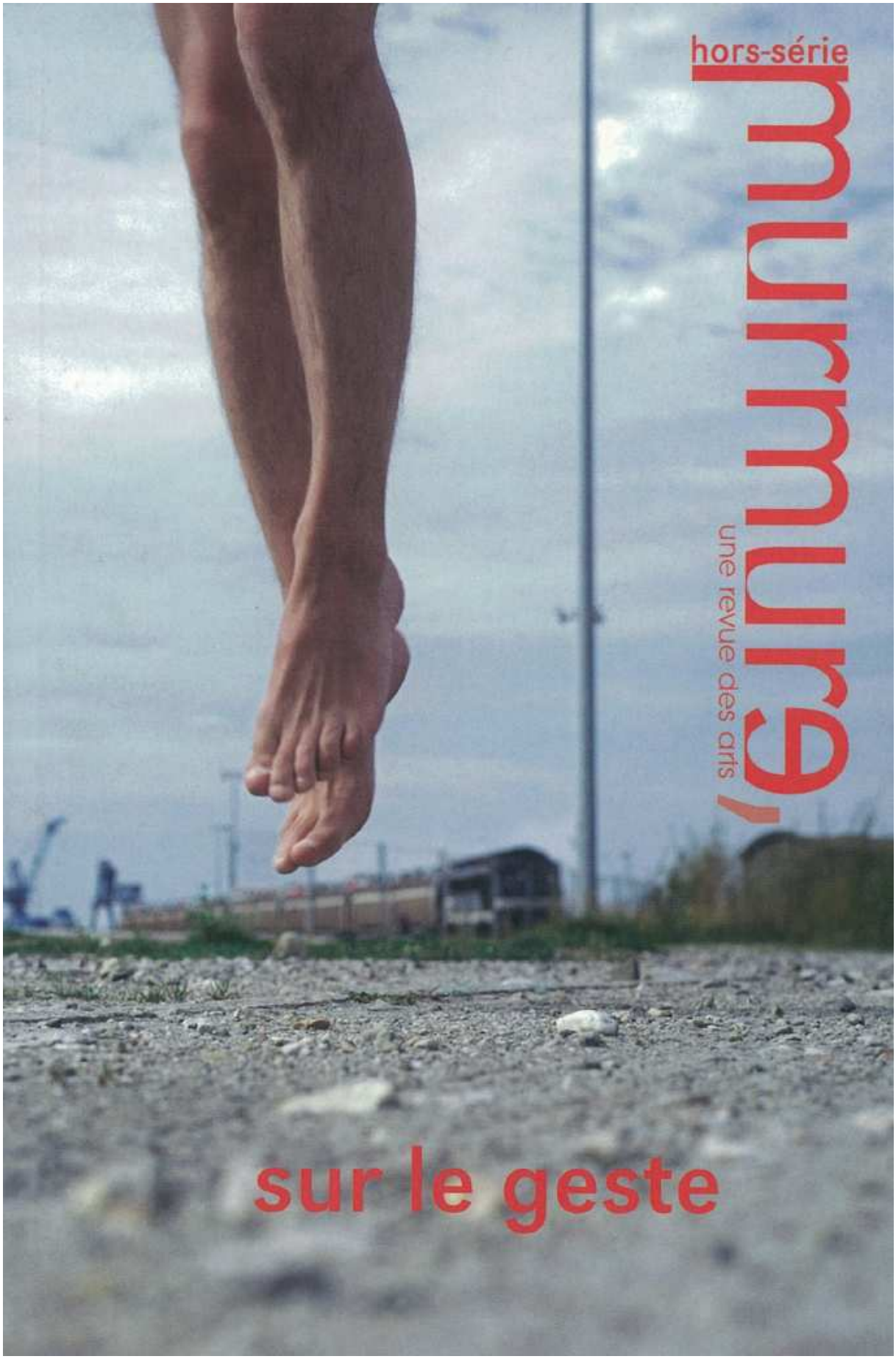
SCHNAPPER Dominique, *La Relation à l'autre*, Gallimard, Paris, 1998.

VALÉRY Paul, *Philosophie de la danse*, *Œuvres* I, Gallimard, Coll. La Pléiade, Paris, 1957, p. 1390-1403.

WARSHAW Randy, « Qu'enseignons-nous ? », *Nouvelles de danse* n° 38-39, printemps-été 1999, p. 200-208.

Notes

1. – Émile Jaques-Dalcroze, « La rythmique, l'enseignement du piano et de l'improvisation », *La Musique et nous*, Slatkine, Paris, 1981.
2. – Jean-Yves Bosseur, « Du jeu à l'écrit ou de l'écrit au jeu. L'improvisation en musique contemporaine », *Nouvelles de danse* n° 22, hiver 1995, p. 51-59.
3. – Cet article correspond à une communication qui s'est déroulée sous forme de lecture-démonstration par quatre danseuses du dispositif *Version bleue*. Les photographies qui accompagnent le texte tentent de rendre compte de cette présence. Photos : Pidz ; remerciements à Aurélia Dupuis, Delphine Dury, Anne Cécile Lafeuille, Angélique Verdevoye.
4. – Dominique Schnapper, *La Relation à l'autre*, Gallimard, Paris, 1998.
5. – Conversation entre Yvonne Rainer et Steve Paxton, « On the Edge : Créateurs de l'imprévu », *Nouvelles de danse* n° 32-33, automne/hiver 1997, p. 22.
6. – Randy Warshaw, « Qu'enseignons-nous ? », *Nouvelles de danse* n° 38-39, printemps/été 1999, p. 200-208.
7. – Felice Wolfzahn, « On the Edge/Créateurs de l'imprévu », *op. cit.*, p. 120.
8. – Cette remarque est valable pour l'énonciation, mais également du point de vue de l'évocation et de la présentation de la danse. Ce qui permet à Trisha Brown de créer, par exemple avec le dos et pour le dos dans son solo *If You Couldn't See Me* (1994).
9. – Michel Bernard, *De la création chorégraphique*, CND, coll. Recherches, Pantin, 2001, p. 236. Laban conçoit le flux comme le jeu des forces qui propagent le mouvement à travers le corps. Le flux dépend des relations de tension entre les muscles agonistes et antagonistes. Dans le flux libre, les muscles sont en relation de complémentarité.
10. – Paul Valery, « Philosophie de la danse », *Œuvres*, Gallimard, coll. La Pléiade, Paris, 1960, tome II, p. 1392-1403.
11. – Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, Contredanse, « La pensée du mouvement », Bruxelles, 2000, p. 225.
12. – Pour cette question, on se reportera à l'étude de l'esthétique des rythmes proposée par Henri Maldiney dans *Regard Parole Espace*, L'Âge d'homme, Lausanne, 1973, p. 147-172.
13. – Hubert Godard, « À propos des théories sur le mouvement », *Marsyas* n° 16, déc. 1990, p. 19.
14. – Hubert Godard, « Le geste et sa perception », Isabelle Ginot et Marcelle Michel, *La Danse au XX^e siècle*, Bordas, Paris, 1995, p. 224-228.
15. – Lise Brunel, Trisha Brown, Babette Mangolte et Guy Delahaye, *Trisha Brown*, Bougé, Paris, 1987, p. 70.
16. – Jean-Luc Nancy, *Le Sens du monde*, Galilée, coll. La philosophie en effet, Paris, 1993, p. 175.
17. – Daniel Dobbels, « Le Politique inaperçu », Michèle Febvre (ed.), *La Danse au défi*, Parachute, Montréal, 1987, p. 27.
18. – Barre Phillips, « Paroles d'improvisateurs », *Nouvelles de danse* n° 22, hiver 1995, p. 60-62.


hors-série
mumuring
une revue des arts
sur le geste

Philippe Guisgand

Le geste créateur en danse : autour du mouvement...

On pourrait définir le geste comme « un mouvement auquel s'ajoute toujours quelque chose : sens, fonction, connotation [...] »[1]. Le geste est donc un mouvement finalisé. Si je le désigne comme "créateur", il perd sa dimension essentiellement instrumentale pour devenir métaphore de l'intention créatrice. Il ne s'agira pas de discuter ci-dessous de la pertinence de cette distinction, ni d'exhiber le mouvement dans tous ses états, pas plus que de recenser ses multiples modalités d'existence scénique, mais de voir comment – et à travers la production chorégraphique actuelle – ce geste (au sens large du terme) crée les conditions d'existence d'une œuvre dansée. Le geste sera donc compris ici dans son sens figuré, synonyme d'efficience – comme lorsqu'on invite quelqu'un à faire un geste (pour une bonne cause) ou au contraire, qu'on ordonne de n'en faire aucun (c'est-à-dire en deçà de son aspect expressif ou esthétique).

Ce préambule veut justifier le sous-titre de cet article : « autour du mouvement ». En effet en danse, le mouvement peut être induit, en amont et entre autre, par le texte, l'image (on évoquera l'utilisation du cinéma par Anne Teresa De Keersmaeker), le son (et la manière dont Jiri Kylián conçoit la musicalité) ou la technologie (à travers

1 Isabelle Launay, « La danse entre geste et mouvement », in Jean-Yves Pidoux (ed.), *La Danse art du XXe siècle ?*, Lausanne, Payot, 1990, p. 275.

Anne Teresa De Keersmaeker et Cynthia Loemij dans *Woud* (1996)

l'utilisation par Merce Cunningham du logiciel *LifeForms*). Dans ces différents cas non exhaustifs, le geste créateur n'a alors plus comme "première pierre" la motricité. D'autres artistes cependant continuent d'interroger, non pas le mouvement lui-même, mais plutôt les conditions corporelles de son existence ; nous verrons comment Cindy Van Acker utilise la contraction involontaire, comment Laurent Pichaud met à jour le pré-mouvement ou la manière plus abstraite d'interroger son existence hors de toute présence corporelle ainsi que le suggère Christian Rizzo. Dans ces différents cas, le geste créateur s'installe alors dans le voisinage du mouvement. Mais le geste chorégraphique peut aussi se situer en aval de la motricité dansée. En effet, si le mouvement demeure pour nombre de chorégraphes le geste créatif initial – par l'intermédiaire de situations exploratoires telles que peut les proposer la danse contact improvisation par exemple –, il lui arrive aussi de ne plus se supporter, de se séparer d'avec lui-même pour des raisons sociales et existentielles (on évoquera le rapport entre danse et maladie) ou, plus prosaïquement, par pure malice (comme on le verra chez Jérôme Bel).

Le geste inducteur

Contrairement aux danses sacrées et ethniques où danse, musique et poésie ne sont pas dissociées, la danse et la musique occidentales ont toujours été enchaînées l'une à l'autre, cultivant selon les époques

des rapports de vassalisation, de dépendance et d'instrumentalisation (qu'on n'évoquera pas ici). Ce n'est qu'au xxème siècle que la danse tente de s'affranchir de la musique : avec Wigman qui crée entre 1915 et 1920 ses premiers solos dans le silence et Laban qui entreprend une recherche sur la musicalité dans le corps, indépendamment de la musique.

Cette recherche d'autonomie sera poursuivie dans les années 60 par les expériences de Cage et Cunningham qui tentent une cohabitation aléatoire entre danse et musique. L'idée de musicalité du mouvement va ensuite s'imposer chez certains chorégraphes telle Odile Duboc qui parle de « musicalité intérieure »[2] ou Dominique Bagouet qui évoque une « musique qu'on n'entend pas »[3]. Observons au passage que cette conception d'une musique du mouvement opère une bascule des termes dans la représentation triviale définissant la danse comme du "mouvement sur de la musique".

Cependant, certains chorégraphes continuent de concevoir la musicalité comme un mode de rapport au support musical : ainsi pour Jiri Kylián, « la musicalité, c'est vivre la musique en la ressentant pleinement »[4]. Dans bon nombre de ses œuvres, la danse est clairement construite à partir de la structure musicale dans une relation terme à terme entre son et mouvement. Ces deux attitudes sont révélatrices du mouvement permanent des chorégraphes actuels à l'égard de la musique ; d'une part, on ne peut pas oublier l'héritage de Cunningham et de l'autre, la question de la fusion avec la musique pose le problème de la nostalgie du classique, du combat contre le silence et la mort (qui joue un grand rôle dans l'imaginaire des créateurs des années 80 comme on le verra plus loin à propos du sida). Cette envie du retour au son et à son origine corporelle explique aussi l'utilisation des musiques baroques, les effets de théâtralisations (comme au cinéma où le son appuie quelquefois l'action) et les fonctions de narration de la musique par rapport à la danse. A la manière de la musique, l'image peut aussi déclencher le geste créateur.

Le spectacle *Woud* (1996) commence avec un solo ou plutôt un duo "virtuel" d'Ursula Robb avec l'image d'Anne Teresa De Keersmaeker. Pendant que la danseuse occupe la scène, le film *Tippeke* commence

2 Michèle Febvre et Pierre Lartigue, *Odile Duboc, Roger Eskenazi*, Paris, Armand Colin, coll. « Arts chorégraphiques : l'auteur dans l'œuvre », 1991.

3 Isabelle Ginot, *Dominique Bagouet, un labyrinthe dansé*, Pantin, Centre national de la danse, coll. « Recherches », 1999, p. 292.

