

Université de Lille III
Sciences Humaines Lettres et Arts

Lire le corps : une voie interprétative
La danse dans l'œuvre d'Anne Teresa De Keersmaeker

Tome 1

Thèse de Doctorat
en Esthétique, Pratique et Théorie des Arts
présentée et soutenue publiquement
en octobre 2005
par
Philippe Guisgand

Sous la direction de Joëlle Caullier

Jury composé de :

Joëlle Caullier, Université de Lille III
Roland Huesca, Université de Metz
Catherine Kintzler, Université de Lille III
Rudi Laermans, Université catholique de Louvain
Marina Nordera, Université de Nice

*A Isabelle, Marion et Thomas
Pour leur amour et leur indulgence*

*Je tiens à remercier celles et ceux qui m'ont permis
de mener ce travail à son terme :
Joëlle Caullier pour son accueil au sein du Centre de recherche
des arts contemporains, sa disponibilité et son esprit critique
Catherine Kintzler, Marina Nordera, Roland Huesca et Rudi Laermans,
membres du jury, pour l'intérêt qu'ils ont trouvé à cette étude
Koen Van Muylem pour son accueil chaleureux à la compagnie Rosas
Pidz qui a assuré le traitement photographique
Anne Teresa De Keersmaeker, Fumiyo Ikeda, Johanne Saunier
et Vincent Dunoyer qui m'ont accordé leur confiance
et tous ceux qui, sans le savoir parfois, m'ont encouragé*

INTRODUCTION



Si l'accord ne pouvait, par principe,
porter que sur une description correcte de l'objet,
il n'y aurait que des questions de connaissance.
En règle générale, la question de la connaissance adéquate d'une œuvre d'art
ne se pose, toutefois, que dans la mesure où
le désir existe de faire partager ou de confronter une expérience.

Rainer Rochlitz ^a

Il est difficile d'expliquer les raisons pour lesquelles un art nous happe plutôt qu'un autre et donne envie d'y consacrer une part de notre vie. En ce qui me concerne, ce choix paraît aussi évident qu'impossible à justifier. Je ne tenterai donc pas d'expliquer pourquoi c'est de danse qu'il s'agit¹. Mais je vais délaissier pour un temps la pratique. Comment faire vivre la danse lorsque je cesse de danser ? Certains constatent qu'« entre une bibliothèque et un studio de danse, qui sont en général deux lieux d'étude, persiste une forme de silence : celui qui sépare, peut-être, deux ordres de raison, la tradition orale et la tradition écrite. »² Pourtant, le langage réunit ces deux modes d'échanges. Dès lors, peut-il constituer un outil privilégié d'appréhension de la danse ? Peut-on concevoir un espace d'échanges et de transmission au sein duquel les mots auraient la densité des gestes qu'ils décrivent ? De prime abord, produire un discours sur une pratique scénique se révèle une activité complexe recouvrant deux registres de nature extrêmement différente : écrire et agir. L'écrit *sur* la danse est assez éloigné de l'écriture *de* la danse³. Pour un peu, on serait tenté de constater une fois de plus qu'« on ne peut pas parler de la danse sans dire qu'on ne peut pas parler de la danse. »⁴ Le problème de l'ineffable étant préalablement posé comme un obstacle incontournable, il faudrait s'en retourner résigné à l'écriture ou à la danse, prématurément convaincu que « tout discours sur le corps reste inéluctablement étranger à l'acte dont il essaie de rendre compte. »⁵ Cette aporie s'impose encore davantage en constatant que le jugement

¹ La phénoménologie, que l'on évoquera à de nombreuses reprises, est la première méthode qui tente d'appréhender le monde de l'intérieur plutôt qu'à distance. C'est pourquoi elle prend la forme d'une description à la première personne. Afin de respecter ce principe, j'utiliserai un "je" expérientiel en le distinguant, autant que faire se peut, du "nous" communautaire et du "on" rhétorique.

² Boris CHARMATZ et Isabelle LAUNAY, *Entretenir. A propos d'une danse contemporaine*, Pantin, Centre national de la danse, coll. « Parcours d'artistes », 2002, p. 94.

³ « Des termes tels qu'écriture chorégraphique ou langage chorégraphique sont typiquement français. Au point que les anglophones ne l'utiliseront qu'à partir des années 80 – en traduction littérale, car le terme n'existe pas dans l'idiome courant – et pour qualifier justement cette nouvelle danse française. » Agnès IZRINE, *La Danse dans tous ses états*, Paris, L'Arche, 2002, p. 109.

⁴ Jean-Michel GUY, *Les Publics de la danse*, Paris, La Documentation française, 1991, p. 257.

⁵ Anne-Marie SELLAMI-VIÑAS, *L'Écriture du corps en scène. Une Poïétique du mouvement*, (thèse de doctorat ès Lettres, Université de Paris I, 1999), Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Thèse à la carte », 2002, p. 12.

des œuvres d'art et les connaissances à leur propos articulent précisément l'emploi du langage avec la perception de l'objet.

On retrouve, dans l'étymologie allemande du terme "jugement", l'idée d'un partage originaire (*Ur-teil*). Le jugement esthétique permet l'instauration d'une communauté, la résurgence de l'idée qu'un assentiment, fondé sur notre humanité, est possible. Il peut alors être considéré comme le moment où, à travers la rencontre avec une œuvre, « je rejoins *l'autre* et parviens à *moi-même*. »⁶ Cependant, pour prétendre à la reconnaissance des autres, le jugement doit s'articuler avec ce qui le légitime, à savoir la connaissance. La connaissance de l'œuvre nous la fait comprendre (au sens de prendre avec nous et en nous) « autant qu'elle en retour nous comprend »⁷. L'œuvre se révèle alors sous un double sens : se comprendre, c'est découvrir les raisons pour lesquelles c'est ce monde, et pas un autre, qui nous apparaît ; et c'est aussi découvrir les raisons pour lesquelles nous nous sentons compris en lui. C'est dans cet enveloppement circulaire que l'œuvre fait entendre le "Nous" communautaire. Cette compréhension (au sens étymologique) de l'œuvre à travers le jugement se fait à travers une activité perceptive singulière ; activité dont on pourrait se contenter, s'il s'agissait simplement de prendre plaisir à la fréquentation de l'œuvre. Mais à ce temps perceptif peut également succéder une activité cognitive, l'interprétation, qui nous ouvre l'objet et le transforme : « ce qui est à interpréter, dans un texte, c'est une proposition de monde, le projet d'un monde que je pourrais habiter et où je pourrais projeter mes possibles les plus propres. »⁸ Par l'intermédiaire d'une meilleure connaissance, l'œuvre et le sujet s'élancent ainsi l'un vers l'autre. Sur cette trajectoire, le jugement esthétique est un point de rencontre de multiples approches (historique, poétique, philosophique, par exemple). Le langage en constitue à coup sûr un dénominateur commun. De plus, une forme judiciaire suppose le respect de critères d'objectivité ou, du moins, rendant possible la réciprocité des opinions échangées, ce qui n'est pas forcément le cas de toutes les modalités d'appréhension de la danse. En effet, avoir l'expérience de cet art

⁶ John COHEN, *Connaître et juger l'œuvre musicale. Une pensée de la communauté esthétique à l'horizon des moments beethovénien et kantien*, Thèse de doctorat en Esthétique et Pratique des Arts, Université de Lille III, 2002, p. 10.

⁷ *Idem*, p. 94.

⁸ Paul RICOEUR, *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, Paris, Le Seuil, coll. « Esprit », 1986, p. 53.

peut se faire à travers différentes voies qui sont autant de formes de “connaissance”. On les évoque ici car elles permettent de mettre en perspective ces considérations générales avec notre projet personnel.

La sphère du sensible, qui privilégie l’émotion et la subjectivité, constitue un mode d’expérience que je pratique en tant que spectateur assidu de la danse contemporaine depuis vingt ans. Elle vient s’ajouter à l’intention, l’action et l’expérimentation qui sous-tendent la motricité que j’ai également vécue en tant que danseur amateur puis interprète de compagnies professionnelles. La pratique de la danse me paraît un atout supplémentaire dans cette entreprise, atout que j’avais déjà pointé antérieurement concernant la lecture de la danse par les danseurs eux-mêmes⁹. La danse, qu’elle soit mienne ou celle d’autrui, m’arrive par le corps. Je fais donc l’hypothèse que la pratique amplifie cette perception spécifique, de même que j’admets volontiers qu’un musicien entend plus de choses que moi qui ne le suis pas¹⁰. Cet avantage s’avérera un des principaux postulats théoriques de cette recherche. Enfin, l’imaginaire – qui privilégie le non rationnel, la métaphore ou l’approche créative, et que j’explore sous forme d’atelier chorégraphique – constitue un troisième mode privilégié d’approche de la danse. Un peu arbitrairement puisqu’ils sont tous liés, je distingue un quatrième mode à travers le registre rationnel qui s’appuie sur l’observation, la spéculation, la logique, et que l’enseignement des activités physiques artistiques m’a fait aborder sous l’angle de

⁹ Dans une étude d’articles consacrés à des chorégraphes, on remarquait que la danse développée par Trisha Brown était mise en évidence – contrairement à d’autres – par le recours à des éléments fondamentaux du mouvement tels que « poids, verticalité, vitesse ». On pouvait observer que, dans ce cas précis, la notice avait été rédigée par Emmanuelle Huynh, danseuse et chorégraphe elle-même. On avait alors formulé l’hypothèse que ce statut la rendait plus sensible à cet aspect de la réalisation motrice (Philippe GUIGAND, *Lecture du corps en danse contemporaine*, mémoire de DEA en Esthétique et Pratique des Arts, Université de Lille III, 2002).

¹⁰ Dans *La Relation esthétique*, Gérard Genette nuance cet avis en expliquant qu’il n’y a pas de “niveau” de réception, même si « certaines formes d’attention perceptuelle sont plus complexes que d’autres » (p. 233). Pour l’auteur, le musicien et le profane entendent un même accord ou un changement de tonalité avec une même attention (même si l’un perçoit le fait harmonique et l’autre un effet dramatique) et il n’y a pas de hiérarchie entre ces deux perceptions pleines. Une perception naïve ne comporte « aucun déficit affectif » (p. 235). Cette position n’empêche nullement de vouloir ouvrir d’autres voies moins profanes d’appréciation de l’œuvre, comme je tente de le faire ici. (*L’Oeuvre de l’art. Tome 2 : La Relation esthétique*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 1997).

l'apprentissage. Ici, la somme des expériences et des modalités d'approche précédentes va se fondre en connaissance, au sens où l'entend Erwin Straus : « la sensation se différencie de la connaissance au sens propre par le fait qu'elle est une manière imprécise de connaître, alors que la connaissance est claire et distincte. »¹¹

Si mon parcours professionnel est sous-tendu par une quelconque logique, celle-ci se trouve sans aucun doute dans une volonté de réflexion sur l'action, ainsi qu'un goût jamais démenti pour de nouvelles connaissances, leur production et leur enseignement. Mais le propre de la didactique, discipline inhérente à ma profession, est d'extraire de la réalité quelques principes susceptibles d'être enseignés, avec ce que suppose de frustration cette opération de réduction. Cette fois, j'ai donc entrepris la démarche inverse, à savoir explorer des œuvres, en partant de l'étude du langage écrit qui prétend rendre compte de la réalité complexe du spectacle chorégraphique, afin de démontrer que cet exercice – lorsqu'il se pratique dans le domaine de la critique de presse –, présente des lacunes justifiant mes propositions ultérieures. “Lire” la danse pour écrire *sur* cette pratique constitue un défi que j'ai voulu relever, et qui trouve également une justification à travers un projet politique consistant à transformer une vision en regard, prolégomènes à un “sentir ensemble”.