4 Cité dans Philippe Le Moal (ed.), *Dictionnaire de la danse*, Paris, Larousse, 1999, p. 756.

sur le grand écran qui couvre le mur de fond de scène. Ce film montre De Keersmaeker elle-même, courant éperdument dans les bois, puis au bord d'une route la nuit dans le faisceau des phares, achevant son errance au petit jour dans un champ avant de disparaître dans la forêt[5]. Ursula Robb reprend sur scène et à l'identique la danse de Keersmaeker en un duo synchrone. Puis elle s'éclipse, remplacée par Cynthia Loemij qui continue à danser ce qui se passe sur l'écran. Puis un trio de danseuses vient démultiplier le solo filmé jusqu'à ce que Keersmaeker disparaisse de l'écran.

Dans *Woud*, le rapport de proportion entre l'interprète sur scène et la danseuse à l'écran incite le spectateur à voir la chorégraphie comme un redoublement du propos du film. Les images peuvent aussi apparaître comme un panorama psychologique des danseurs. En deuxième lecture, cette confrontation intègre à la danse une interprète supplémentaire avec laquelle il faut évoluer à l'unisson. L'image géante, qui semble dicter la danse sur le plateau, se fait métaphore de l'influence de la chorégraphe sur ses interprètes mais également illustration de la transmission : en danse, celle-ci passe par l'imitation et De Keersmaeker a créé de nombreuses pièces à partir de ses propres possibilités corporelles. Le film de Thierry De Mey arrive aussi à une période où la chorégraphe cherche une nouvelle façon de danser : « dans *Tippeke* mon objectif était de trouver un nouveau vocabulaire par moi-même, en tant que chorégraphe. [...] je veux étudier cette matière avec une profondeur maximale. Je le vois comme le début d'une nouvelle période dans la manière dont je veux mener mes propres recherches. »[6] Le film montre assez bien De Keersmaeker aux prises avec ses propres rythmes et ses impulsions corporelles ; une lutte douloureuse qui illustre cette actualisation de son style passé. Ce court-métrage fait bien figure d'image matrice, révélant l'amont d'une danse à venir mais s'exposant aussi dans le spectacle même en rendant visible cette généalogie du mouvement.

Mais d'autres recours à la technologie sont à l'œuvre en amont de la création chorégraphique contemporaine.

LifeForms est le nom d'un logiciel développé par deux chorégraphes et un informaticien spécialiste du mouvement (Tom Calvert), tous universitaires à Vancouver. A partir de 1990, Calvert initie Merce Cunningham au maniement de ce logiciel. Ce dernier

5 *Tippeke*, 1996, 18 min., réal. Thierry De Mey, prod. Rosas.

6 Entretien avec Sigrid Bousset, « *Drumming* », disponible via *www.parts.be/Rosas/drumming.html* [consulté le 25.04.05].

explique qu'après la séparation du mouvement d'avec la musique, l'utilisation des processus aléatoires pour chorégraphier et l'utilisation de la vidéo, l'informatique est le quatrième grand événement de sa vie de chorégraphe. Calvert et Cunningham vont améliorer le logiciel car au départ, il s'agit seulement de postures et non de phrases complètes. Cunningham y voit une nouvelle façon de travailler avec le hasard. En effet, l'ordinateur génère de l'aléatoire ; ainsi la machine déterminera dans *Enter* (1992) la composition de 15 phrases pour 15 danseurs. C'est aussi une manière de créer car le programme permet de considérer le mouvement sous des angles impossibles jusqu'ici. L'utilisateur du logiciel peut également ralentir ou accélérer les *tempi*. Il peut se confronter aussi à des mouvements qui apparaissent irréalisables sur le plan fonctionnel ; ainsi dans *Trackers* (1990), on distingue notamment les bras à contretemps des jambes (c'est-à-dire des coordinations anti-naturelles). Mais ces impossibilités appellent aussi de nouvelles solutions motrices et une posture individuelle impossible ou pénible (en appui sur la rotule par exemple) peut être réalisée sous forme de porté. Enfin, *LifeForms* oblige aussi à lier les positions entre elles pour en faire des phrases chorégraphiques. Toute la conception du mouvement n'est donc pas dévolu uniquement au programme. C'est le cas, par exemple, dans *Beach Birds* (1991) qui est partiellement chorégraphié avec *LifeForms*. Les danseurs n'ont pas à produire d'unisson et la composition spatiale et temporelle des différentes phrases individuelles sur le plateau demeure une prérogative humaine qui permet de donner l'impression, comme le titre de la pièce le suggère, d'évoquer une envolée d'oiseaux sur une plage.

Si dans les trois démarches précédemment évoquées, le geste créateur se situe en amont du mouvement, il arrive également qu'un artiste, par son questionnement initial, déplace ses interrogations "aux alentours" de la recherche sur les formes corporelles. D'inducteur, le geste créatif devient révélateur des enjeux que véhicule le corps dansant.

Le geste révélateur

Dans *Balk 00 : 49*, la chorégraphe belge installée en Suisse Cindy Van Acker nous offre l'image d'un corps offert, incertain, écartelé, tournant imperceptiblement sur lui-même comme s'il était sur un plateau. Puis on se met à distinguer cette motricité involontaire : « ce n'est pas une position, c'est un état zéro, totalement dépolarisé, où

Cindy Van Acker dans Balk 00 : 49 (2005)

peuvent (peut-être) s'inscrire tous les possibles. Car il finit par arriver quelque chose à ce corps nu, couché sur le dos. On n'en est pas très sûr, mais non, mais si, ça a bougé ? Pas un mouvement pourtant, mais ça bouge »[7]. Cette lente révélation est provoquée par les impulsions d'un électro-stimulateur à travers les électrodes fixées sur 6 parties du corps (cuisses, mollets et bras). L'électricité anime ainsi le corps de spasmes légers et étrangement déconnectés (dans notre propre perception de spectateur) de la douleur que pourrait suggérer ce type de situation : non, il ne s'agit pas de la représentation actualisée du supplice de la roue...

En sollicitant cette matricité réflexe, Cindy Van Acker fait apparaître une sous-couche du mouvement, myo-mécanique, qui évoque les planches anatomiques et les écorchés de Vesal ou De Vinci. Cette double partition est très rarement jouée sur le corps humain ; à la fois organique et électrique, elle instaure une danse qui pose la question de l'autonomie, de la volonté, de la gestation - comme si une autre vie était possible dans ce corps qu'on croit connaître par cœur, mais que cet étrange cordon, à la fois électrique et ombilical, dévoile. Ce dispositif révèle enfin la contingence des codes d'utilisation sociale du corps. Dans *Corps 00 : 00*, la chorégraphe appliquait ce principe au visage qui se déformait de façon asymétrique et dévoilant des expressions jamais aperçues. Avec ces deux pièces, la chorégraphe pose de nouvelles questions sur le mouvement. Dans *Balk 00 : 49*, le mouvement n'a pas disparu, il a simplement changé d'échelle, nécessitant ainsi une attention accrue du spectateur. Ces micro mouvements et ce sur-place corporel déclenchent un état de perception actif (s'il n'y a plus rien d'habituel à consommer - plus de

7 Catherine Kintzler, « Couchée nue pendant une heure », disponible sur <www.mezetulle.org> [consulté le 13.03.06]

danse au sens où on l'entend habituellement –, il faut donc, sous peine d'ankylose ou d'ennui, chercher soi-même sa nourriture : devenir un prédateur de nouveaux indices de "ce qui fait danse".

Dans sa pièce intitulée *Feignant* (2002), Laurent Pichaud met en scène des performeurs qu'on pourrait qualifier de malhabiles. Ils semblent gênés dans leurs déplacements, comme aux prises avec des syncinésies qu'ils ne parviennent pas à maîtriser, des injonctions toniques qui paraissent involontaires et qui mettent en évidence des corps maladroits et mal dégrossis au regard des mouvements ou figures précises et contrôlées que les danseurs produisent habituellement. Des corps qui s'avèrent aussi pesants : on entend le bruit des semelles sur le plancher, les foulées sont lourdes, les danseurs semblent incapables de faire plus de quelques pas ou même de piloter finement leur trajectoire. Nous sommes loin des corps joyeux, vainqueurs et arrogants de virtuosité de la production chorégraphique des années 80 ; ici les corps sont graves, au sens de soumis à la pesanteur. Les gestes sont entamés mais résolus en mouvements qui nous sembleraient "achevés". Au premier abord, *Feignant* nous paraît alors tirer vers la paresse d'un chorégraphe n'ayant pas su choisir ses formes.

Mais progressivement, la dépense physique s'accroît. On se dit alors que peut-être, la première partie figurait un brouillon qui va maintenant "aboutir" et se préciser. Or le geste demeure esquissé, comme s'il ne présentait qu'un patron, un schème de base dans lequel les danseurs s'empêtrent. On a cette fois l'impression d'être "en amont" du mouvement, dans l'hésitation initiale, le latent, le geste flou (comme lorsqu'on aperçoit les interprètes qui passent derrière le verre opaque en fond de scène). Traditionnellement, cette motricité sous-jacente n'est jamais présentée sur scène ; c'est le côté secret de la danse, la cuisine interne, la face intérieure d'un gant qu'on aurait retourné. Pourtant, semble affirmer le chorégraphe, elle fait partie du vécu du danseur, de ses essais, de ses prises de risque, de ses doutes : on est donc pas plus dans la paresse que dans la "feinte" ou le simulacre : Pichaud ne fait pas semblant de danser, ni ne se moque de la "belle" danse, mais il présente l'inaperçu, en écho peut-être à ce que le kinésiologue Hubert Godard nomme le pré-mouvement, c'est-à-dire le résultat de l'organisation psycho-corporelle qui a fondé notre relation particulière à la verticalité et à la gravité ; le filigrane du mouvement en somme[8]. En présentant cette face cachée du geste

8 Hubert Godard, " A propos des théories sur le mouvement ", *Marsyas* n. 16, décembre 1990, p. 19.

Anne Lopez, Albane Aubry, Christine Jouve, Rémy Héritier et Laurent Pichaud dans Feignant (2002)

créateur, Laurent Pichaud nous invite à partager le quotidien des interprètes et à s'immiscer dans les coulisses du corps. A l'opposé de cet itinéraire très concret, Christian Rizzo renvoie le spectateur à ses propres questions

La démarche créatrice de Christian Rizzo se situe entre abstraction et concept : abstraction parce qu'il replie la danse sur elle-même comme un questionnement sur sa propre matière ; conceptuel par ce qu'il donne une priorité au concept de la pièce, dans une démarche plus proche des arts plastiques aujourd'hui. En 1999, le chorégraphe est allé assez loin dans sa réflexion sur le mouvement.

Avec *100% polyester, objet dansant à définir n° 4bis*, il propose aux spectateurs de regarder pendant une douzaine de minute deux robes siamoises rattachées par les bras et suspendues au-dessus d'une allée de ventilateurs. Pendant que la musique électronique décolle, la paire de robes en voile ondule sous les flux d'air provoqués par les petites machines posées au sol. Magnifiquement éclairé, ce duo sans corps devient insensiblement hypnotique. On peut comprendre la démarche générale de Rizzo à travers ses déclarations :

« Dans toutes les images que nous absorbons, il se produit en fait une disparition du corps, par la présence d'un corps idéal, vers lequel on ne peut que tendre, mais qui ne permet pas de rêver autre chose que cette image et ce corps. Je refuse totalement cette façon de maintenir les gens dans l'ignorance de leur propre imaginaire, qui est, me semble-t-il, l'objet de tout ce qu'on appelle la communication. [...] (dans mes spectacles) la danse est partout. En réalité je ne sais pas ce qu'est la danse, et ce n'est pas la danse ou ce qu'est la danse qui m'intéresse. Ce qui m'intéresse, c'est le mouvement. Pour moi, dire qu'il y a mouvement, c'est dire que ce n'est pas mort, et ce que je

fais, c'est frôler l'endroit où tout peut disparaître et devenir néant, là où, pourtant, il y a encore du mouvement qui continue, que ce soit une respiration, un mouvement lumineux, sonore, un déplacement des choses. Que cela soit nommé danse m'importe peu. [...] La danse est partout, y compris dans le son, dans l'espace. Parce qu'un corps qui se déplace donne aussi la capacité de voir les mouvements qui se créent entre ce corps et l'espace, entre le son et l'espace, entre la lumière et ce corps, etc. » [9]

Mais son œuvre parle également d'elle-même. En effet, le temps de contemplation que nous venons d'évoquer amène également le spectateur à réfléchir ; nul doute que nous sommes bien ici en présence de mouvement, même s'il s'agit plutôt de la mise en scène d'une "idée de danse". A travers ce dispositif qui met en évidence l'absence des danseurs, le chorégraphe interpelle son public sur ses attentes, ses représentations (la matière de la danse, est-ce le corps ou le mouvement ?) et sur la nature du spectacle chorégraphique, que le spectateur frustré peut toujours s'amuser à réinventer pour lui-même.

D'autres questionnements tout aussi radicaux émanent aussi d'un contexte qui dépasse le projet individuel d'un artiste. Le geste créateur se situe alors en aval de ce qui détermine le mouvement, s'érigeant peut-être en geste politique.

Le geste politique

Le contexte socio-politique peut ainsi pousser à la création. L'apparition du sida en Europe en est une illustration. On s'accorde à dire que la jeune danse française est morte au milieu des années 90. S'il fallait choisir une date symbole, ce pourrait être le 9 décembre 1992 quand on apprend la mort de Dominique Bagouet. Cette disparition sert d'électrochoc : le sida entre dans la danse alors que la chorégraphie contemporaine française est à son apogée, programmée et médiatisée dans le monde entier.

Brusquement, la maladie va modifier les comportements. Les stratégies de conservations apparaissent : répertoire, notation, captation, publications (par exemple, le Quatuor Knust qui recrée en 1993 *Continuous Project / Altered Daily* d'Yvonne Rainer en 1970). L'apparition des tri-thérapies va libérer la parole mais certains chorégraphes se sentent piégés entre le *coming out* et l'image

9 Christian Rizzo, « L'enchanteur des métamorphoses », Mouvement n. 32, janvier-février 2005, p. 60.

efféminée des danseurs classiques qu'ils refusent. Mais la sonnette d'alarme va être involontairement tirée par le chorégraphe américain Bill T. Jones qui, avec *Still/Here* (1993), va marquer les esprits : bon nombre de jeunes artistes, tel Boris Charmatz, vont douter du pouvoir évocateur et de la pertinence de l'arabesque et du "beau spectacle" à propos de ce thème. Cet état des lieux va alors mettre en tension deux thématiques contradictoires ; d'un côté, le retour d'un corps vainqueur et virtuose (à l'image de la danse que propose un William Forsythe) qui repousse la mort plus loin ; de l'autre, l'arrivée d'une nouvelle génération née avec le sida et pour qui le corps transfiguré est un mythe. Pour les danseurs en effet, la technique et la sculpture d'un corps parfait relevait jusqu'ici d'une assurance vie que la maladie rend soudain caduque. Littéralement pétrifiés, certains de ces artistes vont renoncer au mouvement : ainsi en 1998, Alain Buffard crée *Good Boy* dans laquelle il apparaît nu, chaussé de boîtes de *Retrovir*, enfilant des slips à n'en plus finir ; une pièce qu'il ne cesse de décliner depuis (*Mauvais genre*, 2001).

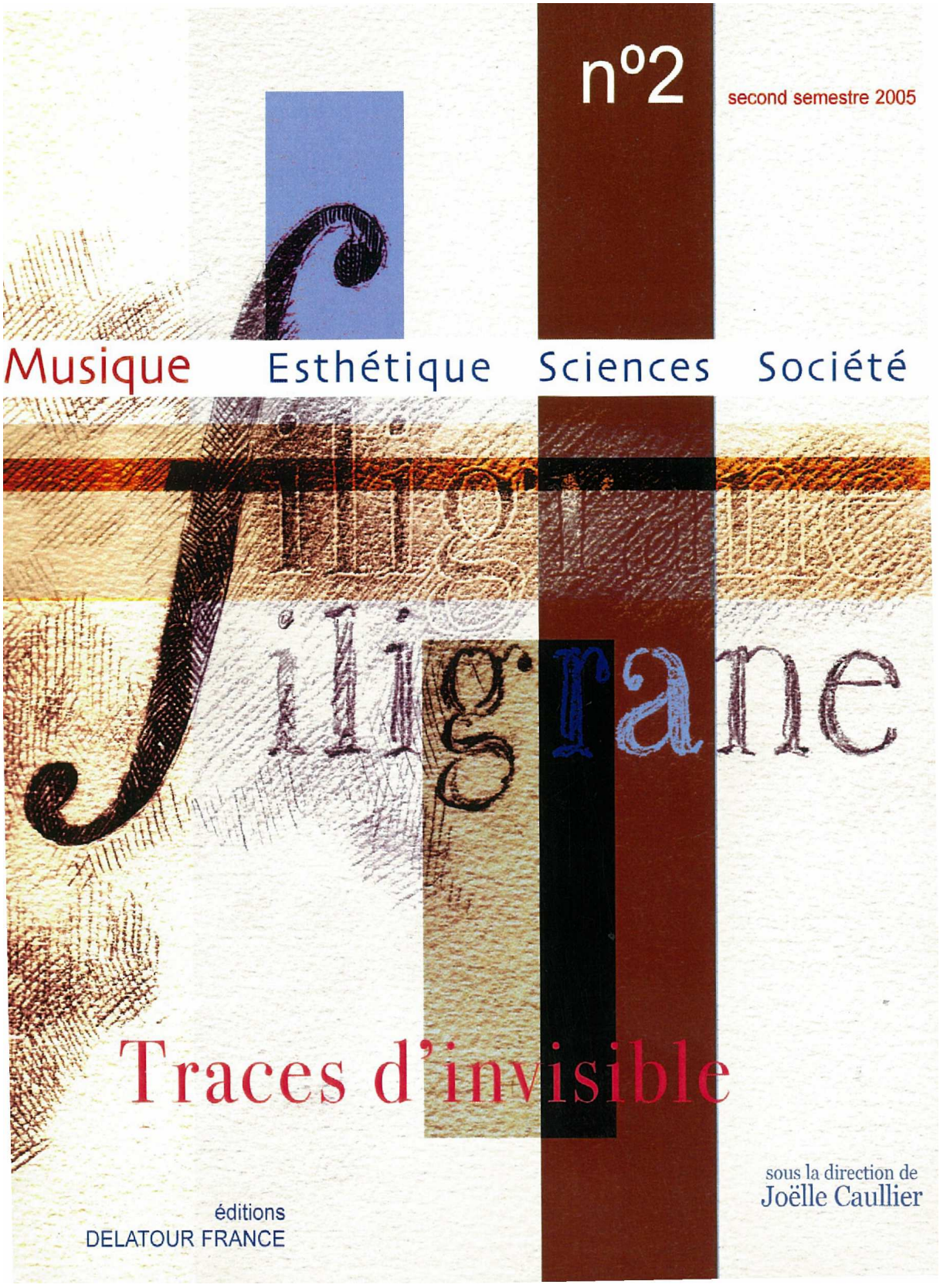
La disparition progressive du mouvement énonce donc la présence du sida mais aussi les questionnements artistiques inhérents à cette situation. A travers les œuvres présentées, on voit lentement la question *Comment peut-on encore danser comme avant ?* remplacé par *Qu'est-ce qu'on danse maintenant ?* De nouveaux créateurs (Jérôme Bel, Christian Rizzo, Marco Beretini, Myriam Gourfink, Xavier Le Roy...) en profitent pour se demander *jusqu'à quel point* il faut bouger et quel geste a encore une importance. Leur intérêt se porte sur un corps "en soi" et non plus un corps considéré comme un apparat, une image ou une apparence physique. A leurs yeux, le corps surexposé par la société de consommation n'est plus crédible et ne fait plus sens. Pas plus que le corps au travail ou dans la vie quotidienne : la notion d'effort physique est évacuée au profit d'un confort parfois immobile que la presse va s'empresser de qualifier de « non danse ». Une étrange dénomination que certains vont ironiquement détourner.

Jérôme Bel passe pour le chef de file de ce mouvement séparatiste, visant à faire de l'activité chorégraphique – non plus un spectacle au centre duquel on trouve le mouvement – mais à l'inverse, le théâtre d'une économie gestuelle dénonçant les conditions mêmes de ce qu'est devenu aujourd'hui le spectaculaire. Dans cet exercice de démarcation, la logique d'avant garde n'est pas la seule explication et il y a bien d'autres raisons justifiant de l'émergence de ces artistes : le rapport à l'institution, les impasses artistiques de la nouvelle danse dans les années 90, les ravages du sida que l'on vient d'évoquer,

l'évolution des valeurs attachées au corps ou l'état du monde.

Cette génération n'est pas "feignante" – comme aurait pu le laisser supposer une lecture hâtive de la danse de Laurent Pichaud. D'ailleurs Jérôme Bel a été invité en août 2004 à créer une pièce pour l'Opéra de Paris, maison qui ne passe pas précisément pour un repaire de danseurs physiquement paresseux. Il choisit de créer un solo pour Véronique Doisneau (un sujet de l'Opéra en fin de carrière). Elle apparaît sur scène avec ses pointes à la main et son tutu sous le bras ; puis elle se présente et commence à raconter sa vie. Elle ne cache pas ses frustrations de danseuse, expliquant que comme toutes les ballerines, elle rêvait d'être étoile sans y être parvenue ; et elle décide d'illustrer son propos en présentant "sa" partie (c'est-à-dire celle du corps de ballet) du pas de deux du deuxième acte du *Lac des cygnes*... La salle découvre alors médusée qu'être sujet dans une pièce classique consiste essentiellement à demeurer immobile à l'arrière-plan durant d'interminables minutes, alors qu'à l'avant-scène brillent les étoiles ! Ainsi se trouve matérialisée la réponse de Jérôme Bel à ses détracteurs : dans ce sanctuaire dédié à la virtuosité se cachent à l'évidence, et depuis bien longtemps, des partitions entières de « non danse ».

Ce dernier exemple illustre à lui seul combien, dans les propositions chorégraphiques actuelles, le geste créateur s'est diversifié, allant parfois jusqu'à se séparer totalement du mouvement, son matériau "naturel" et historique. Ainsi, il élargit à une infinie variété les théâtres dont le corps peut être l'objet. Parfois le lien se fait ténu avec une conception "mouvementiste" de la danse, mais il n'est jamais inexistant, tant les corps – même immobiles – savent aiguiser l'appétit de nos regards pour un désir d'action. Ce faisant, ces spectacles s'affirment aussi comme une critique de la société du spectacle (déjà dénoncée par Guy Debord en 1967) et de l'illusion d'un corps increvable : corps des super-héros des séries américaines, corps virtuels des jeux vidéo, corps triomphants des sports extrêmes ou d'une danse plus académique... Mais ces œuvres rejettent aussi bien loin la question essentialiste, universelle et définitive d'une définition de la danse, laissant à chacun le soin de résoudre pour lui-même ce délicat problème.


n°2
second semestre 2005
Musique Esthétique Sciences Société
Filigrane
Traces d'invisible
sous la direction de
Joëlle Caullier
éditions
DELATOUR FRANCE

Philippe Guisgand

RENDRE VISIBLE

Anne Teresa De Keersmaeker est une chorégraphe contemporaine atypique, continuant de tisser des liens étroits entre danse et musique, là où nombre d'autres danseurs de sa génération ont cessé d'approfondir ce questionnement. On dira d'elle qu'elle a « vraiment » cherché à faire dialoguer sa danse avec toutes les musiques. Mais, une fois pointés les refus simultanés d'illustration et de séparation qui caractérisent toutes ses œuvres, ce « vraiment » demeure un espace à explorer. A travers l'analyse d'une des pièces de la chorégraphe belge, nous avons voulu identifier cette relation entre musique et danse. Mais cet examen est aussi un prétexte à nous interroger, dans le sillage de la pensée de Merleau-Ponty, sur la manière dont le langage sur l'art nous révèle à nous-mêmes.

Durant l'été 1960, le philosophe séjourne au Tholonet, dans la campagne aixoise, pour y écrire *L'œil et l'esprit*. La vue du jardin lui suggère les lignes suivantes :

> « Quand je vois à travers l'épaisseur de l'eau le carrelage au fond de la piscine, je ne le vois pas malgré l'eau, les reflets, je le vois justement à travers eux, par eux. S'il n'y avait pas ces distorsions, ces zébrures de soleil, si je voyais sans cette chair la géométrie du carrelage, c'est alors que je cesserais de la voir comme il est, où il est, à savoir : plus loin que tout lieu identique. L'eau elle-même, la puissance aqueuse, l'élément sirupeux et miroitant, je ne peux pas dire qu'elle est dans l'espace ; elle n'est pas ailleurs, mais elle n'est pas dans la piscine. Elle l'habite, elle s'y matérialise, elle n'y est pas contenue, et si je lève les yeux vers l'écran des cyprès où joue le réseau des reflets, je ne puis contester que l'eau le visite aussi, ou du moins y envoie son essence active et vivante »[1].

Ainsi, par ses qualités et ses propriétés, l'eau fait apparaître le carrelage tel qu'il est et la lumière telle que l'eau la reflète sur les arbres. Quelque chose se révèle donc de l'eau et de la lumière, deux *matières* à la transparence et à l'absence de contours clairement défini, *consistances* qui se révèlent à l'acuité d'un regard par leur mode d'insertion dans le domaine du visible. Les reflets sur les cyprès ne sont ni un constat tiré de l'expérience

[1] Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard (coll. « Folio essais »), 1993, p. 70-71.

palpable, ni un sens imposé par l'observateur mais une médiation – opérée conjointement par l'eau et la lumière – qui fait surgir une réalité apparente et donne une *extériorité* particulière aux choses. L'auteur, sans jamais la nommer, nous parle d'une lumière estivale, mais cette conception d'un sensible invisible vaut également pour la musique qui « nous présente l'absence de toute chair ; c'est un sillage qui se trace magiquement sous nos yeux, sans aucun traceur, un certain sens, un certain creux, un certain dedans, une certaine absence »[2].