*

Cette entreprise se réclame de la liberté ; celle qu'en individu, on utilise pour aller à la rencontre d'une œuvre. Mais cette recherche se réclame aussi de la raison qui nous encourage, au-delà de l'acte affectif singulier, à explorer notre relation à l'objet chorégraphique afin de dépasser une agréable mais ponctuelle cohabitation, de mieux

¹¹ Erwin STRAUS, *Du sens des sens. Contribution à l'étude des fondements de la psychologie*, trad. G. Thines et J.-P. Legrand, Grenoble, ed. Million, coll. « Krisis », 1989, p. 28. Pour Straus, le sens du terme connaissance est étroit afin de mieux s'opposer au sentir. Le scientifique qu'il est conçoit donc la connaissance au sens bachelardien de réponse à une question qu'on se pose. Alors que le “sentir” possède le caractère intrinsèque d'un devenir (c'est-à-dire une structure temporelle définie), il voit dans la connaissance une forme de stabilité temporelle qui lui fait acquérir un caractère de certitude : « l'objectivité de la connaissance implique en effet que ce qui est connu puisse être saisi conceptuellement et puisse être en outre séparé analytiquement et communiqué. Ce qui est connu reste vrai [...]. C'est parce que la connaissance peut être répétée qu'elle est indifférente aux événements temporels » (*Idem* p. 564).

chercher les raisons de cette envie de nous sentir du même monde, et de le partager durablement. Qu'on me permette ici l'évocation d'un récent souvenir. Un soir de février 2004, installé dans le hall d'un théâtre, je griffonnais sur mon programme – quelques minutes seulement après la fin du spectacle – les lignes suivantes :

Au vu de son importance dans l'univers chorégraphique actuel, il faut à Anne Teresa De Keersmaecker une humilité et une confiance paradoxales pour s'engager dans le questionnement qui préside à l'élaboration de son solo *Once*. Comment mettre la danse à la mesure d'un monde qui s'écroule sur des valeurs piétinées ? Et jauger à l'aune d'un massacre les évolutions fragiles d'un corps sur scène ? Ce solo relève le défi d'une danse abstraite mais expressive, toujours au bord de la défaillance sans jamais s'effondrer. *Once* renvoie – telle une évidence – à cette hésitation entre espoir et abdication que doit assumer un créateur aujourd'hui.

C'est alors que je fus sorti de ma réflexion par la responsable de la programmation qui s'étonna de ne pas me voir participer à une petite mondanité, au cours de laquelle une danseuse locale allait proposer un solo de trois minutes – et cela moins d'un quart d'heure après la magistrale présentation de Keersmaecker. Mon interlocutrice ne concevait visiblement pas mon envie de laisser résonner encore un peu ce bouleversant travail. Moi qu'elle prenait pour un passionné de danse ! L'anecdote me paraît révélatrice de la manière dont l'industrie culturelle privilégie le mouvement incessant au sein du *happening* permanent qu'elle organise. Il semble pourtant nécessaire, pour qui s'intéresse à l'art, d'en faire autre chose qu'un aléa sans avenir, dont la durée de vie serait égale au temps qui le sépare de la sollicitation suivante. Résister à cette aspiration soigneusement orchestrée nécessite un effort (observation, introspection, mise en relation, parti pris) nettement moins “sympa” que le passage alléchant d'une consommation à une autre, soumise par ailleurs à des prédications exclusivement superlatives. Mais cet effort de compréhension de l'œuvre a une double action en retour : il justifie le choix de nous tourner vers *cette* œuvre, en même temps qu'il nous émancipe d'une offre mercantile aux effets narcotiques et injonctifs, nous intimant – au nom d'un relativisme à la fois artistique et démocratique de moins en moins masqué – d'apprécier ceci ou d'aller contempler cela : toutes les œuvres se valant, il nous suffirait de faire un choix, toutes les opinions à leur sujet étant également respectables, *puisque* c'est notre choix. Au vu du rôle prédominant de ces entreprises, et des stratégies de communication qu'elles emploient, on peut légitimement se demander si la ruée vers l'art observée ces dernières années s'explique par un amour de l'art ou par une expansion de la civilisation des loisirs, doublée d'une savante organisation qui la

rentabilise. En effet, la financiarisation progressive de l'économie s'insinue jusque dans les pratiques culturelles. Elle laisse de moins en moins de place au sensible et privilégie – en matière d'art comme ailleurs – le ludique, le transparent et l'immédiatement compréhensible, permettant ainsi, par ces voies peu exigeantes, de toucher le plus grand nombre. Une réalité qu'avait déjà pressentie et annoncée Walter Benjamin¹² dans les années trente.

Il existe bien une forme de critique qui, en se tournant vers la réception des œuvres, est devenue sensible au rôle des médias dans la promotion des productions artistiques. Elle n'est pas sans rappeler, cette fois, les réflexions des années soixante et soixante-dix, et particulièrement celle de Guy Debord concernant la spectacularisation du monde et l'aliénation de l'individu qui en résulte¹³. Je partage également, à propos de la danse, l'avis de Théodor Adorno qui voit une simple « source de stimulation »¹⁴ dans l'écoute musicale liée au divertissement et qui, en demeurant dans la circularité que dessinent la production et la consommation des biens culturels, ne peut devenir une véritable mise en contact avec l'œuvre d'art. L'obligation de consommer puis de circuler, que symbolise si bien le terme “zapper”, trouve ici son antithèse. Je suis partisan de prendre le temps d'écouter les résonances de l'œuvre en soi, d'en formaliser puis d'en échanger les échos. Inscire la fréquentation des œuvres dans une temporalité ralentie paraît nécessaire et donne aux impressions de l'ici et maintenant la consistance qui les transformera en connaissance, donc en héritage, loin des intensités n'ayant ni réminiscence ni horizon. 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 un acte politique qui, par ailleurs, participe à l'affinement de la construction de l'individu et à la genèse d'un « sentiment de soi dans l'acte de connaître »¹⁵. Il 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. Il s'agit donc bien, face au règne hégémonique de la communication de rééquilibrer, au profit de la transmission, la circulation des informations. Laquelle transmission ne dispose pas de cet arsenal technologique, et

¹² Walter BENJAMIN, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », in *Œuvres*, trad. M. de Gandillac, Paris, éd. Julliard, 1959.

¹³ Guy DEBORD, *La Société du spectacle*, [1967], Paris, Champ libre, 1971.

¹⁴ Theodor W. ADORNO, *Introduction à la sociologie de la musique*, Genève, Contrechamps, 1994, p. 20.

¹⁵ Antonio R. DAMASIO, *Le Sentiment même de soi. Corps, émotions, conscience*, Paris, éd. Odile Jacob, coll. « Sciences », 1999, p. 19.

garde une dimension humaine irréductible qu'aucune machine n'a jamais remplacée, ce qui suffit à prouver son antinomie avec la communication.

Les productions chorégraphiques sont des œuvres fragiles, et les connaissances bâties autour de ces pièces permettent d'en assurer la pérennité. La transformation qu'opère la transmission de ces connaissances permet de passer de l'émotion forte et instantanée (dans laquelle flotte provisoirement le spectateur en ressortant finalement inchangé de ce bain d'affects) à un registre de sensations plus fines où une interpellation est possible, génératrice de transformation de l'individu ; elle prolonge – par un être ensemble successif – l'être ensemble simultané du spectacle. Le langage devient l'articulation, le maillon entre l'immédiat et le pérenne ; il fixe les choses dans un contexte durable qui lui donne un sens. Cette lecture du corps dansant est prétendante à un statut de "doxa", c'est-à-dire un mode de savoir autonome, un registre particulier de connaissance¹⁶. Elle enveloppe l'œuvre et autorise son ouverture, la rendant poreuse à tous, plutôt que possible pour quelques-uns. Elle produit alors un effet de seuil, une voie d'entrée, permettant d'habiter l'œuvre plutôt que de la considérer. Au bon sens du terme, elle devient un lieu commun, c'est-à-dire « un lieu où l'on peut être ensemble, et une pensée commune. »¹⁷

*

Si ces premiers constats peuvent expliquer la dimension autobiographique du choix de notre sujet, ils ne sauraient le justifier à eux seuls. Ce choix s'inscrit également dans le prolongement de notre recherche précédente. Celle-ci exposait l'intérêt d'une approche descriptive et fonctionnelle du corps pour analyser le travail des chorégraphes sur le médium-corps au sein de leurs créations¹⁸.

¹⁶ Anne CAUQUELIN, *L'Art du lieu commun. Du bon usage de la doxa*, Paris, Le Seuil, 1999.

¹⁷ Isabelle GINOT, « Un lieu commun », *Repères/Adage* n° 11, Biennale nationale de danse du Val-de-Marne, mars 2003, p. 6.

¹⁸ J'ai fait de l'utilisation du corps mon fil rouge pour toutes les raisons abordées ci dessus, mais également après avoir médité cette citation d'Olivier Céna : « le peintre américain Willem De Kooning, à l'occasion d'une conférence dans les années 50 à New York, avança que l'on pouvait parler de peinture en prenant n'importe quel fil rouge – la vibration par exemple, ajouta-t-il, jugeant alors que Michel-Ange vibrait beaucoup et Raphaël presque pas, que Cézanne vibrait très peu et de manière très exacte. Ainsi, au-delà du temps, au-delà du saucissonnage historique, au-delà de

Le corpus de connaissances relatif à une esthétique du corps en danse est mince. Il fait de la critique journalistique que je vais examiner dans le premier chapitre, la référence quasi-unique en matière d'esthétique du mouvement dansé. Le caractère éphémère des œuvres et l'intangibilité de la forme chorégraphique elle-même ne suffit pas à expliquer cet état de fait. Les manifestations les plus contemporaines d'utilisation de ce médium et les synthèses avec d'autres formes que proposent certains artistes rendent nécessaire un cadre de compréhension de l'utilisation du corps en danse et de ces démarches nouvelles. L'utilité même de ces recherches semble aller de soi. Il n'est que d'évoquer le succès remporté par le travail de Laurence Louppe auprès de l'ensemble des acteurs de la "danse contemporaine" pour comprendre l'enjeu d'une contribution à l'édition de la recherche en danse¹⁹.

Cependant, des repères font défaut. En premier lieu, ils manquent au spectateur. Que celui-ci cherche, dans le choix de ses spectacles, à conforter son goût pour une gestuelle ou, au contraire, à prendre le risque d'en découvrir une autre, il trouve peu d'écrits qui puissent l'aider. Dans un second temps, ils manquent à la critique, censée rendre compte des spectacles et qui, le plus souvent, renvoie davantage à l'appréciation et à l'interprétation qu'à la description des œuvres. J'ai donc voulu jeter les bases d'une possible lecture des corps à travers l'analyse d'œuvres chorégraphiques contemporaines.

En analysant un certain nombre de textes, j'ai montré que le langage technique, dans son sens le plus largement descriptif, était absent de la littérature savante, et que même dans les ouvrages destinés à un large public, le discours relatif au corps dansant était rare, épars, fragmentaire et sans cadre sous-jacent. Pourtant ce discours ne

l'évolution inévitable de la forme, peut-on se fabriquer des familles subjectives selon le regard que l'on porte sur l'art » (« Divines vibrations », *Télérama* n° 2717, 6 février 2002, p. 64).