Merleau-Ponty appelle invisible l'« armature intérieure » du sensible, que le sensible à la fois « manifeste et cache ». C'est une ossature du visible qui donne au visible sa présence, sa tenue ; c'est la profondeur du visible et non pas un noème, l'élaboration en pensée d'une subjectivité. L'invisible n'est donc pas un vide, il est « le zéro de pression entre deux solides qui fait qu'ils adhèrent l'un à l'autre »[3]. Ainsi ce que nous percevons contient une sorte de strate sous-jacente qui constitue, en quelque sorte, une architecture cachée de ce qui nous entoure :

> « Le sensible, ce ne sont pas seulement les choses, c'est aussi tout ce qui s'y dessine, même en creux, tout ce qui y laisse sa trace, tout ce qui y figure, même à titre d'écart et comme une certaine absence »[4].

La danse recèle aussi cet invisible – notamment dans le rapport que le mouvement entretient avec la musique – déstabilisant encore le spectateur néophyte (lorsque le mouvement se déploie dans le silence ou n'entretient pas de rapport métrique avec le son), l'incitant à ne plus s'abandonner aux formes pour s'enquérir d'une signification alors que la danse est bien plus proche des voix du tonus que d'un langage du corps à proprement parler. Le véritable langage (oral ou écrit) tient plutôt pour nous le rôle de surface réfléchissante, faisant apparaître (à travers l'analyse de l'œuvre) la manière dont le geste dansé restitue l'énergie du geste musical, liant « vraiment » la musique au mouvement. La première partie de l'article nous permettra de préciser les fondements de notre démarche, liant notre approche de la danse à la posture phénoménologique, posture que nous mettrons en pratique dans la seconde partie à travers l'analyse de *Quatuor n° 4* d'Anne Teresa De Keersmaeker.

---

[2] Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard (coll. « TEL »), 1988, p. 198.
[3] *Idem*, p. 195.
[4] Maurice Merleau-Ponty, *Signes*, Paris, Gallimard, 1960, p. 217.

Se rendre visible

A travers l'exemple de la piscine, Merleau-Ponty suggère combien le transport d'une qualité par une autre peut être fascinant. Il en est de même pour la danse : ce que je discerne comme *étant* de la danse est moins ce que je vois du geste que ce que je reçois de la part du mouvement et qui *me* bouge. Il m'arrive d'éprouver de façon similaire la qualité du son : les basses atteignent facilement l'estomac et sont à l'origine de mon envie de scander. Mais que ce transport se fasse par un autre chemin sensible pour se développer en moi dans toutes ses subtilités est plus étrange encore. La vue du corps de l'Autre remue mon propre corps et fait s'incorporer la musique en l'incarnant doublement (à travers l'interprète et à travers ma motilité). Me voilà étroitement confondu et mêlé à un corps qui n'est pas le mien et à un phénomène musical amplifié au-delà des images mentales qu'elle génère habituellement. Cette situation valait la peine de s'y arrêter. Cette expérience corporelle montre combien l'acte perceptif est éloigné de toute objectivité[5]. L'intrication permanente des sens les met également en relation avec le monde et les processus d'énonciation linguistique (parler ou écrire). Les sens obéissent donc à un mécanisme dont la figure de rhétorique est le chiasme, c'est-à-dire le croisement, là où on attendait plutôt un parallèle[6]. Ces corrélations et cette complémentarité sont inéluctables ; elles forment un système mobile et réticulaire qui se trouve enraciné dans le « fond » de l'organisation gravitaire – qu'Hubert Godart nomme le pré-mouvement[7] – et se prolonge dans la motricité. Le premier chiasme (ou croisement) est intra sensoriel et désigne la réversibilité attenante au fait d'être touchant-touché, voyant-vu, etc. Maldiney l'évoque par ailleurs à propos d'Erwin Straus qui « met à nu dans le sentir un ressentir »[8]. Il s'agit en fait d'envisager au sein d'un même corps un seul sentir dans sa double face active et passive. Le second chiasme est inter sensoriel et fait correspondre tous les sens entre eux : les oreilles voient, les doigts écoutent, l'œil touche. « La vue découvre alors en soi une fonction de toucher qui lui est propre, et

---

[5] Michel Bernard, « Sens et fiction ou les effets étranges de trois chiasmes sensoriels », in *Nouvelles de danse* n°17, Bruxelles, Contredanse, 1993, p. 56-64.

[6] On décèle également cette conception sous-jacente de l'*aisthesis* dans les interrogations de Jean-Luc Nancy à propos du sens : « Les cinq sens ne sont pas les fragments d'un sens transcendant ou immanent, ils sont la fragmentation ou la fractalité du sens qui n'est sens *que fragment* ». in *Le Sens du monde*, Paris, Galilée (coll. « La Philosophie en effet »), 1993, p. 197.

[7] Hubert Godard, « Le geste et sa perception », in Isabelle Ginot & Marcelle Michel, *La Danse au XX^e siècle*, Paris, Bordas, 1995, p. 224.

[8] Henri Maldiney, *Regard, Parole, Espace*, Lausanne, L'Age d'homme, 1973, p. 136.

n'appartient qu'à elle, distincte de sa fonction optique »[9]. Le troisième chiasme, plus méconnu, est para sensoriel : il met en correspondance le sentir et le langage (écrit ou oral). Il constitue la matrice du processus de projection et de transformation de la perception en imaginaire plus propre à être exprimé. Les sensations s'articulent avec une énonciation, les sens avec une parole ou une écriture, un langage réel ou virtuel. C'est un pouvoir de simulation. Enfin, le quatrième chiasme, inter corporel, résulte des interférences entre une sensorialité et les autres corporéités qui entrent en relation avec elle. C'est celui-ci qui permet au danseur d'entrer en empathie motrice avec un partenaire dans un duo, un porté ou une séquence d'improvisation. Chaque art privilégie une organisation sensorielle à partir de laquelle le spectateur gère un *scanning* inconscient[10] du réseau de relations entretenues par cette organisation chiasmatique et qui conduit le spectateur à privilégier le toucher pour la sculpture, la vision pour la peinture, et cette forme d'empathie corporelle qu'entretiennent la vision et l'audition en ce qui concerne la danse. On retrouve chez Paul Valéry, une pensée analogue : le poème ne provoque pas seulement l'oreille ou la bouche, il sollicite l'être au monde tout entier. Valéry parle d'univers et émet pour « opposer aussi nettement que possible l'imagination poétique à l'émotion ordinaire », l'idée d'une « *sensation d'univers* qui est caractéristique de la poésie », c'est-à-dire « d'une tendance à percevoir un *monde* »[11].

La sensation est donc très éloignée du tout fait, de ce qui tombe sous le sens, du spontané pour ainsi dire photographié. Elle est à la fois dirigée vers l'objet qu'elle appréhende et le sujet qui perçoit. Elle n'a même « pas de faces du tout, elle est [...] être au monde, comme disent les phénoménologues : à la fois je *deviens* dans la sensation et quelque chose *arrive* par la sensation, l'un par l'autre, l'un dans l'autre »[12]. Le danseur ravit donc le spectateur aux deux sens du terme : il le fascine mais organise aussi le rapt de sa motricité. La danse de l'interprète se referme sur l'observateur dans le temps où le danseur s'ouvre au monde et ouvre ce monde. Ce système circulatoire explique cet « aller-vers »[13] mutuel entre œuvre chorégraphique et spectateur. Ainsi, le spectacle chorégraphique, déjà réécrit par le jeu de l'interprétation vivante, est également réinterprété par le spectateur lui-

---

[9] Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, La Différence (coll. « La Vue le Texte »), 1981, p. 99. Deleuze mentionne encore que le mot « haptique », créé par Aloïs Riegel à partir du grec *aptô* (toucher), désigne non une relation de l'œil au toucher, mais une « possibilité du regard ».

[10] Anton Ehrenzweig, *L'ordre caché de l'art*, traduction Claire Nancy et Francine Lacoue-Labarthe, Paris, Gallimard, 1974, 366 p.

[11] Paul Valery, « Propos sur la poésie », in *Œuvres*, tome 1, Paris, Gallimard (coll. « La Pléiade »), 1957, p. 1363.

[12] G. Deleuze, *op. cit.*, p. 27.

[13] *Idem.*

même percevant l'événement[14]. A la suite du chorégraphe, puis de l'interprète, le spectateur prend conscience de ses intérêts, de ses partis pris et de ses choix, mais a aussi conscience qu'il élimine et laisse échapper d'autres phénomènes. Ce processus est d'autant plus prégnant lorsque le spectateur est lui-même, et par ailleurs, un danseur.

En effet, la pratique provoque une amplification des sensations et une implication accrue de la kinesthésie propre dans le processus de réception de la danse en élargissant et intensifiant les perceptions croisées : la virtuosité est appréciée à l'aune de la pratique, indépendamment d'une apparente facilité ; le choix des prédicats se fait de manière plus nuancée, parfois à l'aide du geste lui-même, recréé pour en éprouver la consistance ; l'interprétation est éclairée par l'incorporation des sensations... Dans le même temps, la danse se définit elle-même, non plus en vertu d'une essence supposée mais en terme d'effet dans le temps de la réception. En tant que danseur, je peux formuler ce rapport à l'intime en me fondant sur mes perceptions : quand je danse, je perçois mon corps différemment du quotidien ; ma logique gestuelle est commandée par des flux d'intensités, de sensations d'attraction, des envies de chutes, de sauts ou d'élans ; j'obéis à des impulsions alternant suspensions et abandons d'où se dégage une impression de liberté qui – au sens propre – s'incorpore. Mais je peux aussi ressentir cet état de danse à la vue de l'Autre en mouvement et décréter, devant cette analogie perceptive, qu'il y a danse pour nous deux dans le temps précis où, spectateur, je m'ouvre à cette motricité extérieure à moi et la ressens. Ce renversement de perspective n'abolit nullement la pertinence de cette position consistant à situer la danse, non pas en la saisissant en tant qu'objet, mais par son mode de réception, c'est-à-dire la sensibilité particulière qui s'éveille quand quelqu'un bouge en face de moi. Ainsi, la danse se positionne-t-elle davantage au travers de la réception que de l'émission en désignant une manière d'être ému, d'avoir ses sens mis en branle face au spectacle du mouvement d'autrui. Elle devient « une relation d'empathie kinesthésique »[15], un mode de relation particulière entre deux corps que le critique John Martin désignait déjà sous le terme de *méta-kinesîs*[16]. Lorsque le corps du spectateur prend de plein fouet le mouvement, que cette résonance se transporte d'un corps à l'autre, alors il y a danse. Dans ce contexte, le point de vue de Goodman[17] s'impose en remplaçant la question *qu'est ce que la danse ?*

---

[14] Michel Bernard, *De la création chorégraphique*, Pantin, Centre National de la Danse (coll. « Recherches »), 2001, p. 212.
[15] Hubert Godart, « L'enfant interprète, le regard de l'adulte », in *Balises* n°1, Poitiers, Centre d'Etudes Supérieures Musique et Danse, novembre 2001, p. 79.
[16] John Martin, *La Danse moderne*, traduction Jacqueline Robinson et Sonia Schoonejans, Arles, Actes Sud (coll. « L'art de la danse »), 1991, p. 28 sq.
[17] Nelson Goodman, *Langages de l'art*, traduction Jacques Morizot, Nîmes, Jacqueline Chambon (coll. « Rayon Art »), 1998, 312 p.

par *quand y a-t-il danse* ? Et lorsque la chorégraphe et danseuse Meg Stuart parle de ce moment, ses propos pourraient aussi bien être attribués à un spectateur :

> « Il me semble que la danse, c'est quelque chose qui a trait avec ce qu'on appelle l'"intime", et qu'elle advient chaque fois qu'un corps se révèle à soi-même »[18].

Dans le sillage de Merleau-Ponty, je pars du monde sensible et de ce « corps actuel que j'appelle mien, la sentinelle qui se tient silencieusement sous mes paroles et sous mes actes »[19]. Je discerne derrière cette phrase la mise en tension, non seulement de ma propre subjectivité (celle du danseur observant la danse) mais également celle du langage. A travers mon activité contemplatrice, je crée mes propres trajectoires sensorielles dans l'espace scénique et dirige mes propres enchaînements perceptifs. Si je souhaite en rendre compte, je n'ai pas d'autre alternative que le langage. Ce dernier n'est donc pas seulement un prélude au dialogue, à la confrontation des réceptions et au débat que la différence des points de vue fait naître ; il est aussi, et peut-être avant tout, un ancrage indispensable pour ne pas laisser échapper la danse. La sensation devient à la fois l'agent de déformation du corps, mais également l'agent de sélection des mots et de ce qu'ils sous-entendent dans la manière de traduire et de transcrire le corps dansant « à l'écrit », en influant sur l'interprétation des formes corporelles. Seul le langage peut relayer la vision – à moins de demeurer un pur bloc de subjectivité qui se contente de ressentir[20]. Il m'accorde la possibilité de nuancer, de choisir et de préciser, par l'emploi d'un terme plutôt qu'un autre, ce que je viens d'éprouver. Ainsi, je peux qualifier mon ressenti du jeu gravitaire et des mouvements qui composent une danse en choisissant l'adjectif « pesant » plutôt que « lourd » même si aucun de ces termes, bien qu'ils la qualifient, ne se substitue à la sensation de poids. Le langage s'érige en instance de résurrection subjective de l'œuvre, colorée par cette expérience et non pas neutre et implicite, comme sous-entendue. Ecrire, décrire, analyser la danse, restituer une qualité gestuelle observée et éprouvée, est une manière de laisser la sensation redevenir maîtresse des jeux (gravitaire, formel, identitaire et temporel) dans une posture extérieure immobile et pourtant active : celle du danseur qui écrit. Je peux ainsi voir un arc de cercle dans un port de bras et rejoindre le danseur qui tente, lui aussi, de faire exister cette courbe là où, de toute évidence, il n'y a qu'un agencement savant de segments et de volumes (bras, avant-bras, poignets, phalanges) qui

---

[18] Meg Stuart, « Chorégraphier », *Mouvement* n° 10, octobre/décembre 2000, p. 49.
[19] Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, *op. cit.*
[20] « Un être qui vivrait exclusivement à l'ordre des expériences sensorielles ne pourrait ni se connaître ni se souvenir » écrit encore Erwin Straus (Cf. *Du sens des sens. Contribution à l'étude des fondements de la psychologie*, traduction Georges Thines et Jean-Pierre Legrand, Grenoble, J. Millon (coll. « Krisis »), 1989, p. 564).

demeure objectivement angulaire, mais qu'*interprètent* pourtant comme une portion de cercle, le danseur et le spectateur. Que je sois acteur ou observateur, « la pertinence de cette distinction ne réside ni dans un niveau géométrique ou visuel pur, dans le sens du mesurable, ni dans un niveau anatomique, mais peut-être bien dans l'expérience dansée elle-même »[21].

Percevoir un mouvement, c'est donc aussi être moi-même le mouvement. C'est en décrivant le parcours du geste que je lui attribue une certaine permanence. C'est parce que je me meus en même temps que l'objet observé, que je le reconnais comme mouvement et peux percevoir les qualités gravitaires et temporelles qui lui sont propres. Le geste dansé prend du sens parce qu'il est investi de ma sensibilité qui voit s'estomper la fonction vectorielle et objective du corps pour se fondre dans mon propre ressenti. Ce que j'écris à propos d'une œuvre n'est donc ni une froide transcription de la réalité, ni une extrapolation littéraire de mes émotions, mais bien l'expression du *croisement* de mes sensations. Ainsi, mon langage s'instaure en un pouvoir de simulation renforcé par le fait d'avoir moi-même été interprète. « Puisque la vision est palpation du regard, [...] il faut que celui qui regarde ne soit pas lui-même étranger au monde qu'il regarde »[22]. Etre danseur amplifie le réseau d'apprentissage, d'héritage technique et culturel, qui influe non seulement sur mes propres gestes dansés mais aussi sur la perception que j'ai du mouvement des autres. Les corrélations et la complémentarité des perceptions s'organisent encore davantage en fonction de cette « contagion gravitaire » ; elles se trouvent prolongées dans la motricité et cette musicalité du mouvement que je ressens profondément – de manière viscérale, tactile et kinesthésique – en tant que danseur[23]. Pour reprendre les propos de Meg Stuart cités plus haut, le langage reflète l'expérience intime du mouvement que je nomme danse et par laquelle mon corps et mon être se révèlent à moi-même. Ainsi, en constituant le sens des choses, les mots que je choisis – en une sorte de miroir révélateur – me reconstituent en retour.

Mais l'écriture sur la danse ne révèle pas seulement son auteur. Elle produit aussi un effet de seuil, une voie d'entrée, permettant d'habiter l'œuvre ensemble plutôt que de la considérer. Au bon sens du terme, ce discours devient un lieu commun, c'est-à-dire « un

---

21 Naïsiwon-Patricia Abdou El Aniou, *La conceptualisation de l'art chorégraphique. Concepts et pratiques de la danse* (thèse de doctorat, Université de Paris VIII, 1997), Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion (coll. « Thèse à la carte »), 2002, p. 247.

22 Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 171.

23 Je rapproche cette perception de la différence faite par Maldiney qui compare le touriste, venu en téléphérique « assister au spectacle » d'un paysage de montagne avec l'expérience de l'alpiniste qui s'immerge dans cette nature : « Le corps et l'esprit battent à l'unisson de cette présence, à la fois invincibles et menacés ». in *Regard Parole Espace*, *op. cit.*, p. 15.

lieu où l'on peut être ensemble, et une pensée commune »[24]. Le langage y devient aussi le révélateur des aspects cachés de l'œuvre. Dans *Quatuor n° 4*, l'une de ces parts invisibles réside dans le dialogue entre musique et danse que nous allons essayer de dévoiler maintenant.

Nous rendre visible

Ecrit par Bartók en 1928, le *Quatuor n° 4* est construit en cinq mouvements qui se répondent thématiquement deux à deux (premier et cinquième, second et quatrième), encadrant le lent mouvement central[25]. Cette pièce chorégraphique, pour laquelle Anne Teresa De Keersmaecker a conservé le titre éponyme, a successivement été intégrée à deux spectacles différents de la compagnie *Rosas*. En 1986, la chorégraphe crée *Bartók Aantekeningen*[26], une œuvre qui marque le début de ses confrontations régulières avec les grandes partitions classiques. Mais comme l'indique le titre, la pièce comprend également les annotations personnelles de Keersmaeker en marge de cette partition qu'elle perçoit à sa façon :

> « Le caractère capricieux, la variabilité que l'on ressent lors d'une première écoute se dévoilent comme une complexité contenue de façon supérieure. Et puis il y a cette dissonance que je ressens dans certaines parties comme un sentiment clair de déchirement et dans d'autres passages comme une sérénité forte. En plus il y a cet aspect sauvage, presque méchant, et cet aspect entraînant dans le rythme et les mélodies. Par moments aussi un certain humour, un humour sec »[27].

Le *Quatuor n° 4* sera intégralement repris l'année suivante dans *Mikrokosmos*, une pièce qui comprend par ailleurs un duo dansé sur les sept pièces courtes pour deux pianos du même compositeur et un intermède exclusivement musical : *Monument/Selbstporträt mit Reich und Riley (und Chopin ist auch dabei)/Im zart fliessender Bewegung* composé par Ligeti. La pièce marque une direction nouvelle dans le travail de la chorégraphe. Anne Teresa De Keersmaecker reprendra d'ailleurs ce principe d'insertion de moments

---

[24] Isabelle Ginot, « Un lieu commun », in *Repères*, Biennale nationale de danse du Val-de-Marne, mars 2003, p. 6.
[25] On trouvera une analyse musicale de cette pièce réalisée par Christophe Quéval dans Laurent Langlois (éd.), *Octobre 1993*, Rouen, Octobre en Normandie, 1993, p. 60.
[26] Les Anglais traduisent littéralement le titre de la pièce par *Bartók/notes* quand les français préfèrent *Bartók annoté*.
[27] Entretien d'Anne Teresa De Keersmaecker avec Marianne Van Kerkhoven, programme de la création, C.B.A.-theater, Bruxelles, 16 mai 1986.

exclusivement instrumentaux dans *Kinok* (1994) et *Woud* (1997). La présence des musiciens sur scène offre à l'artiste une occasion de rendre un hommage plus appuyé à sa principale source d'inspiration. Signalons enfin que les photographies d'Herman Sorgeloos et le film *Hoppla !* ont contribué à rendre célèbre cette œuvre emblématique du travail de Keersmaeker[28].

La scène est fermée sur les côtés par des murs qui semblent avoir été blanchis à la hâte. Au fond, une estrade sur laquelle trônent, face à face, deux pianos de concert ; ceux-ci ont été écartés aux extrémités pour laisser place aux musiciens du *Duke Quartet* qui vont interpréter le *Quatuor*. Quelques plantes vertes agrémentent le mur du fond. Au pied de l'estrade, quatre chaises recouvertes de velours grenat et, de part et d'autre, des rangées de fauteuils de cinéma qui donnent à l'ensemble un air de salle des fêtes provinciale quelque peu défraîchie.

Cynthia Loemij et Samantha Van Wissen se placent au pied de l'estrade, Sarah Ludi à jardin et Anne Mousselet à cour. Elles sont habillées de noir : tee-shirts aux cols et emmanchures différentes, jupes, chaussettes et bottines. Dans une demi pénombre, les danseuses se mettent en mouvement dans le silence. En trois déboulés, elles viennent former un losange au centre de la scène. Lentement, dans un parfait unisson, elles effectuent un tour enveloppé vers la droite puis trois pas latéraux à gauche qui les ramènent à leur place initiale. Repris dix fois dans une accélération progressive, le losange rayonne du centre vers des extrémités chaque fois différentes. Les bras s'animent progressivement par une légère ondulation des coudes et des mains. Les déboulés s'enchaînent avec une attitude en quatrième légèrement désaxée qui marque le changement de direction.

Au moment où les musiciens entament l'*Allegro*, Samantha Van Wissen chute et attend au sol, jambes écartées. Rejointe par les autres dans la même attitude, elles dessinent toutes quatre une diagonale de jardin à cour. La ligne se relève et marche vers le fond, laissant Cynthia Loemij décliner seule une phrase nouvelle. La danse est construite en aller-retour sur une trajectoire allant du lointain à l'avant-scène. Cette phrase est bâtie sur la figure centrale du tour naturel, une rotation qui se développe sur des appuis alternatifs selon le schème de la marche. L'unique désaxé qui ponctue l'alternance entre descente et remontée du plateau est initié par une poussée quasi-imperceptible de la pointe du pied droit. Les bras initient et entretiennent l'énergie nécessaire aux tours et contribuent

[28] Pour réaliser cette étude, je me suis appuyé sur deux sources visuelles : *Hoppla !*, 1989, 52 min., réal. Wolfgang Kolb, prod. A.O. Productions et *Mikrokosmos*, 1998, 75 min, réal. Rosas Visual Library, prod. Rosas et Audiovisuele dienst K.U. Leuven.

sèchement à les arrêter ou à entraîner un enroulé du buste sur le ventre. C'est donc une danse strictement verticale composée d'un vocabulaire minimal ; une danse de déplacement, utilisant presque exclusivement les pieds comme appuis. Les chutes n'y apparaissent pas comme une nouvelle occasion, après *Rosas danst Rosas* (1983), de développer une gestuelle horizontale, mais plutôt comme un élément symbolique : la chute est à la fois un événement révélateur de la « fausse note » corporelle et l'occasion de déployer des attitudes reliant ces postures à l'enfance – étalées par terre, jambes écartées, petites ruades en appui sur les mains… La marche, la course, les pas chassés, les déboulés et les tours naturels y ont une place de choix : celle de schèmes de base récurrents sur lesquels se greffent d'infinies variations de ports de bras qui vont de la régularité douce et fluide, toute classique en somme, à la ponctuation sèche des coups d'archet. On retrouve aussi des gestes témoignant d'un souci de soi (s'étirer, se coiffer) ou communiquant une volonté au spectateur (index pointé vers le public comme pour l'inviter à son tour). Les bras ont ainsi une fonction cinétique de création et d'entretien des intensités nécessaires aux rotations, mais ils ont aussi une fonction graphique dans les ébauches de ports de bras académiques posés sur des attitudes à peine esquissées et enfin une fonction sémiotique quand le mouvement se transforme en geste.

Le passage ligne-losange-ligne est progressivement ponctué par des claquements de chaussures au sol. Les bras entraînent les tours mais leur forme légèrement ondulante ponctue le rythme, comme un chef d'orchestre indiquerait le tempo aux musiciens. Les sauts, jusqu'ici absents du vocabulaire, apparaissent sous la forme un peu humoristique de la cabriole classique, sans toutefois n'en avoir ni la hauteur ni l'élégance. Réalisé très vite, le claquement de talons prend le pas sur le pointé que les chaussures interdisent (**photographie 1**). Mais c'est un saut en forme de cloche-pied qui est récurrent et deviendra avec le temps une véritable figure de style. La rythmicité du mouvement se trouve équitablement répartie entre un tempo scandé par les déplacements et des variations mélodiques prises en charge par le haut du buste, la tête et les bras. Un actif travail du haut du corps en torsion initie ou prolonge la figure de la rotation en déplacement et permet d'en moduler la répétition. Le rythme de scansion prend donc le pas sur la vitesse d'apparition des formes. Dans le *Quatuor*, ces dernières semblent se nourrir de la quatrième partie de *Rosas danst Rosas*. Elles apparaissent moins comme un projet formel que comme un support révélateur des états produits par la musique traversant le corps des danseuses. Détermination, abandon, coquetterie et amusement s'extériorisent successivement sous la forme d'une mélodie incarnée.

Photographie 1

Dans les graves, la musique laisse entendre une démarche lourde et claudicante qui tente de suivre la voix des violons qui, bien plus haut, lancent des cris et des plaintes, comme souffrant sous les coups des archets. Ces derniers, plus aigus et plus secs accompagnent chez les danseuses des extensions brusques du haut du corps qui amènent des chutes où les interprètes se retrouvent assises, jambes pliées et écartées, en appui sur les mains. La danse suit de très près la musique qui libère quatre voix s'entremêlant comme des ondes et que l'on retrouve dans le parcours fluide des bras des danseuses, dont les mains toujours mobiles parcourent les cheveux et dessinent des lignes aux courbes douces dans les tours (**photographie 2**).

Photographie 2

Ceux-ci, déjà amplifiés à la fois par les bras et les jupes dont les pans s'élèvent, sont maintenant soulignés par de grands cercles où les têtes sont relâchées. Les déboulés sont ponctués de chutes réceptionnées sur les mains.