¹⁹ Le constat d'une édition spécialisée de la danse en plein marasme est de rigueur, que l'on se tourne vers la recherche (Christophe WAVELET, « L'édition de la danse », *Studio danse* du 20/03/01, France Culture), l'édition grand public (Philippe NOISSETTE, « Danse à la page », *Danser* n° 203, octobre 2001, 32-36) ou la critique (Isabelle GINOT, *Dominique Bagouet, un labyrinthe dansé*, Pantin, Centre national de la danse, coll. « Recherches », 1999, p. 2 et s.). Par ailleurs, une approche esthétique de la danse me semble aller contre les conceptions encore trop largement partagées d'une "danse à vivre", c'est-à-dire une pratique de divertissement ou d'une "danse à voir" conçue comme une production décorative ou à la mode, telle que nous l'inflige la culture audiovisuelle.

s'adresse pas uniquement aux techniciens, chorégraphes, danseurs ou enseignants. Il peut s'inscrire dans un projet plus large, esthétique en somme, au sein duquel il serait le trait d'union entre l'œuvre et le spectateur, à un moment où ce dernier est dépris de son activité contemplative. Cependant, cette dimension esthétique n'est pas apparue dans cette recherche initiale, trop centrée sur l'élaboration d'un cadre d'analyse²⁰. Ce cadre strictement descriptif n'a fait office que de strate métalinguistique supplémentaire, n'aboutissant pas à une compréhension accrue de l'œuvre et occultant le rapport à l'art. En s'arrêtant en amont de l'interprétation, mon entreprise se coupait de l'esthétique et trouvait là sa limite²¹. On aurait pu la qualifier de travail "dégagé" dans lequel le chercheur se met à distance de l'objet qu'il considère. Or je voulais montrer qu'à l'aide d'un langage simple, une perception pouvait déboucher sur une forme d'accessibilité et de compréhension de l'œuvre. En effet, je pense que, tout comme l'objet d'art, le spectateur est une construction. Se placer de son point de vue oblige à le prendre en compte. Il ne s'agit donc pas d'asséner un savoir supérieur mais de partir de sa propre perception pour la décrire en constituant ainsi le soubassement d'une analyse esthétique de l'objet chorégraphique. C'est ce qui me paraissait le plus simple et aussi le plus modeste. Mais cet objectif restait à atteindre, ainsi que l'étape suivante, à savoir l'interprétation des œuvres. Essayer de tirer leçon de ce constat impliquait trois décisions.

La première consistait à renoncer au projet initial, à savoir l'étude des vingt années de la "nouvelle danse française" s'ouvrant sur les nouvelles formes spectaculaires investies par les chorégraphes depuis les années quatre-vingt-dix. Ce projet affichait une ambition totalisante difficilement compatible avec le temps imparti à cette recherche, ainsi qu'avec le nombre d'artistes susceptibles d'être inclus dans cette étude. Se centrer sur un seul chorégraphe paraissait la solution la plus intéressante pour illustrer et tester ma démarche d'approche du spectacle chorégraphique. Je n'ai pas pu voir toutes les œuvres qui composent le répertoire d'Anne Teresa De Keersmaeker. J'ai assisté à *Drumming live, (but if a look should) April me, Bitches Brew/Tacoma Narrows,*

²⁰ Il n'a pas permis de faire vivre la pièce étudiée (*Rosas danst Rosas* d'Anne Teresa De Keersmaeker, 1983) aussi bien que son statut d'œuvre emblématique le méritait.

²¹ Limite que l'on retrouve également dans la forme contractée de cette recherche publiée sous le titre « Vers un modèle d'analyse fonctionnelle en danse : *Rosas danst Rosas* d'Anne Teresa De Keersmaeker », revue *DEMéter*, mars 2003, Université de Lille-3, disponible via < www.univ-lille3.fr/revues/demeter/analyse/guisgand.pdf > [consulté le 15.06.04].

Kassandra-Speaking in twelve voices ainsi qu'à plusieurs représentations de *Mozart/Concert Arias*, *Rain*, *Small hands (out of the lie of no)* ou encore *Once*. En tant que spectateur, j'ai été enthousiasmé par ces différentes pièces²². La danse de cette chorégraphe m'offre ce plaisir musculaire immédiat qui distille une irrésistible envie de bouger. Cet attrait, ressenti non seulement avec la danse mais également avec les danseurs, peut également s'expliquer par le fait que j'ai été interprète moi-même, et qu'en tant que tel j'ai eu l'occasion d'éprouver un véritable plaisir de danse dans des stages de répertoire. J'ai ainsi pu approcher corporellement et ressentir le travail de la chorégraphe de manière très privilégiée à travers l'apprentissage d'extraits de *Rosas danst Rosas* transmis par Johanne Saunier, ancienne interprète de cette pièce. Cette impression d'être à la fois en phase avec la danse et les danseurs constitue le socle de ma motivation de spectateur un peu à part, et justifie également que je me sois tourné vers la chorégraphe flamande.

La seconde décision consiste à finaliser cette approche descriptive dans une perspective interprétative. Il s'agit ici d'adopter une démarche permettant – non pas de discerner la psychologie de l'artiste ni ses intentions, mais « la chose du texte »²³. En tant que spectateur, le monde de l'artiste nous est donné à voir dans des versions différentes. Peu importe, donc, que soient percées à jour intentions et motivations de l'auteur : il s'agit bien ici de faire advenir à nouveau le seul lien entre la chose entrevue et le désir de communiquer à son propos ou de la reconstituer pour soi ou autrui. La question principale face à l'œuvre s'oriente alors – non pas vers ce qu'il conviendrait de penser du spectacle ou vers ce que la chorégraphe a bien pu vouloir signifier – mais vers le sens de ce monde qu'elle nous donne à voir et vers la manière dont nous nous proposons de l'investir. D'où la nécessité et l'antériorité d'une explicitation passant par la description. Pourquoi décrire et interpréter ce qui peut paraître l'évidence même ? Parce que l'œuvre chorégraphique projette un monde qui semble abolir toute référence à la réalité quotidienne.

C'est précisément dans la mesure où le discours de la fiction 'suspend' cette fonction référentielle de premier degré qu'il libère une référence de second degré, où le monde est manifesté non plus comme ensemble d'objets

²² De courts compte-rendus des spectacles n'appartenant pas au corpus étudié figurent dans l'annexe consacrée à la chronologie des œuvres, en fin de second volume.

²³ P. RICOEUR, *op. cit.*, p. 52.

manipulables, mais comme horizon de notre vie et de notre projet, bref comme *Lebenswelt*, comme être-au-monde.²⁴

C'est ce "monde projeté" que je souhaite expliciter. Ceci se justifie aussi subjectivement ; l'artiste et son œuvre ont en effet une raison empathique de faire l'objet de mon attention : en tant que danseur, la danse de Keersmaecker est bien celle que j'aurais aimé interpréter, et par conséquent habiter et explorer en tant qu'univers. La danse, pas plus que la musique ou la peinture, ne fait advenir des objets comme les autres qui s'inscriraient dans une sensation visuelle ou auditive simple. Au contraire, leur fréquentation offre aux sens l'occasion de les re-former : « la logique figée et unilatérale du spectaculaire laisse ainsi la place à une circularité spécifique. »²⁵ C'est de cette manière que le travail de la chorégraphe belge s'impose avec force à ma sensibilité, réveillant – comme en écho – des associations possibles avec mon expérience et ma culture, interrogeant ma propre histoire et venant remettre en question le rôle que j'y joue.

Ma troisième décision découle de cette circularité. Elle consiste à entreprendre cette recherche sous un angle pragmatique. Celui-ci, en cherchant à rapprocher l'expérience de l'art de sa théorie, souhaite enrichir l'esthétique et éviter l'abstraction et la généralisation du discours philosophique. Les œuvres d'art y perdent leur statut d'illustration allusive pour devenir les cibles de l'analyse. Cette notion d'esthétique pragmatique peut sembler à première vue paradoxale : la pragmatique n'est-elle pas liée à la pratique, laquelle s'oppose précisément à l'esthétique telle qu'elle est définie par le désintéressement et l'absence de finalité ? Je pense être en mesure de dépasser cette contradiction pour proposer, en quelque sorte, une démarche esthétique *debout*, élaborée à partir des particularités et des résonances corporelles qu'une pratique de la danse amplifie, plutôt qu'une esthétique *assise* qui – si elle peut privilégier un regard philosophique plus détaché et plus assuré – rend sans doute l'objet d'art plus *statique* et moins vivant. Je tenterai de le démontrer à travers l'analyse de la critique journalistique. Eriger en expérience vivante, cette lecture du corps dansant « rend justice au pouvoir

²⁴ *Idem*, p. 116 (l'auteur souligne).

²⁵ Catherine KINTZLER (ed.), *Peinture et musique : penser la vision, penser l'audition*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Esthétique et Sciences des Arts », 2002, p. 9.

dynamique de l'art et à l'esprit actif qui vivifie l'art »²⁶. John Dewey fait valoir par ailleurs que le sens d'une œuvre est le produit changeant de l'expérience, c'est-à-dire le résultat d'un échange entre l'objet d'une part et l'organisme d'autre part, tous deux soumis – dans le cas de la danse – à un flux perpétuel. Ce choix met également en jeu une conception particulière de l'équilibre. En effet, on peut avoir de l'équilibre une vision statique où les forces se combinent pour créer une stabilité. Au contraire, dans un sens plus figuré, on peut considérer l'équilibre comme un état oscillant en fonction des fluctuations qu'il subit. On développe alors une vision plus dynamique. Cette conception dynamique de l'équilibre, loin d'une expérience paisible et figée en elle-même, permet d'expliquer comment l'expérience esthétique peut trouver son unité, même de manière momentanée. Au contraire, « c'est plutôt l'unité d'un événement mobile, fragile, et brièvement goûté dans un flux traversé de tensions contradictoires et désordonnées, momentanément maîtrisées. »²⁷ Cette esthétique *debout*, moins assurée mais plus vivante, m'amènera à reconsidérer la notion de concept qui, dans cette perspective, doit devenir un outil flexible « instrument d'approche pour étudier le jeu changeant du matériau concret » plutôt qu'un instrument de classification qui « le fige en une immobilité rigide »²⁸. Cette démarche me permettra également de mêler deux types d'expérience, celle du danseur et celle du spectateur qui, s'influençant mutuellement, viendront nourrir l'analyse et l'interprétation de l'œuvre chorégraphique. Cette dynamique, intrinsèquement circulaire, esquisse aussi une action en retour sur les pratiques concernant la danse et les enjeux didactiques déjà désignés. C'est également en cela qu'elle prétend déboucher sur ces applications formatives concrètes et trouve sa place dans un contexte pragmatique dont on détaillera les soubassements théoriques. Finalement transparait une ultime motivation, qui laisse à penser que – l'expérience de l'art modifiant réellement celui qui l'éprouve – faire de la recherche, c'est aussi se chercher soi-même.

²⁶ John DEWEY, « Art as Experience », in *Late works of John Dewey*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1987, vol.10, p. 181 (trad. R. Shusterman).

²⁷ Richard SHUSTERMAN, *L'Art à l'état vif. La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, trad. C. Noille, Paris, Minuit, coll. « Le sens commun », 1991, p. 57.

²⁸ J. DEWEY, *op. cit.*, p. 137.

Mais comment justifier le choix d'une seule artiste en lieu et place de tous les autres alors qu'il est « presque aussi impossible d'*illustrer* un concept esthétique par un exemple incontestable que de prouver la validité d'une théorie esthétique par un exercice critique qui s'en réclame »²⁹ ? N'ayant ni la prétention d'élaborer une théorie esthétique, ni celle d'ériger de nouveaux concepts (il s'agirait plutôt de discuter ceux, bien assez nombreux, qui sont déjà en usage) je me pense également à l'abri d'une dérive consistant à ériger De Keersmaecker en artiste "panthéonisée". D'autres motifs sont également à l'œuvre.

L'observation de l'évolution du paysage chorégraphique européen a renforcé mon choix du répertoire de la compagnie Rosas comme objet d'étude. La chorégraphe belge a traversé avec succès les vingt années de la "jeune danse" qui closent le vingtième siècle en Europe. Aux côtés de Jan Fabre, Wim Vandekeybus ou Alain Platel, et malgré les dangers qu'une forme d'institutionnalisation lui fait courir³⁰, elle demeure une figure de proue de la danse contemporaine. Le mouvement reste au centre de ses interrogations artistiques. Le travail sur la forme corporelle s'impose chez elle d'un bout à l'autre de la période que je souhaite étudier³¹, que ce soit dans la répétitivité minimaliste de *Rosas danst Rosas* (1983) ou dans les paroxysmes malmenant parfois l'intégrité physique des interprètes de *Rain* (2001).