Puis l'ensemble des instruments semble trouver la mesure d'un discours commun d'où des phrases plus continues s'évadent dans des chutes et des rebonds. Remis en ligne, le quatuor entame des descentes et des remontées de la scène. La main droite s'ouvre largement, paume vers le public, un tour, un déplacement, et de nouveau un tour qui se termine par un échappé très large, jambes écartées et tendues où le bruit des semelles se fait encore entendre en contrepoint des cordes. La séquence se répète mais les intensités sont plus sèches, plus explosives ; toujours à l'image de la musique, les poings se serrent, les coups de talons se font plus violents et les haussements d'épaule – mains croisées sur la poitrine – deviennent autant d'accents incarnant la moindre inflexion du son. Puis le mouvement prend fin et – comme si l'on assistait à un film passé à l'envers – le déplacement silencieux du quatuor en losange, de moins en moins rapide, finit par s'immobiliser au centre de la scène, avant de s'écarter à nouveau vers les fauteuils dans la disposition initiale.

Sarah Ludi rejoint alors le centre de la scène par de petits bonds, faisant claquer ses talons pour s'immobiliser dos au public. Imitée par les trois autres, toutes quatre se retrouvent alors dans une évolution où, s'observant en souriant, elles se livrent à une sorte de marelle ou de jeu d'enfants profitant des flaques pour s'éclabousser. Tapant du pied comme pour provoquer le réveil des musiciens, les danseuses repartent au son du second mouvement.

C'est dans un bourdonnement étourdissant que nous entraîne le *Prestissimo con sordino*. On a l'impression de se situer au centre d'un essaim d'insectes dont les trajectoires frôlent nos oreilles ou de se retrouver au centre de ce losange étroit que les quatre filles préservent dans l'unisson de leur déplacement incessant. Les déboulés sont enclenchés par un bras plié, poing serré ; mais cette détermination est compensée par des déplacements légèrement déhanchés, sur les pointes de pied, se dédouanant presque du bruit des précédentes évolutions. On entend aussi musicalement ces changements d'altitude dans de brusques chutes des notes qui glissent dans le grave.

Le quatuor reprend alors ses allers et retours entre orchestre et public. En tête, Samantha Van Wissen marque d'un geste l'accent musical, repris par les trois autres et qui donne l'impression qu'à chacune des danseuses est dévolu un instrument du quatuor. La

danse alterne maintenant tours et marche amplifiée par des coudes pliés, cabrioles[29] et fentes en avant, bras et buste marquant un accent en arrière. Chaque reprise du mouvement est parsemée de regards espiègles, de jeux avec les jupes, de gestes un peu précieux, comme si des adolescentes s'initiaient à une féminité plus affirmée. L'asservissement de la danse à la structure mélodique – que l'on trouvait dans *Fase* ou *Rosas danst Rosas* – paraît moins résignée ici car le geste porte sa part de rébellion ; la possibilité d'un partage plus équitable avec une musique vivante prend moins l'aspect d'une révolte du mouvant contre le schéma ; les cycles d'abandon/reprise de contrôle de soi (renoncement/velléité, abdication/ténacité et douceur/hargne) au rythme des respirations physiques et mélodiques semblent ici plus apaisées. Lorsque s'achève le second mouvement, les quatre danseuses enlèvent leur jupe et s'assoient à cour. Elles disparaissent dans la pénombre et seuls, les musiciens restent éclairés.

Comme apaisant la tension électrisée du passage précédent, le troisième mouvement *Non troppo lento* répand des nappes étales et légèrement dissonantes offrant un fond paisible à la voix mélodique du violoncelle. Anne Mousselet, portée par ces graves profonds, rassurants et chauds, évolue seule en effectuant de grands tours naturels qu'un large déséquilibre préalable emporte en une démarche un peu chaloupée. Puis les sons presque chantants, mais en forme d'hésitations aiguës, se font plus présents. Des glissements s'insinuent alors qui introduisent un climat d'étrangeté d'où émergent des stridences en va-et-vient. Pendant que les voix du quatuor musical se partagent pour mieux dialoguer, les danseuses reviennent au centre, formant le losange initial. Elles effectuent un déplacement circulaire en tournant et marchant lentement, avant de se regrouper côté jardin à la fin du morceau. Le pleins feux réapparaît et les interprètes se lancent dans un passage où alternent appuis sur les mains et petites cavalcades. Remettant leur jupe, elles repartent sur le quatrième mouvement joué *Allegretto pizzicato*.

La musique semble ici ramener l'oreille dans le paysage du second mouvement. Les *pizzicati* s'aventurent dans les aigus, nous enveloppant à nouveau d'une présence moins inquiétante qui gambade et marche en tout sens. Serait-ce un enfant qui revient vers nous, comme pour mieux s'assurer que nous l'accompagnerons au cours de cette promenade ? En guise de réponse, on retrouve ici chez les danseuses les déhanchements sur demi-pointes, de courtes suspensions immobiles (**photographie 3**), des paumes dressées un instant vers le

[29] En danse classique, la cabriole est un petit saut latéral battu.

ciel, et dos au public, une manière effrontée de découvrir sous leurs jupes noires des culottes blanches. A l'image des cordes pincées du bout des doigts, les danseuses évoluent en valorisant les extrémités. Lorsque la musique s'achève, on retrouve les galopades bruyantes, les passages sur les mains et l'effondrement jambes écartées qui rappelle à nouveau l'enfance.

Photographie 3

Cette atmosphère est brisée dès les premiers accords du dernier mouvement *Allegro molto* qui découpent l'espace en de violents traits dissonants. Une brève ligne mélodique, loin d'adoucir cette entrée, vient en accroître le caractère inquiétant. A cette sonorité plus dramatique, la danse renvoie une image de poings crispés sur le ventre, de bras pliés paumes en l'air, de têtes renversées comme après avoir reçu un coup. Cynthia Loemij avance seule, franchissant l'espace en rotation, puis revient de la même manière au pied de l'orchestre pour entraîner ses trois compagnes dans une succession de mouvements : mains dans les cheveux, coudes écartés, attitude fléchie – coudes au corps et buste incliné – et sauts à la seconde ponctués de tours déboulés. Puis la phrase initiale est reprise en faisant varier les accents corporels au gré des modulations du flux musical. Les notes cinglantes semblent barrer le passage à la promenade auditive entamée. Une pause sous forme de court silence et, comme pour mieux nous tromper, quelques phrases plus mélodiques apparaissent. Dans cette reprise *legato*, on retrouve une marche déhanchée terminée par une chute à plat dos, jambes écartées. Mais, comme par surprise, les furieux coups d'archet reviennent à la charge. Le déplacement sautillé en rond est alors repris une fois encore. Il alterne avec des effondrements marqués plus nettement par le claquement des talons au sol. La phrase de Loemij, suivie du manège, est exposée une fois encore. Une dernière descente des danseuses en ligne, emportées dans une ultime rotation que conclut un arrêt net, jambes

tendues et écartées et un dernier retour vers les musiciens avant de s'abandonner sur les chaises en guise de conclusion.

Ainsi se trouve théâtralisée l'importance qu'Anne Teresa De Keersmaecker accorde à la musique dans son œuvre. Des indices nouent les fils de cette étroite complicité entre musiciens et danseurs et permettent à la chorégraphe de la rendre visible par une similarité gestuelle.

Sur le plan du mouvement, les tours qui se déplacent disent assez bien l'abandon au pouvoir suggestif de la musique, qui fascine et emporte à la fois. Mais le spectateur retrouve aussi l'homogénéité entre musique et danse dans le jeu des musiciens : le linéaire dans les droites du parcours de l'archet et de la main gauche sur le manche, le circulaire dans le mouvement du corps et du bras des instrumentistes qui marquent les accents et le retour des mesures – le cercle et la ligne droite étant les deux trajets privilégiés dans la danse. Les chutes, jamais dramatiques, sont toujours rehaussées d'un sourire ou d'un regard de connivence de l'interprète. En ce sens, cette danse est anti-classique et renvoie à la fragilité et à la précarité du mouvement : le corps, lui non plus n'est jamais à l'abri d'un « couac ». On retrouve également la construction en arche sur le plan chorégraphique avec des déplacements circulaires et les chutes dans les premier et cinquième mouvements et une gestualité plus volontaire (poings serrés, bras pliés) dans les second et quatrième mouvements. Le mouvement central, plus lent, apparaissant comme le cœur de l'œuvre que souligne un passage plus intime, dansé jambes nues. Enfin, les moments dansés dans le silence apparaissent comme une concrétisation de l'adage selon lequel un silence est aussi voulu – et considéré – par son auteur comme une forme musicale propre plutôt que comme une absence. Et la danse, grâce aux percussions sonores des godillots (dont sont aussi chaussés les musiciens) rappelle qu'elle a également son propre tempo.

D'un point de vue spatial, Keersmaecker se tient loin de l'exposition exhaustive des possibilités du quatuor exposées dans *Rosas danst Rosas*. Ici, la récurrence du losange (où chacun maintient une stricte distance avec les autres) illustre la notion d'écoute et de cohésion physique mise en œuvre par les musiciens pour jouer ensemble. Les chaises et les fauteuils disent aussi que cette danse – à l'image de la musique qu'elle incarne et qui enveloppe l'auditeur – pourrait être vue de n'importe quel endroit sans en être altérée. L'exploration des possibilités spatiales s'en tient donc à quelques configurations limitées. Une conception néophyte et tenace de la danse tend à la présenter comme du mouvement « posé sur » de la musique. Or la présence revendiquée des musiciens sur scène accroît encore l'importance de la musique vivante : certes, elle se déroule dans l'instant, vibrante et

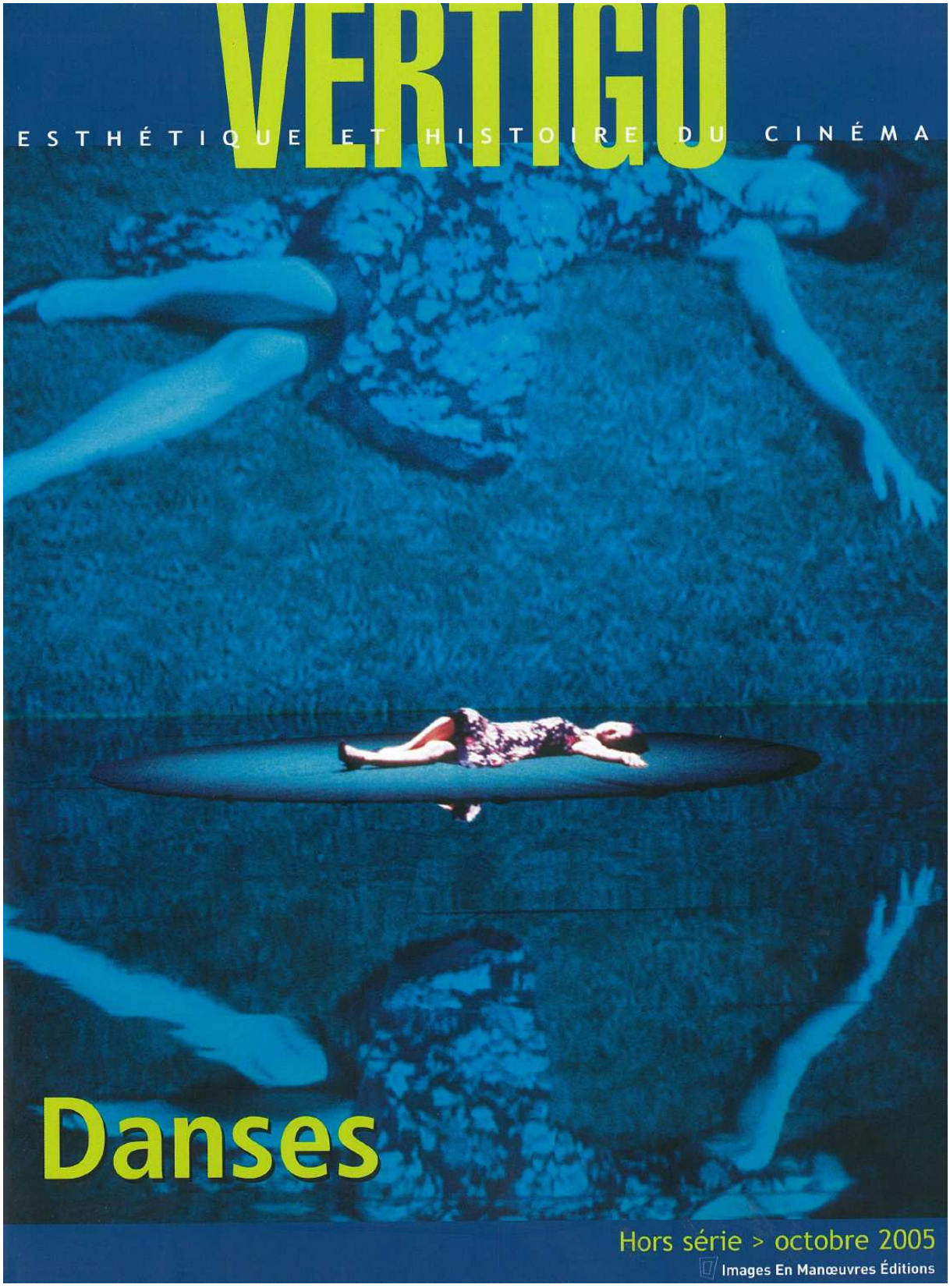
emplissant l'air de sa densité, mais on la voit aussi créée, expulsée des instruments par des musiciens qui, loin de l'anonymat de la fosse d'orchestre, se retrouvent en surplomb de la danse. La relation musique-danse apparaît plus réciproque. Les musiciens suivent les danseuses comme ils le feraient avec un chef d'orchestre (dont la conduite est d'ailleurs entièrement gestuelle). La mise en scène privilégie donc cette écoute et ce partage mêle les deux partitions visuelles et sonores. Cette égalité est d'ailleurs par trois fois soulignée : deux pianistes et deux danseurs pour *Mikrokosmos*, deux danseuses au service des musiciens dans *Monument...*, tournant les pages des partitions, et deux quatuors pour le Bartók final.

La musique dansée s'incarne bien dans des êtres habités de sentiments, traversés par des émotions qu'ils ne dissimulent pas. Anne Teresa De Keersmaecker trouve une fois encore l'occasion – sans imposer de récit ni d'anecdote – de tirer des portraits où apparaissent aussi les failles et les souffrances, collectives mais subtilement déclinées. Par le choix de ce vocabulaire sobre et restreint, la chorégraphe impose la vision d'un corps révélateur des fluctuations émotionnelles dont chaque spectateur peut se nourrir, au gré des états qu'il retient.

Quatuor n°4 est une représentation d'un invisible musical. En effet, la danse contemporaine se contente fréquemment d'un support musical enregistré, laissant le spectateur chercher seul ce qui relie le son au mouvement. Ici, au contraire, en installant les musiciens au dessus des danseuses, la chorégraphe offre la possibilité d'identifier les analogies gestuelles, et de rendre visible ce lien entre les énergies, productrices de son d'un côté, et de mouvement de l'autre, dévoilant le point de fusion caché entre musique et danse. La chorégraphe montre sa capacité à faire converger deux arts, si souvent accolés, mais qui rarement comme ici, semblent à ce point s'écouter, s'interpénétrer et se nourrir l'un de l'autre. Chacun s'occupe de soi mais ne peut ignorer l'autre. C'est aussi sa manière de nous initier à sa propre écoute de la pièce du compositeur : en se matérialisant par l'alchimie de l'interprétation dansée, la musique de Bartók perd un peu, aux oreilles du profane, de sa difficulté dissonante et rend possible – à travers l'incarnation et l'amplification perceptive qu'elle occasionne – une conciliation entre l'audible et le visible. Les indices mis en évidence ici renforcent l'impression d'entremêlement et de participation à un métabolisme commun : Keersmaeker cherche en effet à confondre les deux médiums plutôt qu'à les relier ; en multipliant les points de vue respectifs de renforcement du son par le geste et du mouvement par la musique, elle fait plus que sceller un pacte entre les deux arts, elle en organise les noces, physiquement consommées.

A travers cette pièce, nous entendons ce que nous voyons et voyons ce que nous entendons ; mais il n'y a ici nulle superposition : musique et danse se révèlent l'une à l'autre et se précèdent constamment en fonction du jeu des priorités sensorielles que nous accordons à chaque instant et qui éloigne définitivement le fantasme d'une synchronisation idéale entre le son et le mouvement. La danse révèle l'énergie sonore, cette invisible « armature intérieure » de la musique captée par Keersmaeker, et l'analyse nous apparaît finalement comme une anamorphose de la musique : elle figure la recherche de l'angle sous lequel il faut regarder le tableau sonore pour en révéler les dimensions cachées.

Crédits photographiques : les trois photos sont signées Herman Sorgeloos (The Duke Quartett, Cynthia Loemij Sarah Ludi, Anne Mousselet et Samantha Van Wissen dans *Quatuor n° 4*, mai 1998). © courtesy Rosas.


VERTIGO
ESTHÉTIQUE ET HISTOIRE DU CINÉMA
Danses
Hors série > octobre 2005
Images En Manœuvres Éditions

De Keersmaeker : quand l'image révèle le style

« Vocabularium », Aliocha Van den Avoort, 2002, et « Tippeke », Thierry De Mey, 1996.

PHILIPPE GUISGAND

Anne Teresa De Keersmaeker est une chorégraphe qui entretient avec l'image des rapports fréquents et multiples : captation des pièces, documentaires sur ces processus créatifs, transformation des pièces pour le cinéma. Si certains de ces films de danse ont pour seule ambition d'épauler la mémoire[1], d'autres en revanche ont un véritable rôle esthétique : parfois l'image est une métaphore directe du propos général de la pièce (*Elena's Aria*, 1984) ou bien elle assume une fonction allusive (*Le Château de Barbe-Bleue*, 1998) ; ailleurs, elle est contrapuntique (*Bartòk/aantekeningen*, 1986 ou *Erts*, 1992) ou suffisamment présente pour instaurer durant toute la pièce un dialogue à trois avec musique et danse (seconde partie d'*Erwartung*, 1995) ; enfin, comme lasse d'accompagner la danse, l'image tente aussi d'investir le corps en l'érigeant en surface de projection (*Just Before*, 1997 ou *Once*, 2003).

Mais les images de l'univers chorégraphique de De Keersmaeker constituent également une occasion pour l'artiste de méditer sur son écriture corporelle, occasion qui se transforme en invite au spectateur à mieux saisir comment la danse est construite et pourquoi – à rebours et en matrice du mouvement – l'image révèle le style. C'est ce que nous nous proposons d'examiner ici à travers deux réalisations filmiques : l'une, *Vocabularium* (2002) s'insère dans une installation muséale et l'autre, *Tippeke* est un film intégré au spectacle *Woud* (1996).

Le concept de « phrase » corporelle est central dans le processus artistique de Keersmaeker et conditionne l'esthétique de la chorégraphe. Une « phrase de base » est une séquence de mouvement conçue comme un germe, une cellule originelle qui se déploie dans l'œuvre tout entière[2] ; partant d'un noyau initial qui se dilate et se déploie, se contracte ou s'altère en perpétuelles variations, ces phrases s'organisent ensuite dans les spectacles en compositions savantes. Ainsi la chorégraphe déclare : « *Cette matière-là est devenue le point de départ, la* basic phrase, *la phrase de base, qui est une phrase matrice que je bâtis en premier, que je pose en premier lieu et d'où tout le reste du spectacle sort.* »[3]

Si le spectateur attentif peut appréhender intuitivement cette démarche, le film d'Aliocha Van den Avoort, *Vocabularium*, se propose d'en faire une démonstration esthétique. Ce film a été réalisé à l'occasion de l'exposition *Rosas XX* célébrant les vingt ans de la compagnie De Keersmaeker[4]. La salle XIII de l'exposition, intitulée « 28 dance productions by Rosas on 28 television screens, Vocabularium », offrait au visiteur l'occasion d'une promenade dans l'œuvre de la chorégraphe au sein d'une installation vidéo en même temps qu'une compréhension sensible du processus artistique décrit plus haut. Dans un grand espace obscur, vingt-huit moniteurs étaient disposés sur autant de bureaux sagement alignés. Chacun d'entre eux proposait un extrait de la captation des différents opus de la chorégraphe, de *Asch* (1980) à la *Soirée répertoire* (2002). Si certains moniteurs n'offraient que des extraits en boucle de quelques minutes en plan fixe, d'autres diffusaient de plus larges passages (de vingt à cinquante minutes) de spectacles captés par plusieurs caméras puis montés afin de restituer la dynamique chorégraphique. À sa guise, le spectateur pouvait aller d'un moniteur à l'autre sans ordre préétabli, chaque montage étant indépendant des autres.

Pour ponctuer cet itinéraire, le visiteur se voyait offrir la possibilité de se laisser guider par le *Vocabularium*. Projetée en fond de salle, cette vidéo occupe la totalité du mur. Le film est constitué par une succession de « phrases de base » dansées par une seule interprète, sans musique, ni décor ; la succession des phrases est chronologique de *Fase* (1982) à *April me*

■ 1 Anne Teresa De Keersmaeker, « Trace », *Nouvelles de danse* n° 26, Bruxelles, hiver 1996, pp. 53-55. ■ 2 Ce modèle, tiré de l'antique théorie de la nature et de l'*Essai sur la métamorphose des plantes* (1790) de Goethe, inspira par exemple Beethoven (l'anacrouse de la *Cinquième Symphonie*, 1808) ou Webern (les séries de *Trois mélodies populaires et sacrées*, 1924). ■ 3 Anne Teresa De Keersmaeker à propos de *Small hands (out of the lic of no)*, transcription de la bande sonore de *Rosas XX*/salle XVI. ■ 4 *Rosas XX*, Exposition au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, du 20 octobre 2002 au 5 janvier 2003, commissaire : Michel Hoebeke.

Woud, pièce d'Anne Teresa De Keersmaeker, 1996.

(2002). La danseuse Cynthia Loemij est filmée sur fond noir, en plan large et fixe. Le matériau chorégraphique se trouve ainsi décontextualisé des pièces auxquelles il appartient, à l'exception notable du costume, seul indice permettant (hors d'une connaissance approfondie des œuvres) de relier telle phrase à tel spectacle.

Les imposantes dimensions de la projection semblent la faire régner sur cet univers d'images qui fonctionne également comme une invite au spectateur. Attablé à l'un des bureaux ou déambulant entre eux, le visiteur est amené, soit à considérer l'évolution du style en ne regardant que le *Vocabularium*, soit à tenter de découvrir comment chaque phrase exposée dans cette projection se déploie dans les chorégraphies que diffusent les moniteurs. Cette installation constitue donc un document unique, isolé du spectaculaire, permettant de se centrer exclusivement sur les « germes » chorégraphiques et de poser la question d'un vocabulaire spécifique. Nous n'aborderons que quelques-unes de ces séquences, choisies pour les traits caractéristiques qu'elles mettent en évidence.

Dans la seconde séquence consacrée à *Rosas danst Rosas* (1982), la danseuse est assise sur une chaise, posture qui autorise une grande mobilité du buste et une libération partielle des jambes. Rythmée par un abandon récurrent du buste, de la tête et des bras, la succession des attitudes est entretenue par le poids du torse dont la flexibilité permet, dans un temps ascendant, de construire de nouvelles formes ou de s'autoriser de brèves excursions hors de l'axe vertical, bras joints et tendus, jambes fléchies. Le rythme d'apparition des formes se construit ici de manière expansive, trouvant sa source dans un repli du corps sur lui-même, autour du centre de gravité.

La phrase suivante appartient aussi à *Rosas danst Rosas*. La dynamique des appuis est construite sur une forme simple qui alterne un pas vers l'avant, un demi-tour, un changement de poids du corps d'un pied sur l'autre lorsque la danseuse est de profil. Comme dans une marche, les bras lancés donnent l'impulsion vers l'avant ou autour de l'axe. Le buste, demeurant relativement libre, permet la résonance des spirales créées par les rotations et les changements de direction. Ces spirales suivent un trajet hélicoïdal et font apparaître de légers épaulements et de petits déhanchements qui ponctuent la séquence et la rendent fluide.

Dans un des extraits consacré à *Achterland* (1990), la danseuse, en appui sur les mains et les pieds, effectue une vrille longitudinale avant de s'asseoir à nouveau. Par l'intermédiaire du dos, la vrille commencée au sol se prolonge dans un mouvement circulaire des épaules ou de la tête, dessinant plus lentement une large ellipse avant que le corps fonde à nouveau vers le sol pour une nouvelle rotation. Des figures variées surgissent de ces vrilles au sol ; celles-ci effectuées à grande vitesse, permettent aussi de se remettre debout.
La phrase consacrée à *La Grande Fugue* (1992) est construite autour d'une triple récurrence : le déséquilibre (pouvant aller jusqu'à la chute), le tour en dedans (simple ou en attitude) et un saut typique du vocabulaire keersmaekerien que l'on retrouve aussi dans *Drumming* (1998) : un cloche-pied où l'impulsion s'effectue avec la jambe retirée entre la cheville et le genou ; le corps est maintenu dans une suspension légèrement désaxée avec une ouverture de bras en seconde position. Fréquemment, ce saut précède un chassé, une course ou une chute. On le retrouve exécuté plusieurs dizaines de fois dans la pièce.