Cette image de marque, adhérant à l'œuvre de Keersmaecker, aurait pu sombrer durant ces dernières années qui font figure de période charnière ; période marquée par un éclatement des pratiques corporelles, mais aussi par un désintérêt des chorégraphes pour la gestuelle dansée (citons par exemple Jérôme Bel, Xavier Le Roy ou Alain Buffard). Rupture assez logique d'une génération avec une nouvelle danse européenne et anglo-saxonne parfois essoufflée de s'être centrée principalement sur le mouvement.

²⁹ Rainer ROCHLITZ, *L'Art au banc d'essai. Esthétique et critique*, Paris, Gallimard, coll. « NRF Essais », 1998, p. 233.

³⁰ Rosas possède le statut de compagnie en résidence au Théâtre royal de La Monnaie à Bruxelles depuis 1992. De plus, Anne Teresa De Keersmaecker dirige P.A.R.T.S., une école de renommée internationale qu'elle a créée en 1995. Cf. annexe à propos de P.A.R.T.S., *infra*, p. lxiii.

³¹ A savoir les pièces créées pour sa compagnie Rosas de 1983 à 2001 ainsi que le duo *Fase* qui lui donne, dès 1982, une notoriété internationale.

De Keersmaecker semble résister au chant des sirènes avant-gardistes qui ont déplacé leur problématique de recherche artistique du corps dansant au corps tout court³².

On trouve peu de publications concernant De Keersmaecker, si ce n'est par des collaborateurs très impliqués dans la compagnie Rosas³³. A cet espace ouvert s'ajoute une proximité géographique permettant d'être rapidement au contact des plus proches sources, le siège de la compagnie et l'école P.A.R.T.S. étant installés tous deux à Bruxelles. Enfin, ce choix me permet de profiter d'une structure solide car le statut international de l'artiste et la résidence permanente de Rosas dans la capitale européenne font de leur lieu d'installation une imposante organisation, possédant des archives très complètes et accessibles ainsi qu'une activité d'édition des œuvres sous forme de captation des spectacles.

C'est pourquoi j'ai choisi d'effectuer ma recherche à l'aide des écrits, des captations ou des recreations audiovisuelles fournis par la compagnie. Mais l'enjeu est moins historique et documentaire qu'esthétique. Je ne souhaite pas me livrer ici à un exercice d'admiration, le travail universitaire n'ayant pas de finalité hagiographique, et Anne Teresa De Keersmaecker n'ayant nul besoin de cet exercice. Si cependant, comprendre c'est aussi se comprendre, alors cette entreprise a aussi vocation à éclairer mon jugement de goût ; ce choix devient dès lors nécessaire.

Rappelons que ce projet vise à dégager quelques repères susceptibles de nourrir la réflexion sur la description, inhérente à une lecture du corps en danse, ainsi que son rôle dans l'activité critique ou le débat esthétique. Cette recherche, bien que pouvant s'inscrire dans des contextes tels que la didactique et l'étude technique, se veut avant tout proche de l'art ; c'est pourquoi le langage le plus proche de celui-ci me paraît être la critique d'art – et non la formation ou la pédagogie. Aussi, cette étude trouve-t-elle un point de départ dans l'examen de la critique chorégraphique, tout en se proposant d'offrir une alternative. Dans le premier chapitre (tome 1), on mettra donc en évidence

³² Alain FOIX, « Le danseur et les marchands. Nouvelles technologies, pluridisciplinarité et prêt-à-danser », *Repères/Adage* n° 11, Biennale nationale de danse, Vitry sur Seine, mars 2003, 10-12.

³³ Le photographe Herman Sorgeloos a publié un album de photos (*Rosas Album*, Amsterdam, Theater Instituut Nederland, 1993) et la dramaturge Marianne Van Kerkhoven a rédigé (avec le professeur de sociologie Rudi Laermans) un court opuscule consacré à l'œuvre d'Anne Teresa De Keersmaecker. Enfin, à l'occasion des 20 ans de la compagnie Rosas, un livre comprenant quelques essais (critiques, collaborateurs) a été publié en novembre 2002.

le désintérêt manifeste de la critique journalistique pour une approche descriptive de la danse elle-même et on expliquera en quoi une réhabilitation de cette pratique contribuerait à enrichir l'analyse et l'interprétation des spectacles. Le second chapitre rendra compte de la trame de lecture utilisée, et de la posture à la fois phénoménologique et pragmatique que justifie le double point de vue adopté d'acteur-spectateur. Le troisième chapitre sera consacré à l'analyse des œuvres d'Anne Teresa De Keersmaeker. Il constituera, en filigrane, une mise à l'épreuve de cette trame, même si le discours épouse davantage une logique esthétique qu'un ordre analytique. Cette lecture des œuvres débouchera sur une synthèse permettant de faire émerger des éléments stylistiques issus de cette démarche (quatrième chapitre, tome 2). On discutera de la pertinence et des limites de cette approche dans le chapitre cinq, avant de conclure sur l'intérêt esthétique de l'entreprise.

Chapitre premier

DANSE ET LANGAGE, UN CONSTAT PREALABLE



Quelle serait donc la critique qui se montrerait capable de servir l'œuvre d'art, au lieu de prétendre se substituer à elle ?

En premier lieu, il faudrait que l'on accorde une plus grande attention à la forme artistique.

Si une insistance excessive sur le contenu de l'œuvre provoque tous les excès de l'interprétation, des descriptions plus complètes et plus approfondies de la forme peuvent permettre de les éviter.

Nous aurions besoin d'un vocabulaire – un vocabulaire descriptif plutôt qu'un recueil de préceptes – qui soit un vocabulaire des formes.

Susan Sontag^b

Ineffable ou prédicable ?

En analysant ailleurs quelques textes, on avait montré que le discours technique, dans son sens le plus largement descriptif, était absent de la littérature savante. Mais un discours “technique”, c’est-à-dire portant sur le corps en train de danser, ne s’adresse pas uniquement aux techniciens (danseurs, créateurs ou enseignants). Son utilisation pourrait continuer de relier l’œuvre et le spectateur après la fin du spectacle. On éviterait ainsi de se cantonner à une réception relativiste et subjectiviste où, au concert par exemple, « le spectateur s’écoute plus qu’il n’écoute, s’abandonne à ses rêveries, à une euphorie sensuelle. Ce n’est pas la musique qu’il goûte mais ce que l’audition de celle-ci déclenche en lui. Elle lui octroie un espace de liberté dans lequel elle le berce et toute attention supplémentaire romprait ce charme fragile. »³⁴ Dans cette logique dénoncée par Boris de Schloezer, en effet, des goûts et des couleurs il n’y a plus à discuter. C’est pourquoi, dans un premier temps, mon projet vise à opérer le passage d’un discours sur les effets de la danse (comment la reçoit-on ?) à un langage centré sur l’architecture de la danse (comment est-elle construite ?). La recherche permettrait également de dépasser le dilemme entre inexprimable et qualificatif. Dans *Le Grain de la voix*, Roland Barthes pose le problème de la capacité de la langue à interpréter un autre système sémiotique (en l’occurrence, la musique). L’auteur évoque l’effort linguistique minimal de la critique, à savoir l’utilisation de la catégorie la plus pauvre, c’est-à-dire l’adjectif : « dès lors que nous faisons d’un art un sujet (d’article, de conversation), il ne nous reste plus qu’à le prédiquer. » On a donc affaire à une « critique adjective », une « interprétation prédicative »³⁵. Sommes-nous acculés à ce dilemme : le prédicable ou l’ineffable ?

Si l’on reconnaît qu’il faut dépasser cette posture, alors s’engager dans l’analyse devient nécessaire. Si l’on reconnaît qu’utiliser le corps n’est pas neutre, que loin de

³⁴ Boris DE SCHLOEZER, *Introduction à J.-S. Bach*, [1947], Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1979, p. 17-18.

³⁵ Roland BARTHES, « Le grain de la voix » dans *L’Obvie et l’obtus. Essais critiques III*, Paris, Le Seuil, coll. « Tel Quel », 1982, p. 236 et s.

toute gesticulation décorative, elle participe d'une intention créatrice et revêt du sens, alors on peut s'aventurer au décryptage de ce sens. Le corps, à la fois instrument, objet, état, présence peut – non pas avoir un sens – mais *être sens*, comme le son devient sens en musique. Bien sûr, le contenu de l'œuvre est ineffable et il est difficile de l'exposer en termes rationnels, que ce soit pour soi-même ou pour autrui. Pourtant, lorsque nous posons un prédicat (par exemple, cette chorégraphie est joyeuse) nous ne faisons pas allusion à ce qui se passe en nous mais à la danse elle-même. Ici se trouve sans doute l'aporie de l'interprétation, au sens herméneutique du terme. Faut-il pour autant y renoncer ? « Vivre la musique sans l'avoir comprise, sans s'être astreint au préalable à l'opération intellectuelle qui reconstruit l'objet, voilà qui est facile et agréable mais interdit tout contact avec l'œuvre qui nous dispense, semble-t-il, de si vifs plaisirs. »³⁶ C'est pourquoi il existe des pratiques rationnelles qui servent de références et qui ont permis l'institutionnalisation de pratiques artistiques au sein des écoles et des conservatoires pour l'enseignement, des théâtres et des opéras pour la diffusion, des musées pour la conservation, des revues, des prix et des études pour l'édition. A cela s'ajoute une critique professionnelle musicale, théâtrale, littéraire et plastique, qui est censée représenter le public et qui l'instruit. Lutter contre la non-justification des goûts et des couleurs est donc bien « une entreprise fortement contre intuitive »³⁷ à laquelle on tentera de contribuer modestement ici.

Mais apprendre à articuler ce passage de la sensation à la connaissance ne se fait pas sans compétences :

En danse, savoir lire commence avec l'acte de voir, d'entendre, de sentir, et de sentir comment bouge le corps. Le lecteur de danse doit apprendre à voir et à sentir le rythme dans le mouvement, à comprendre la tri-dimensionnalité du corps, à être sensible à ses capacités anatomiques et à sa relation à la gravité, à identifier les gestes et les formes faits par le corps et même à les réinventer lorsqu'ils sont accomplis par différents danseurs. Ce lecteur doit aussi remarquer les changements dans les qualités d'élasticité du mouvement – la dynamique et l'effort avec lequel il est accompli – et être capable de tracer la voie des danseurs d'une partie de la représentation à l'autre. [...] Bon nombre de ces compétences peuvent s'acquérir facilement. Peut-être que le moyen le plus direct est fourni par le cours de danse.³⁸

³⁶ B. DE SCHLOEZER, *op. cit.*, p. 70.

³⁷ R. ROCHLITZ, *op. cit.*, p. 31.

³⁸ Susan FOSTER, *Reading Dancing : Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*, Berkeley et al., University of California Press, 1988, p. 58 (nous traduisons).

Cette énumération en forme de programme n'est heureusement pas réservée aux danseurs et le spectateur non-danseur « une fois familiarisé avec le mouvement, [...] peut appréhender codes et conventions qui donnent son sens à la danse. »³⁹ Je partage l'avis de Susan Foster qui soutient que la danse élabore son univers de référence à partir de ses propres mouvements. La danse se reflète donc elle-même, mais ne peut empêcher que se reflète en son sein l'activité de recherche et de production de sens du spectateur. Les repères de la trame descriptive proposée plus loin ne constituent pas une grille d'intelligibilité car l'activité contemplatrice du spectateur lui fait créer ses propres enchaînements perceptifs. Cependant, décrire constitue un ancrage indispensable pour ne pas laisser s'échapper la danse, ainsi qu'un prélude au dialogue, que la différence des points de vue fait naître.