L'analyse de ces extraits met en évidence certains des traits stylistiques (et ici morphologiques) propres à la chorégraphe. En premier lieu, s'exhibe un travail important des bras dans une propagation du mouvement essentiellement expansive ; engageant le buste, il contribue, même dans ses déclinaisons les plus infimes, à doter cette danse, pourtant sobre et formelle, d'un élan émotionnel important. La danse se construit également à l'aide d'un rythme d'apparition centrifuge qui trouve sa source dans un repli du corps sur lui-même, autour du centre de gravité. Il donne ainsi un effet de jaillissement qui colore la puissance du centre d'un intense effet de détermination. On retrouve dans toutes les trajectoires un ictus prononcé en début de mouvement, qui les rend d'abord explosives pour se dérouler ensuite de manière plus conduite jusqu'à l'accent suivant ; se crée ainsi une ponctuation haletante, intense et brève, puis plus longuement adoucie. Le saut apparaît aussi comme figure et comme rythme. Dans *La Grande Fugue*, toutes les impulsions vers le haut sont des cloche-pied. On peut d'ailleurs se demander si ce mode saltatoire n'est pas devenu un «fétiche» tant sa répétition est fréquente. Pourtant ces bonds n'érigent pas le sol en repoussoir ; au contraire, Keersmaeker en fait souvent un véritable partenaire. À l'exception de la tête, tous les appuis sont bons pour permettre aux danseurs de se confronter au sol : mains, coudes, épaules, dos, hanches, genoux, ventre constituent autant de relais sans préséance entre eux. Cette mobilité en forme de vrille longitudinale permet une exploration horizontale et fulgurante de l'espace dans lequel la scansion des appuis pédestres n'intervient plus ; la danse devient totale et révèle en écho les flux expansifs de cette danse énergique où la verticalité apparaît alors comme un moment de repos relatif.
Ces quatre traits caractérisent le vocabulaire corporel élaboré dans la première décennie créative de De Keersmaeker. D'autres, comme la recherche de mouvements plus académiques, mais toujours détournés dans un « lieu » corporel inattendu, apparaissent plus tardivement. Dans un contexte qui n'est pas strictement spectaculaire, *Vocabularium* constitue bien un exemple d'image matrice qui – à rebours – esquisse une perspective généalogique des formes et des phrases corporelles dans l'œuvre et s'érige en révélateur du style chorégraphique.

Dans *Woud* cette perspective se renverse car l'image, au lieu d'être une voie d'entrée dans la compréhension plus large de l'œuvre, s'impose comme référence incontournable dont le spectacle porte les stigmates. La pièce s'ouvre sur un solo d'Ursula Robb. La danseuse, de profil, s'immobilise après une course, repart en sens inverse et s'arrête à nouveau, comme si elle guettait l'arrivée de quelqu'un dans l'obscurité. Un contre vert pâle la découpe sur le fond noir. Le son d'un violoncelle alterne des paliers sombres et des plages suraiguës presque grinçantes, comme si la mélodie explorait un espace où elle ne parvenait pas à se déployer, à l'image de la danseuse cherchant son équilibre.
Puis la projection du film *Tippeke* de Thierry De Mey commence sur le grand écran qui couvre le mur de fond de scène, barré par deux troncs d'arbres érigés verticalement et qui le divisent en trois parties. Ce film montre De Keersmaeker elle-même, courant éperdument dans les bois, au bord d'une route, la nuit dans le faisceau des phares, pour finir au petit jour dans un champ, puis disparaissent dans la forêt. La chorégraphe danse cette errance en disant, avec des mots et des gestes, ce petit conte flamand racontant l'histoire à tiroirs du jeune Tippeke qui ne veut pas rentrer chez lui sans être porté. La composition sonore du film mêle les bruits du tournage (route, vent, forêt), la voix de De Keersmaeker que l'on voit déambuler en racontant l'histoire et un solo de violoncelle. En mixant ces données, Thierry De Mey obtient une ambiance à l'atmosphère étrange et presque inquiétante. Pendant que les images défilent sur l'écran, Ursula Robb reprend sur scène et à l'identique la danse de De Keersmaeker en un duo synchrone. Puis elle s'éclipse, remplacée par Cynthia Loemij qui prolonge par sa danse ce qu'il se passe sur l'écran. Puis un trio de danseuses vient démultiplier le solo filmé jusqu'à ce que De Keersmaeker disparaisse de l'écran.
Dans *Woud*, le rapport de proportion entre l'interprète sur scène et la danseuse à l'écran incite le spectateur à voir la chorégraphie comme un redoublement du

Dans un des extraits consacré à *Achterland* (1990), la danseuse, en appui sur les mains et les pieds, effectue une vrille longitudinale avant de s'asseoir à nouveau. Par l'intermédiaire du dos, la vrille commencée au sol se prolonge dans un mouvement circulaire des épaules ou de la tête, dessinant plus lentement une large ellipse avant que le corps fonde à nouveau vers le sol pour une nouvelle rotation. Des figures variées surgissent de ces vrilles au sol ; celles-ci effectuées à grande vitesse, permettent aussi de se remettre debout.
La phrase consacrée à *La Grande Fugue* (1992) est construite autour d'une triple récurrence : le déséquilibre (pouvant aller jusqu'à la chute), le tour en dedans (simple ou en attitude) et un saut typique du vocabulaire keersmaekerien que l'on retrouve aussi dans *Drumming* (1998) : un cloche-pied où l'impulsion s'effectue avec la jambe retirée entre la cheville et le genou ; le corps est maintenu dans une suspension légèrement désaxée avec une ouverture de bras en seconde position. Fréquemment, ce saut précède un chassé, une course ou une chute. On le retrouve exécuté plusieurs dizaines de fois dans la pièce.

L'analyse de ces extraits met en évidence certains des traits stylistiques (et ici morphologiques) propres à la chorégraphe. En premier lieu, s'exhibe un travail important des bras dans une propagation du mouvement essentiellement expansive ; engageant le buste, il contribue, même dans ses déclinaisons les plus infimes, à doter cette danse, pourtant sobre et formelle, d'un élan émotionnel important. La danse se construit également à l'aide d'un rythme d'apparition centrifuge qui trouve sa source dans un repli du corps sur lui-même, autour du centre de gravité. Il donne ainsi un effet de jaillissement qui colore la puissance du centre d'un intense effet de détermination. On retrouve dans toutes les trajectoires un ictus prononcé en début de mouvement, qui les rend d'abord explosives pour se dérouler ensuite de manière plus conduite jusqu'à l'accent suivant ; se crée ainsi une ponctuation haletante, intense et brève, puis plus longuement adoucie. Le saut apparaît aussi comme figure et comme rythme. Dans *La Grande Fugue*, toutes les impulsions vers le haut sont des cloche-pied. On peut d'ailleurs se demander si ce mode saltatoire n'est pas devenu un «fétiche» tant sa répétition est fréquente. Pourtant ces bonds n'érigent pas le sol en repoussoir ; au contraire, Keersmaeker en fait souvent un véritable partenaire. À l'exception de la tête, tous les appuis sont bons pour permettre aux danseurs de se confronter au sol : mains, coudes, épaules, dos, hanches, genoux, ventre constituent autant de relais sans préséance entre eux. Cette mobilité en forme de vrille longitudinale permet une exploration horizontale et fulgurante de l'espace dans lequel la scansion des appuis pédestres n'intervient plus ; la danse devient totale et révèle en écho les flux expansifs de cette danse énergique où la verticalité apparaît alors comme un moment de repos relatif.
Ces quatre traits caractérisent le vocabulaire corporel élaboré dans la première décennie créative de De Keersmaeker. D'autres, comme la recherche de mouvements plus académiques, mais toujours détournés dans un « lieu » corporel inattendu, apparaissent plus tardivement. Dans un contexte qui n'est pas strictement spectaculaire, *Vocabularium* constitue bien un exemple d'image matrice qui – à rebours – esquisse une perspective généalogique des formes et des phrases corporelles dans l'œuvre et s'érige en révélateur du style chorégraphique.

Dans *Woud* cette perspective se renverse car l'image, au lieu d'être une voie d'entrée dans la compréhension plus large de l'œuvre, s'impose comme référence incontournable dont le spectacle porte les stigmates. La pièce s'ouvre sur un solo d'Ursula Robb. La danseuse, de profil, s'immobilise après une course, repart en sens inverse et s'arrête à nouveau, comme si elle guettait l'arrivée de quelqu'un dans l'obscurité. Un contre vert pâle la découpe sur le fond noir. Le son d'un violoncelle alterne des paliers sombres et des plages suraiguës presque grinçantes, comme si la mélodie explorait un espace où elle ne parvenait pas à se déployer, à l'image de la danseuse cherchant son équilibre.
Puis la projection du film *Tippeke* de Thierry De Mey commence sur le grand écran qui couvre le mur de fond de scène, barré par deux troncs d'arbres érigés verticalement et qui le divisent en trois parties. Ce film montre De Keersmaeker elle-même, courant éperdument dans les bois, au bord d'une route, la nuit dans le faisceau des phares, pour finir au petit jour dans un champ, puis disparaissent dans la forêt. La chorégraphe danse cette errance en disant, avec des mots et des gestes, ce petit conte flamand racontant l'histoire à tiroirs du jeune Tippeke qui ne veut pas rentrer chez lui sans être porté. La composition sonore du film mêle les bruits du tournage (route, vent, forêt), la voix de De Keersmaeker que l'on voit déambuler en racontant l'histoire et un solo de violoncelle. En mixant ces données, Thierry De Mey obtient une ambiance à l'atmosphère étrange et presque inquiétante. Pendant que les images défilent sur l'écran, Ursula Robb reprend sur scène et à l'identique la danse de De Keersmaeker en un duo synchrone. Puis elle s'éclipse, remplacée par Cynthia Loemij qui prolonge par sa danse ce qu'il se passe sur l'écran. Puis un trio de danseuses vient démultiplier le solo filmé jusqu'à ce que De Keersmaeker disparaisse de l'écran.
Dans *Woud*, le rapport de proportion entre l'interprète sur scène et la danseuse à l'écran incite le spectateur à voir la chorégraphie comme un redoublement du

Vocabularium, Aliocha Van den Avoort, 2002.

propos du film. À l'inverse, les images peuvent aussi apparaître comme la projection *in situ* du mouvement des danseurs ou le déploiement de leur univers mental. Mais *Tippeke* annonce également l'utilisation particulière de la musique dont va user De Keersmaeker dans sa pièce tout entière. En effet, pour la première fois, la chorégraphe respecte les trames narratives des arguments musicaux : une errance dans un bois *(Tippeke)*, un amour impossible (*Suite lyrique* de Berg), une scène d'aveu et de pardon (*Verklärte Nacht* de Schönberg) et enfin, le monologue d'une femme amoureuse (*Im Treibhaus* de Wagner). Elle prépare ainsi discrètement le public à voir, dans les trois autres parties du spectacle, la musique remplacer l'image et jouer ce rôle d'arrière-plan mental : *« la musique devient alors cette "autre scène" où le sujet transpose et déchiffre ses propres labyrinthes. »*[5]

En deuxième lecture, cette confrontation intègre à la danse une interprète supplémentaire avec laquelle il faut évoluer à l'unisson. Le solo se transforme alors en duo virtuel. L'image géante, qui semble dicter la danse sur le plateau, se fait métaphore de l'influence de la chorégraphe sur ses interprètes mais également illustration de la transmission : en danse, celle-ci passe par l'imitation et De Keersmaeker a créé de nombreuses chorégraphies à partir de ses propres possibilités corporelles. *Tippeke* arrive aussi à une période où la chorégraphe cherche un nouveau vocabulaire : *« dans* Tippeke, *mon objectif était de trouver un nouveau vocabulaire par moi-même, en tant que chorégraphe. [...] Je veux étudier cette matière avec une profondeur maximale. Je le vois comme le début d'une nouvelle période dans la manière dont je veux mener mes propres recherches. »*[6] Le film renvoie la chorégraphe à ses interrogations douloureuses que traduisent bien le ressassement et la reprise de gestes originaires, vus dans *Violin Phase* quinze ans plus tôt. Mais le mouvement semble ici débarrassé du formalisme abstrait de ce solo fondateur, comme pour n'en garder que les états traversés : une ténacité que n'entame pas la souffrance. Le film montre De Keersmaeker aux prises avec ses propres rythmes et ses impulsions corporelles. On voit comment la danse se résume parfois à des ondulations du dos, des haussements d'épaules et des projections de la tête. Les intensités motrices qui en découlent permettent ainsi à la chorégraphe de faire vivre des formes qui, sans renoncer à ses propres obsessions et figures, considèrent aussi avec bienveillance une partie des idiomes de la danse classique (battements, ports de bras et lignes corporelles étirées).

Ce demi-tour provisoire vers la généalogie de son art fonctionne comme les ritournelles dont parle Deleuze, ces petits refrains que l'enfant chantonne quand, perdu dans le noir, il cherche un repère calme et stable, *« un fil d'Ariane au sein du chaos »*[7]. D'ailleurs le film utilise une comptine enfantine pour construire un itinéraire filmé, dansé et chanté. À son tour, le court-métrage fait figure de matrice pour toutes ces raisons. À l'image de *Vocabularium* qui fonctionnait comme un révélateur du processus artistique, *Tippeke* incarne – dans le dispositif scénique lui-même – une relation spéculaire mettant aux prises Keersmaeker avec ses propres interrogations stylistiques. Et si la trame narrative fait explicitement référence au déchaînement des passions, on peut préférer voir dans *Woud*, la métaphore de l'intérêt que la chorégraphe porte à la danse classique, ainsi qu'une image de la difficulté à ancrer son propre travail dans cette forme d'héritage, tout en le marquant de sa touche.

Philippe Guisgand enseigne la danse à l'université de Lille 2, l'analyse chorégraphique au département d'Études musicales de l'université de Lille 3. Il est chercheur au Centre d'étude des arts contemporains.

■ 5 Laurence Louppe, *Woud*, Paris, programme du Théâtre de la Ville, 13-22 février 1997. ■ 6 Entretien avec Sigrid Bousset, *« Drumming »*, disponible sur www.parts.be/Rosas/drumming.html ■ 7 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux, Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1980, p. 384.