Inscrire la formation d'étudiants en danse dans cet esprit implique aussi une perspective didactique : savoir lire une œuvre (et échanger d'une manière constructive à son propos) suppose l'existence d'un langage commun adapté à cet objet. L'expérience montre combien il est difficile pour un novice de traduire une sensation en mots et d'approcher la danse de plus près. Ainsi, lorsque José Montalvo accole des danses dans *Paradis* (1997), sont évoqués la danse classique, le hip hop, la danse africaine qui cohabitent et sont réunis sur scène. Pour parler de ces formes de danse, nous faisons appel à des images caractérisées par des utilisations motrices différentes du corps dansant et hors de toute référence à un chorégraphe ou à une œuvre. La danseuse classique qu'on entrevoit dans *Paradis* n'est pas classique parce qu'elle me rappelle Rudolph Nouriev ou *Le Lac des cygnes*, mais parce que la motricité qu'elle utilise se réfère à des fondamentaux classiques. Par exemple, elle danse sur pointes, ce qui privilégie des attitudes et des piqués que la danse africaine, dansée pieds nus, en flexion et les pieds à plat, n'autorise pas. Le fondement de ces images ne tient pas seulement aux formes qui sont données, mais également à la manière dont les propriétés du corps sont explorées. Ainsi, la danse développée par Dominique Hervieu privilégie une succession de tensions brèves dans les jambes et la ceinture scapulaire, qui donne l'image d'une danse segmentée, à l'opposé du flux continu des bras de la danseuse classique évoquée précédemment. Sans mentionner d'œuvre particulière, on pourrait également constater que le *Break*, qui est une des danses issues du hip hop prend pour

³⁹ *Idem*, p. 58 et s. (nous traduisons).

appui des parties corporelles que ne s'autorisent pas la danse classique ou la danse africaine, comme le dos par exemple.

Mais lorsque qu'un spectacle ne permet pas d'identifier des manières préexistantes d'utiliser le corps, ou auxquelles le spectateur a déjà été confronté, comment les décrire, comment en parler, comment échanger à leur propos ? Evoquer, au sujet de Montalvo, une démarche proche des surréalistes (dont il reconnaît lui-même aimer les collages) peut renseigner sur son processus de création, mais cela ne dit rien de la danse qui constitue le matériau propre au spectacle chorégraphique⁴⁰. Partant, de quels éléments puis-je disposer pour entamer une étude plus précise de cette activité ? Comment mettre en place les termes d'un débat esthétique qui porterait sur l'utilisation du corps devenu matériau chorégraphique ?

Il en est de même pour les prédicats utilisés pour qualifier des impressions. Par exemple, il arrive que le terme gracieux soit appliqué à une interprétation dansée, mais à quoi reconnaître la grâce ? Certainement pas en vertu d'une description objective. D'ailleurs, la description n'épuise pas le concept. Le geste gracieux détient une qualité hypnotique qui lui confère sa valeur à nos yeux et qui « conduit notre rêverie en lui donnant la continuité d'une ligne. »⁴¹ Ce que nous éprouvons comme de la grâce tient donc à des caractéristiques objectives tout autant qu'à notre réception subjective et l'idée que nous nous faisons d'une telle qualité, qu'elle soit perçue ailleurs ou antérieurement. Ce peut être une qualité attendue ou pas, en raison de ce que nous appellerions l'empathie, conjuguée à la notion d'attente. Reconnaître cette qualité s'appuie cependant sur des indices perceptifs émanant eux-mêmes d'une technique, d'un comportement corporel de l'interprète, probablement voulus par le chorégraphe. Ce ne sont pas ces prédicats appréciatifs particulièrement ouverts et difficiles à justifier

⁴⁰ « Le matériau, c'est ce dont disposent les artistes : ce qui se présente à eux en paroles, en couleurs et en sons, jusqu'aux associations de toutes sortes, jusqu'aux différents procédés techniques développés ; dans cette mesure, les formes peuvent également devenir matériau ; c'est ce qui se présente à elles et dont elles ont à décider. » écrit Adorno dans *Théorie esthétique* (trad. M. Jimenez, Paris, éd. Klincksieck, coll. « Esthétique », p. 192 et s.). Dans cet esprit, j'utiliserai ici ce terme pour désigner ce sur quoi le chorégraphe travaille corporellement, ce qui constitue le support de sa création. Durant le processus créatif, l'artiste impose sa volonté au matériau tout autant que ce dernier lui résiste. Ce double mouvement crée les conditions d'une véritable dialectique poïétique.

⁴¹ Gaston BACHELARD, *L'Air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, éd. José Corti, 1943, p. 28.

qui m'intéressent ici (élégance, sublimité, beauté...) mais bien la part plus descriptive, c'est-à-dire la motricité et la manière dont elle est mise en œuvre, et à partir desquelles de tels prédicats peuvent être apposés sur la danse. Il s'agit de s'intéresser, non pas à la grâce en tant que qualité dont on peut juger (celle-ci, pas plus que la notion de beauté à propos d'autres arts, ne me paraît plus adéquate à la qualification de bon nombre d'œuvres chorégraphiques) mais au contraire, à ce qui sous tend – du point de vue corporel – une prestation dansée (qu'on la juge *a posteriori* gracieuse ou non !). Je souhaite ainsi revenir en amont d'une attitude impressionniste pour étudier les conditions de sa mise en œuvre. Ce questionnement m'amènera à évoquer les notions de phrase, de langage, d'écriture et de style chorégraphique.

Ne décrire d'une pièce que les dispositifs, les décors ou l'univers sonore, c'est nier l'existence même de la danse en tant que moment d'art vivant, pour ne s'accrocher qu'à l'univers qui l'entoure. C'est décourager toute tentative d'appréhension du travail sur le médium et ignorer son existence, même en tant qu'objet questionné par la démarche de création. Cet état de fait n'échappe d'ailleurs pas à certains chorégraphes : citons par exemple Jean-Luc Caramelle qui, en janvier 2002, a assorti sa création *Regard(s)* d'une exposition judicieusement intitulée *Quel est le poids du décor lorsque les interprètes se sont envolés ?*⁴² La question qu'esquisse, en creux, le titre de l'exposition de Caramelle (à savoir le poids et l'importance du traitement fait au corps dans l'activité chorégraphique aujourd'hui) s'impose avec encore plus d'insistance. Alors que s'achèvent vingt années de "jeune danse" française, de "nouvelle danse" européenne et anglo-saxonne, de danse contemporaine centrée principalement sur le mouvement, il semble que nous soyons à une période charnière, celle d'un éclatement des pratiques corporelles (danse, cirque, performance, *Body Art*...) mais aussi celle d'un désintérêt des chorégraphes pour le mouvement au profit d'autres théâtralisations du corps qui ne seraient plus asservies à l'écriture de ce mouvement (on pourrait citer La Ribot ou Jérôme Bel, entre autres). On le devine aisément, les réactions publiques et critiques à ces spectacles sont souvent violentes. Les débats qui s'ensuivent tendent à pointer, sinon la question scabreuse de la nature ou de l'essence de la danse, du moins celle de sa présence ou de son existence. Notre démarche, qui vise à expliciter la manière dont le corps est utilisé, trouve ici une justification supplémentaire.

⁴² Scène conventionnée du *Vivat*, Armentières, 22 et 23 janvier 2002.

Les spectateurs ont souvent du mal à distinguer ces modes d'approche de la réception sensible individuelle.

Ce qui est esthétiquement ou érotiquement connu peut être approximativement traduit en termes psychologiques ou décrits au moyen de comparaisons, de métaphores ; mais ce qui est ainsi connu diffère d'un auditeur à l'autre, étant fonction de l'individu. A moins donc qu'elle ne se cantonne dans les explications techniques, la critique musicale ne peut être que partielle, si *partiale* signifie se placer à un point de vue personnel.⁴³

Par conséquent, l'évaluation d'une œuvre ne relève pas seulement de l'expérience intime des œuvres d'art. Quel que soit son avis, on attend d'une critique que les arguments qu'elle expose soient fondés. Même si on encourage les étudiants à être subjectifs, cette singularité doit s'articuler avec une forme de rationalité qu'une attitude critique met à jour. Être critique, c'est savoir défendre les hiérarchies de son musée personnel, mais c'est aussi savoir transmettre ou convaincre. On retrouve ici le rôle prépondérant d'un langage adéquat pour véhiculer par le verbe ce que suggère la danse par le mouvement⁴⁴. Pour ces étudiants, dont le cursus mêle théorie et pratique (et les oblige à analyser des œuvres réputées aussi bien que leurs propres prestations), la cause est souvent entendue : l'autoscopie (par l'intermédiaire de la captation vidéo de leurs travaux) leur permet d'ériger en cas idéal d'analyse une situation faisant du danseur un spectateur de l'œuvre qu'il incarne. A leurs yeux, l'interprète peut être désigné comme le mieux placé pour comprendre cette œuvre. En effet l'exécution, davantage que la critique, pourrait permettre d'entrer dans l'univers de la compréhension. Danseur et chorégraphe sont par excellence les critiques de l'œuvre : ils y sondent les potentialités de sens et les traduisent sur scène. La chorégraphie deviendrait ainsi la véritable herméneutique de cet art vivant qu'est la danse. Quelles que soient les activités dont le médium est le corps et qui se traduisent en gestes ou en formes, les mots ne font qu'office de recours afin de préciser ce qui, par définition, échappe à l'élaboration conceptuelle et ne se donne qu'à travers un "vécu". Bien entendu, on leur donne tort. La lecture du chorégraphe et la métalecture du critique sont de nature différente et l'attitude critique se définit comme la réception aussi complète que possible d'une œuvre. Aller vers cette exhaustivité suppose, pour chacun d'entre nous, d'utiliser un langage. Qu'il relève du commentaire, de la critique ou de l'herméneutique, il est un des éléments du

⁴³ B. DE SCHLOEZER, *op. cit.*, p. 80 (l'auteur souligne).

⁴⁴ Collectif, Dossier « Ecrire sur la danse », *Nouvelles de danse* n° 23, 1995, 33-54.

partage qui permet d'enrichir *a posteriori* la fréquentation de l'œuvre ; et il constitue un facteur de compréhension consécutif à la contemplation. Ce sont les manifestations de ce langage à propos de la danse que nous allons examiner maintenant.

Des discours sur la danse

Afin d'expliciter mon projet théorique, il était important de cerner la nature du langage utilisé à propos du travail de la chorégraphe belge. La courte analyse qui suit porte sur des ouvrages censés renseigner le lecteur sur l'artiste, sur la nature de son travail corporel et sur une œuvre emblématique (*Rosas danst Rosas*) par l'intermédiaire de notices ou d'allusions dans le texte⁴⁵. Dans un second temps, l'analyse se centre sur la critique journalistique qui rend compte au public d'une œuvre de façon plus ponctuelle.

Une littérature qui renseigne

J'ai scindé l'analyse en trois temps. La première concerne les notices sur la chorégraphe. On pouvait s'attendre à ce qu'elles fournissent, sans toutefois entrer dans les détails, quelques indications sur la nature de son travail corporel. Les notices consistent en quelques courtes phrases s'articulant autour de deux axes. Le premier relève de l'énoncé qualitatif ou métaphorique. Ainsi la danse de Keersmaecker se développe sur une musique intérieure, sorte de « musicalité de la danse crée un tourbillon nerveux, conducteur de rythme ». On relève également « une liberté de mouvement » ce qui, en fait de définition d'un style, reste pour le moins ouvert. Le second axe montre que parfois, le discours cède à la description de quelques figures physiques. Par exemple, le mouvement est habité de « silences et de syncopes ». Jamais le discours ne tente une description ou une explication motrice à propos de la chorégraphe flamande.

Le second temps de l'analyse concerne les notices relatives aux œuvres. Ici les articles s'articulent autour de trois temps, si l'on excepte la distribution de la pièce et la brève chronologie de l'artiste. Le premier temps situe la pièce par rapport à l'œuvre du

chorégraphe. Il privilégie l'aspect historique et paraît pertinent au regard du temps écoulé depuis la création. Ainsi « tous les rapports entre jeu, danse et musiques développés par la suite [...] sont implicitement contenus dans cette pièce culte » qu'est *Rosas danst Rosas*. Le second temps privilégie le déroulement chronologique ou argumentaire de la chorégraphie, certaines assertions fonctionnant comme des indices implicites d'une utilisation du corps dansant. Ainsi « on entre dans le domaine de la transe » grâce à la composition « en spirales et reprises » qu'annonce aussi le titre tautologique de *Rosas danst Rosas*. Mais d'autres continuent d'être purement métaphoriques, comparant « les corps féminins à de petites mécaniques capricieuses » dans des « séries de mouvements et d'attitudes reprises à la vie quotidienne ». Ici se mêlent déjà à l'information que l'on attend d'une notice, des assertions plus subjectives, proches de l'exercice critique. Comment départager à travers ces indications, l'information pure, du souvenir de spectateur ou des élans de l'ex-interprète ? Le troisième temps repéré tente une description de l'usage des corps. Focalisées sur une pièce, ces indications ne sont guère précises. Elles restent peu nombreuses, disséminées et sans ordre apparent. On trouve surtout des allusions aux énergies : « danse énergique et volontaire, [...] marche rageuse et véhémence » caractérisent *Rosas danst Rosas*. Approcher, hors de toute activité contemplative, le registre du corps dansant relève d'un travail ressemblant à une traque, ce que confirme le troisième temps de l'analyse.

Il consiste à repérer, dans l'ensemble des ouvrages cités, chaque occurrence concernant la chorégraphe ou son œuvre. Une première catégorie d'observation demeure en continuité avec ce qui précède et concerne les postures d'une part, et de l'autre, la gestion des intensités. Les variations d'énergies sont parfois évoquées en termes imprécis tels qu'« alternance de suspensions et de catastrophes soudaines ». Les postures font l'objet de descriptions vagues comme le « jeu sur les stations assises ». Ces données offrent peu d'indications stylistiques, si ce n'est dans des tentatives plus proches de la poésie que de la description ; ainsi le mouvement « permet aux interprètes de dégainer leurs membres comme les armes d'un duel contre l'équilibre ». Les autres éléments de description relevés introduisent une rupture avec les catégories repérées précédemment. Ils renseignent sur des catégories de mouvements privilégiés ou des

⁴⁵ L'indication, pour chaque citation, de la référence précise paraissait fastidieuse, tant pour le confort du lecteur que pour la présentation formelle de la thèse. On a donc opté pour un tableau situé en annexe donnant les références exactes des ouvrages consultés. Cf. Etude critique, *infra*, p. lxvi.

usages fonctionnels particuliers du corps. L'observation la plus complète émane de la plume de Patrick Bossati :

Le corps keersmaekerien est un corps mangé par les jambes et sa danse, une danse de jambes. [...]. Raides, plantées dans le sol, elles projettent la taille en avant. Toniques, elles rythment la composition en frappant le sol. Elles sont lancées derrière le buste ou exagérément pliées pour recueillir le tronc comme un vase. Mais avant tout, elles sont l'axe primordial des tours, voltes, sauts rasants et vrillés qui définissent si bien le mouvement de Keersmaeker.⁴⁶

Bien rare est finalement le discours qui prend le temps d'une analyse du mouvement, qui pressent que la danse peut être appréhendée par des fonctions : dessin, rythme, ou des prédominances accordées à des parties du corps, propres à définir la nature d'un travail, les soubassements d'une recherche et les fondements d'un style. Il n'est donc pas facile de se documenter sur un artiste chorégraphe et la danse – contrairement à d'autres disciplines – souffre d'un déficit d'ouvrages traitant de cet art, des ses acteurs et de ses œuvres. Bien qu'elle ne soit, à l'image de la performance, qu'une « représentation sans reproduction »⁴⁷, on ne peut pas uniquement évoquer la propension de la danse à la disparition aussitôt née, pour expliquer cet état de fait. Il paraît tout aussi difficile de s'en remettre à l'idée selon laquelle la danse serait indicible, car ce n'est pas tant le texte à son propos qui fait défaut – celui-ci existe depuis longtemps déjà – que le peu de discours généré par l'analyse des œuvres elles-mêmes. La danse semble résister à l'analyse critique. Tout se passe comme si la situation n'avait pas évolué depuis le début des années quatre-vingt où seule la presse avait contribué, en France, à l'émergence et la légitimation de la danse contemporaine⁴⁸. Un examen de l'activité journalistique en matière de danse s'avérait donc nécessaire.

La critique, une littérature qui rend compte

Nous constatons fréquemment nos divergences à propos des œuvres d'art et nous éprouvons le besoin de les justifier si ce n'est pour convaincre, du moins par souci de

⁴⁶ Patrick BOSSATI, « Anne Teresa De Keersmaeker », *Art Press* hors-série n° 8, p. 27.

⁴⁷ Peggy PHELAN, *Unmarked, the politics of performance*, Londres et New York, Routledge, 2001, p. 146 (nous traduisons).

⁴⁸ Claudine GUERRIER, *Presse écrite et danse contemporaine*, Paris, éd. Chiron, 1997.

rationalité. La critique experte ou professionnelle n'est que la forme savante et articulée de ces échanges. Elle n'est qu'une question de degré. C'est sur elle que nous allons nous pencher. Même s'il suffit d'entendre par critique l'activité « ayant pour objet le jugement d'appréciation »⁴⁹, il demeure important de considérer qu'étymologiquement, la critique est un examen : « passer au crible, trier, discerner, distinguer, choisir, décider, trancher, juger, évaluer... et, donc, examiner »⁵⁰. En ce sens la critique participe du débat esthétique. Ce rôle est particulièrement important s'agissant d'art contemporain où l'activité d'innovation et de transgression est une des constantes. L'effort interprétatif est attendu, tant par un public profane désireux d'être guidé dans ses choix, que par le monde de l'art soucieux d'intégrer de nouveaux artistes en son sein⁵¹. Concernant la danse, l'interprétation ne va pas de soi et les critiques s'en expliquent volontiers : « il y a une sorte de sacrilège à verbaliser ce qu'un chorégraphe a voulu dire. En effet, la danse formule des idées qui ne sont pas exprimables par la parole. Or, c'est ce que nous, critiques, avons pour métier de tenter d'accomplir. »⁵² Une des limites de cet exercice est l'utilisation d'un langage emphatique, précieux, parfois ésotérique et utilisant des systèmes de référence extérieurs à la danse⁵³.

La description est souvent vue comme un antidote, une réaction à ses dérives, notamment chez les Anglo-saxons. Cette conception de la critique a même été l'enjeu de débats dans les années soixante-dix, notamment aux Etats-Unis, à une époque où « les conceptions de Marx et de Freud, dont l'influence domine l'époque moderne,

⁴⁹ Marc JIMENEZ, *La Critique, crise de l'art ou consensus culturel ?*, Paris, éd. Klincksieck, coll. « Esthétique », 1995, p. 113.

⁵⁰ Dominique CHATEAU (ed.), *A propos de "La critique"*, Paris, L'Harmattan, 1995, p. 17.

⁵¹ Nathalie HEINICH, *Le Triple jeu de l'art contemporain*, Paris, Minit, coll. « Paradoxe », 1998.

⁵² Thierry GENICOT, « Sacrilège, plaisir, amour, pouvoir et politique », *Nouvelles de danse*, n° 23, printemps 1995, p. 33 (Interview de Katie Verstockt, critique à l'hebdomadaire Flamand *Knack*).

⁵³ Florence Larisse a montré, à travers l'analyse du contenu des critiques de danse du magazine avant-gardiste *Art Press*, que l'emploi d'un vocabulaire « diaphasique (utilisation de termes scientifiques, poétiques, philosophiques... dans un autre type de discours) et diatopique (utilisation de lexèmes appartenant à des langues étrangères – chez *Art Press* la langue anglaise) donne un aspect hétérogène et sophistiqué au discours. » L'auteur met également en évidence la nature poétique d'une fraction du discours qui met l'accent sur le discours lui-même davantage que sur son objet. Cette sophistication du langage, « en utilisant l'émotion, par sa prose, ou l'intimidation, par sa haute théoricité », situe le discours de la revue « dans ce snobisme, du vouloir paraître [...] en marge » (in « Art Press et l'avant-garde en danse », *La Recherche en danse* n° 3, 1984, 75-80).

soutiennent [...] toute une herméneutique, une doctrine de l'interprétation à la fois agressive et impie.»⁵⁴. Deux tendances caractérisent cette approche. L'une est événementielle, l'autre réceptive. L'approche événementielle consiste uniquement en un compte-rendu précis du spectacle. L'approche de Nancy Moore, à propos de *3 Piece Set* de Dana Reitz par exemple, montre combien c'est l'aspect chronologique et l'organisation de la pièce qui est ici valorisée :

Tandis que les deux se déplaçaient librement, la ballerine – Christina Ham – faisait des sauts précis et les oscillations minutieuses habituellement sur pointes. Elle semblait tout à tour confiante et inquiète de ce qu'elle faisait, et emprisonnée par ses cheveux attachés serrés, ses muscles et ses pointes. Parfois le tromboniste interrompait sa musique et le toc-toc dément des pointes se répercutait dans le silence [...]. Vers la fin, Reitz faisait sauter Ham et Sievert négligemment d'un mur à l'autre. Puis les danseuses revenaient à leur point de départ, chacune allant à reculons s'adosser contre un panneau blanc, face au public.⁵⁵

On devine ici une danse proche du classique (les pointes, les sauts) mais le terme oscillation laisse perplexe par rapport à cette hypothèse stylistique : l'oscillation suppose un travail de déséquilibre en va-et-vient autour d'un axe vertical qui n'appartient pas au vocabulaire de la danse classique. Sally Banes a également utilisé la description, notamment dans *Terpsichore in Sneakers*⁵⁶. Ainsi *Untitled Trio* (1973) de Lucinda Childs fait l'objet d'une description en deux parties. La première est consacrée au principe d'élaboration de la pièce et aux procédures de composition. La seconde décrit les trajets, mais la danse demeure difficile à saisir :

Dans la deuxième section, les danseurs, par une nouvelle combinaison de marche, de stations assises ou allongées, dessinent une diagonale à travers l'espace scénique. Le centre est marqué par de petits sauts et la distance entre le point de départ et le centre est encore divisée et re-divisée par des sauts et des tours.⁵⁷

⁵⁴ Susan SONTAG, « Contre l'interprétation », in *L'Oeuvre parle*, trad. G. Durand, Paris, Le Seuil, 1968, p. 13.

⁵⁵ Nancy MOORE, « Soundings », *Dance Magazine*, mai 1974, p. 26 (trad. A. Pratte).

⁵⁶ Sally BANES, *Terpsichore en baskets, post modern dance*, trad. D. Luccioni, Paris, éd. Chiron et Centre national de la danse, 2002. La plupart des descriptions d'œuvres qui figurent dans ce livre sont extraites d'articles publiés dans la presse : *Dance Magazine*, *Village Voice*, *NewYork Times* ou *The Drama Review*.

⁵⁷ *Idem*, p. 183.

La description est donc livrée brute et ne débouche sur aucune forme d'analyse. Elle revêt ici un statut de simple témoignage. Aujourd'hui encore, on trouve cette tendance en Allemagne, illustrée par Norbert Servos. A propos de Pina Bausch, il relate les événements, mais pas la danse en tant que telle : « les danseurs s'avancent l'un après l'autre près de la rampe et [...] racontent ce qu'ils ressentent en tombant amoureux, ce qui les excite et comment leur corps réagit. Ces diverses découvertes de la réalité corporelle aboutissent ici encore, en guise de conclusion, à une danse. »⁵⁸ En gros donc, les danseurs dansent et cette activité semble un avatar scénique plutôt que le centre d'un questionnement. Tout se passe comme si le terme danse désignait toujours l'art scénique, mais pas l'activité corporelle qui en constitue le soubassement.

Si la description semble nécessaire, elle n'est certainement pas suffisante puisqu'elle ne procure pas de structure de réflexion ou de compréhension de l'objet. Cette lacune tente d'être comblée par l'approche réceptive qui cherche à saisir la manière dont la structure chorégraphique touche le public. L'aura des sciences humaines a sans doute contribué dans les années soixante à crédibiliser cette approche. A certains penseurs s'impose l'idée selon laquelle « la première des qualités que l'on puisse attendre d'une œuvre d'art – ou d'une critique – celle qui possède un pouvoir libérateur, c'est la "transparence". La transparence nous permet de découvrir l'objet baigné de sa propre lumière, de voir les choses comme elles sont. »⁵⁹ C'est davantage dans ce contexte qu'il faut voir la justification d'une telle approche privilégiant la description de la réception ; même si l'idée qu'il faudrait décrire un art parce qu'il échappe par nature à toute interprétation, tient difficilement s'agissant de la danse. En effet, la danse peut être définie comme un champ, une dramaturgie de forces, d'intensités, de vitesses, de tensions, de ruptures, de chocs, de déploiements. Ces forces sont signifiantes en elles-mêmes et ce qu'elles disent est arrimé aux articulations du corps. Cela ne veut pas dire que le chorégraphe utilise une grammaire de forces avec un lexique d'espaces car ces termes sont utilisés de façon analogique. Assister à de la danse, c'est plutôt être confronté à une masse unique formant la substance du mouvement dansé qui traverse les signes, les gestes, l'espace et les intensités. En se tournant vers l'abstraction, la danse a imposé « la reconnaissance du corps comme lieu d'expérience et producteur autonome de sens. Elle fait de chaque corps un corps et non

⁵⁸ Norbert SERVOS, *Pina Bausch ou l'art de dresser un poisson rouge*, Paris, L'Arche, 2001, p. 146 et s.

⁵⁹ S. SONTAG, *op. cit.*, p. 21.

une icône. »⁶⁰ Ainsi s'érigerait "la puissance énigmatique" de la danse, dont le corps – à la fois instrument et lieu de la création – ne semble jamais menacé par les discours qui convergent vers lui. La manière dont le corps dansant se donne comme un événement unique et fugace permet de tenir à distance le pouvoir du langage à le représenter comme un objet quand, sur scène, il s'érige en sujet.

Pourtant le corps dansant fait l'objet de descriptions. Mais ces tentatives ne sont pas d'un ordre similaire à la présence scénique du corps lui-même. Les tentatives d'interprétation érigent la danse en objet et font advenir à son propos des mots qui s'organisent en une autre forme de sens. C'est donc en cela que description et interprétation sont complémentaires de la perception mais nécessaires à la danse, et qu'elles continuent de l'accompagner en cherchant, de manière utopique sans doute, à rendre compte de ce "plus" entrevu sur scène : « la définition psychologique de la forme, selon laquelle le tout est plus que ses parties, ne suffit pas à décrire le "Plus". Car le "Plus" n'est pas simplement la cohérence mais quelque chose d'autre, médiatisé par elle et malgré tout distinct d'elle. Les moments artistiques dans leur cohérence suggèrent ce qui échappe à celle-ci. »⁶¹

Pour faire sens, la pièce nécessite des catégories conceptuelles, une liaison avec un modèle interprétatif, la mise en relation avec un contexte, c'est-à-dire des repères biographiques, historiques ou artistiques, par exemple⁶². La critique, mêlant ces différents temps, complète le travail de compréhension du spectateur et vise à enrichir son expérience. Or on l'a vu, la médiatisation règne en maître à l'intérieur de la sphère culturelle. Cette médiation impose le culturel au détriment de l'esthétique. Le besoin de faire court, efficace et séduisant gomme toute équivoque, toute ambiguïté. Ce besoin est à l'image de la publicité qui « détruit la marge de liberté propre à l'examen et nous jette les choses au visage. »⁶³ Il semble bien que la critique journalistique soit aujourd'hui en partie dévolue à cette fonction médiatrice. Dès lors que la collusion entre la critique et les médias se renforce, le tranchant de son discours s'émousse et en diminue la portée.

⁶⁰ Isabelle GINOT, « La Peau perlée de sens », in Lorrina NICLAS (ed.), *Corps provisoire, danse, cinéma, peinture, poésie*, Paris, éd. Armand Colin, coll. « Arts chorégraphiques : l'auteur dans l'œuvre », 1992, p. 199.

⁶¹ Theodor W. ADORNO, *Théorie esthétique*, op. cit., p. 110.

⁶² Patricia KUYPERS, « La critique postmoderne de Sally Baner », *Nouvelles de danse* n° 23, printemps 1995, 42-46.

⁶³ Walter BENJAMIN, *Sens unique*, trad. J. Lacoste, Paris, Les lettres nouvelles, 1978, p. 220.

Hasard des maquettes ou signe révélateur, on constate que nombre de publications (quotidiennes ou mensuelles) ont un point commun : par euphémisme ou véritable changement de sens, le terme “critique” a disparu des titres de rubriques au profit du “compte-rendu”, voire du simple “agenda” qui annonce simplement les spectacles⁶⁴. Est-ce à dire, qu’au sein du contenu même des articles faisant fonction de critiques, les critères de jugements sont devenus sous-jacents, objets de consensus et dépendants de modèles dominants évoqués en introduction de ce paragraphe ? On se gardera d’entrer dans ce débat pour se centrer sur le contenu de ces articles.

*

La consultation des archives de la compagnie Rosas nous a amenés à distinguer trois types de critiques qui se différencient avant tout par les volumes différents qu’elles occupent⁶⁵. Nous avons appelé “courtes” les critiques dont le texte ne dépasse pas les quatre cent mots, soit dans les formats de presse les plus courants, deux colonnes typographiées sur une demi-page. Nous avons considéré comme “moyennes” les critiques comprises entre quatre cent et six cent mots, soit trois colonnes ou une demi-page au format courant. Enfin, nous avons dénommé “longues” les critiques supérieures à six cent mots et qui dépassent le cadre de la demi-page. Les contenus inhérents à chacune de ces catégories divergent. C’est en tout cas l’hypothèse que nous avons voulu vérifier en examinant quelques-uns de ces articles concernant différentes pièces réparties sur la période considérée. Ainsi nous avons examiné successivement le contenu de chaque type de critique pour *Fase, four movements to the music of Steve*

⁶⁴ On trouvait une rubrique « critique » conséquente dans *Les Saisons de la danse*, revue française spécialisée qui a déposé le bilan en septembre 2002. La revue *Tanz Aktuell*, qui a fusionné avec la revue anglaise *Ballett International* offre un contenu bilingue. Sa rubrique « Tanzszene » se transforme, avec un changement de maquette en 1994, en « Report Premiere » mais continue d’accueillir des papiers critiques sur trois colonnes. La revue *Mouvement* propose des articles critiques sans en-tête en se cantonnant à l’indication du genre artistique auquel on a affaire. *Nouvelles de danse* (plus thématique que critique) propose une rubrique « compte-rendu » et le magazine *Danser* publie un « agenda ». Ainsi, on trouve la pièce *Dispositif 3.1* d’Alain Buffard à la rubrique « critique » des *Saisons de la danse* n° 341 de juin 2001, à la rubrique « compte-rendu » de *Danser* n° 198 d’avril 2001, et à la rubrique « danse » de *Mouvement* n° 12 d’avril-juin 2001.

⁶⁵ Soit soixante et onze critiques réparties sur les trois spectacles cités, et qui figurent dans la bibliographie à la rubrique “textes parus à propos des œuvres” (cf. bibliographie, *infra*, p. 501).

Reich (1982), pour *Rosas danst Rosas*, pour la reprise de cette même pièce à travers le monde entre 1992 et 1997 et enfin pour *Rain* (2001).

Il apparaît, à l'analyse des contenus, que les critiques dites "courtes" sont davantage promotionnelles qu'informatives. L'approche contextuelle est souvent éludée. Quand elle existe, elle consiste souvent en une reprise de quelques données biographiques fournies par le dossier de presse. Au mieux, cette approche est formulée de manière très vague ; ainsi « *Rain* est clairement un retour aux sources de la danse contemporaine dans ce qu'elle a de plus simple et de jubilatoire »⁶⁶. L'aspect descriptif consiste en trois à quatre phrases délivrant en majorité des indications concernant pêle-mêle le décor, la musique, la composition – ainsi « *Rosas danst Rosas* est une danse pour quatre femmes et en quatre parties »⁶⁷. Ces indications concernent aussi la danse mais en termes un peu vagues : « tout est tenté, des grands sauts aux chutes, roulades et cabrioles, en passant par le détail des épaules, bras ou mains »⁶⁸. Ces critiques ont donc pour nous un intérêt assez limité. De même, une autre forme d'article lapidaire nous semblait devoir être rejetée. Il s'agit des articles consistant en de simples billets de bonne ou mauvaise humeur :

Par quel miracle un ouvrage mortellement assommant comme *I said I* peut-il être uniformément encensé ? [...]. Des chaises qu'on aligne ou empile à l'envi, des ustensiles domestiques placés et déplacés de façon absolument gratuite, des danseurs qui marchent en long, en large et en travers, une chorégraphie étique où sont accumulés ces tics, ces poncifs de la danse contemporaine dont use et abuse Keersmaeker, des danseurs qui ânonnent, trois quarts d'heure durant, un texte de Handke.⁶⁹

Dans de tels cas, le journaliste déçu (ou à l'inverse, enchanté) se contente en quelques lignes d'un "assassinat" (ou au contraire d'une apologie) de l'œuvre. Ceci explique qu'elles n'aient pas été retenues dans le corpus concernant l'étude plus approfondie des œuvres.

Les critiques "moyennes" reprennent les catégories évoquées précédemment. Elles le font de manière plus développée et corrélativement à l'espace d'expression plus large

⁶⁶ Christophe BENOIT, « *Rain* : pluie de cordes et de corps », *La Voix du Nord*, 22 novembre 2001.

⁶⁷ Lynn JACOBSON, « A demanding dance for troupe, audience », *Seattle Times*, 17 janvier 1997 (nous traduisons).

⁶⁸ Bernadette BONIS, « Le printemps d'Anne Teresa », *Danser* n° 199, mai 2001, p. 5.

⁶⁹ Raphaël DE GUBERNATIS, « Teresa De Keersmaeker », *Le Nouvel Observateur* n° 1808, juillet 1999.

qui leur est accordé. Ainsi les contextualisations de l'œuvre sont plus fréquentes et plus précises. La comparaison avec l'opus précédent (*In real time*, 2000) est par exemple évoquée dans une critique concernant *Rain*⁷⁰. Composition et interprétation de l'œuvre sont également abordées : la création de *Rosas danst Rosas* est l'occasion pour De Keersmaecker d'illustrer un paradoxe selon lequel « des structures chorégraphiques rigides, mathématiques peuvent engendrer une forte charge émotive [et où l'attitude physique] dit une attitude mentale, dans le registre de l'accablement du désespoir, de la résistance, du désabusement, de l'agressivité. »⁷¹ Ces critiques moyennes ne se contentent pas d'aborder les registres entrevus dans les articles courts. Parfois les effets de l'œuvre sur le spectateur (autre que le critique lui-même ?) sont évoqués. Ainsi, concernant la reprise de *Rosas danst Rosas*, on peut lire que la « première partie joue sur les nerfs des spectateurs à force de lenteur, de silences et d'immobilités. »⁷² Enfin, le discours sur la danse elle-même alterne volontiers description, comparaison et hypothèses de lecture. Dans le même article, la journaliste se lance dans une description de la première partie de la pièce où les danseuses évoluent au sol : « elles roulent, se redressent sur un coude ou sur deux, à genoux, à quatre pattes. S'étirent comme des chats, soufflent comme des phoques. [...] Adolescentes en proie à la naissance du désir ? » On le voit, la gestuelle est décrite en terme d'exemplification, mais pas de manière systématique ni à des fins d'analyse de l'utilisation du corps lui-même. Pourtant, dans ce cas précis, la reprise d'une chorégraphie, devenue une référence dix ans après la création, offrira matière à se poser la question de la fondation d'un style ou tout au moins de l'évolution du travail corporel de l'artiste.

Examinons pour terminer les critiques "longues". Ici encore, l'espace permet le développement à la fois extensif et compréhensif des éléments retenus par les journalistes pour rédiger leurs papiers. Un critique mettra ainsi en perspective non plus une mais deux œuvres dont il se permettra de rappeler quelques traits significatifs. Il pourra s'interroger (dans le cas de *Rosas danst Rosas* recréé) sur la pertinence d'une telle reprise en début de saison ou bien encore s'attarder sur le parcours artistique de la

⁷⁰ François FARGUE, « Ainsi la pluie plut », *Les Saisons de la danse* n° 341, juin 2001, p. 11.

⁷¹ Aline GELINAS, « Admirable mise en scène d'un paradoxe », *La Presse de Montréal*, 30 septembre 1985.

⁷² Sylvie DE NUSSAC, « Keersmaecker la diabolique », *Le Monde*, 29 janvier 1993.

chorégraphe. Cet exposé d'un contexte s'enrichit également d'extraits d'un entretien avec la chorégraphe choisie pour mettre en lumière les intentions artistiques, le projet que constitue la pièce ou les procédures de création.

En revanche, la description – qu'elle porte sur la scénographie, la composition ou la chorégraphie proprement dite – ne se déploie pas plus que dans la catégorie précédente. Elle continue de s'articuler avec des éléments d'appréciation permettant au critique de porter un jugement et de remarquer, par exemple que, dans le cas de *Rosas danst Rosas* ou de *Fase*, « ce postulat de la fiction comme répétition (tous les bons sujets ont été traités, mais sont-ils épuisés ?) pourrait faire passer l'affirmation de l'originalité et de la singularité pour de la vanité. Ce serait sans compter avec l'art de la digression, de la variation et de la fugue. »⁷³ Dans d'autres cas, les allusions au mouvement permettent de mettre en évidence des qualités interprétatives supposées chez les interprètes. Dans *Rosas danst Rosas*, par exemple, « le rythme obsédant et aliénant des compositions les entraîne [les danseuses] dans les élans ivres de gestes abrutissants, cisailés d'un univers mécanisé qui rend leur féminité plus douloureuse »⁷⁴. L'interprétation des danseurs devient donc un registre émergent dans cette catégorie d'articles longs. Enfin, un dernier type d'appréciation se repère également dans les critiques longues ; il consiste en une tentative par le critique de conceptualiser la pièce : « le formalisme du morceau est égal à son contenu émotionnel. [...] La tension se situe entre des éléments formels apparemment neutres et des émotions fortes évidentes. »⁷⁵ Parfois ces deux catégories se mêlent pour fondre concept et résonance de ce concept chez le spectateur : « l'idée majeure de Keersmaecker est que la présentation de mouvement confère au mouvement son statut. Avec sa chorégraphie, le mouvement des danseurs sur scène ressemble beaucoup à celui de tout un chacun. »⁷⁶

Globalement, critiques moyennes et longues montrent toutes un intérêt limité pour l'approche descriptive. Les éléments supplémentaires (apportés par une augmentation de l'espace de rédaction) contribuent sans aucun doute au débat

⁷³ Fabienne ARVERS, « Rosas répète Rosas », *Libération*, 28 janvier 1993.

⁷⁴ Claire DIEZ, « La Fureur des Rosas », *La Libre Belgique*, 21 janvier 1992.

⁷⁵ Anna KISSELGOFF, « Startling Images From a Young Choreographer », *New York Times*, 9 septembre 1986 (nous traduisons).

⁷⁶ Gilles KENNEDY, « Rosas brings dance to human plane », *The Japan Times*, 6 mars 1994 (nous traduisons).

esthétique qui s'organise autour de la présentation des œuvres chorégraphiques. La connaissance approfondie d'une pièce ne peut faire l'économie d'une analyse dont le fondement résiderait dans l'étude de l'utilisation du matériau dans l'élaboration de cette pièce. Pour être plus complet, on a voulu vérifier si les fonctions distinctes assignées à l'article critique permettaient de faire émerger un rôle particulier à la description. C'est pourquoi on a distingué deux fonctions distinctes : critique de découverte et critique de confirmation.

La critique de découverte relève avant tout d'un jugement de validation (c'est-à-dire un avis consistant à reconnaître dans l'objet proposé les caractéristiques d'une œuvre que l'on admet en tant que telle ou s'intégrant dans un genre artistique donné). On a examiné ici quelques critiques publiées à propos de *Fase, four movements on the music of Steve Reich* entre 1982 et 1983. La production d'un artiste est candidate au statut d'œuvre et son auteur à celui d'artiste. Dans ce cas, le critique tente de répondre à la question : de quoi (et de qui) s'agit-il ? La réponse à cette première question ne se fait pas en l'absence de repère car il est difficile, au regard de l'histoire de l'art, de prétendre que la création se fait *ex nihilo*. La question de la généalogie est toujours posée dans le cadre d'une critique de découverte. En danse, un chorégraphe a souvent été interprète de quelqu'un d'autre et se positionne selon une problématique de continuité/rupture avec ce passé. Dans le cas qui nous occupe, l'année passée par la danseuse à New York permet aux critiques d'établir une première filiation. Ainsi « on dit déjà trop que Keersmaecker, c'est Lucinda Childs, l'énergie en plus. »⁷⁷ *Fase* est tout de suite désignée par certains critiques comme le résultat de l'influence des minimalistes américains.

Comprendre de quoi il s'agit implique aussi de s'engager dans un examen de détail. C'est rarement la danse qui fait l'objet de cette approche descriptive mais plus souvent la scénographie : « les lumières montent sur deux filles, une brune et une blonde, portant des robes grises semblables avec d'amples chemises »⁷⁸ ou la composition : « décalages imperceptibles et retours progressifs à la synchronisation des mouvements »⁷⁹. En tout état de cause, si accueillir un artiste et son travail au sein du « monde de l'art » doit être justifié par la question « de quoi s'agit-il ? », il paraît

⁷⁷ Chantal AUBRY, « Keersmaecker, l'échappée belge », *Libération*, 3 juillet 1983.

⁷⁸ Jann PARRY, « De Keersmaecker », *Dance and Dancers*, février 1983 (nous traduisons).

⁷⁹ C. AUBRY, art. cit.

nécessaire d'en passer par la description. On notera que les critiques anglo-saxonnes s'aventurent davantage dans une description du corps dansant. Ainsi dans *Piano phase* : « elles ont proposé une combinaison de trois pas et un changement de direction, leurs bras et leurs chemises tourbillonnant autour de leurs corps » ou dans *Come Out* « tous les mouvements viennent des bras – un ensemble de gestes répétés comme ce petit cercle de la main. »⁸⁰

Venons-en maintenant à l'accueil critique de la seconde pièce de la chorégraphe belge. Première pièce de la compagnie Rosas créée la même année, *Rosas danst Rosas* est en fait la troisième chorégraphie de Keersmaecker après *Asch* (présentée de manière confidentielle en 1980) et *Fase* que nous venons d'évoquer et qui la fait découvrir véritablement sur le plan international. *Rosas danst Rosas* est donc très attendue l'année suivante. Dans le cas d'une critique de confirmation, le jugement d'appréciation (c'est-à-dire la formulation qui s'attache à discerner les traits à partir desquels l'œuvre paraît intéressante et qui incite le critique à la recommander à ses lecteurs) devrait se substituer au jugement de validation que nous avons défini précédemment. En effet, il n'y a pas de raison d'invalider les qualités d'un artiste reconnu. L'évaluation est donc moins importante que la compréhension pure et simple de l'œuvre, considérée *a priori* comme digne d'intérêt. Le jugement de valeur s'efface alors derrière l'analyse détaillée de l'objet⁸¹. On trouve ainsi relatée la première séquence de la pièce dans un article exclusivement descriptif : « au début, on voit quatre femmes [...] prendre place au fond de la scène obscure, tournant le dos au public. Elles chutent en arrière et roulent en même temps, comme une vague qui casse. Tout cela se déroule en silence. »⁸² Ailleurs, ce sont les interprètes qui sont décrites : « poings dressés dans l'espace, gestes coupants, incisifs, bras fendant l'air et, dans le même élan, enveloppant le corps [...] tout dans cette gestuelle trahit le désir percutant d'investir un univers peu rassurant ni facile à réduire »⁸³.

⁸⁰ J. PARRY, art. cit. (nous traduisons).

⁸¹ R. ROCHLITZ, *op. cit.*, p. 185 et s.

⁸² Anita SIMAND, « Dance mixtes mathematical, mundane », *The Gazette*, 30 septembre 1985 (nous traduisons).

⁸³ C. AUBRY, art. cit.

Certains éléments, qui faisaient l'originalité de la pièce précédente, peuvent être retrouvés tels la résolution de problèmes formels : « les mêmes gestes sont repris encore et encore [...] et] la représentation est subordonnée à la pensée de la chorégraphe, qui se permet d'en infléchir la durée normale »⁸⁴. Dans la majorité des articles, les journalistes s'efforcent de retrouver les qualités validantes dans une forme identique ou évolutive. Ces qualités peuvent alors être recherchées sous l'angle du perfectionnement. A propos de *Rosas danst Rosas*, on trouve des tentatives de synthèse de ces qualités aperçues de façon disparate : « Mademoiselle De Keesmaecker a fusionné plusieurs approches théoriques. L'une érige le corps en moyen d'expression émotionnelle spécifique. [...] En même temps, il y a l'idée opposée qu'un mouvement est équivalent à un autre et n'a pas de signification émotionnelle en lui-même. »⁸⁵ Erigées en éléments définitoires d'un style, ces propositions considèrent presque davantage les processus à l'œuvre dans l'objet chorégraphique, que les parties qui composent cet objet : « [l'] exploration de ce paradoxe cher à la chorégraphe : le recours aux processus mathématiques et répétitifs et l'expression d'une charge émotive, d'un lyrisme ; réconcilier le cœur et la géométrie – vaste programme ! »⁸⁶

En dehors de leurs finalités distinctes, jugement de validation et de confirmation sont comparables ici, dans la mesure où aucun d'eux ne devrait faire l'économie d'une description. Cependant, le discours descriptif semble s'attacher davantage au dispositif scénique et compositionnel dans les critiques de découverte et ne s'attarder (plus particulièrement chez les Anglo-saxons) sur le mouvement dansant que dans les critiques de validation. Les discours utilisés ne rendent pas toujours compte de l'objet lui-même, ni des processus dont il est l'émanation. Au mieux, ils prennent la forme d'une réception visant à concilier impression du critique et expression à destination du lecteur-spectateur ; parfois aussi, ils obéissent aux stratégies de démarcation évoquées précédemment. Cependant, et en règle générale, il s'agit moins pour le critique de se positionner en marge que de faire exister ce travail d'interprétation dans l'espace rédactionnel dont il dispose.

⁸⁴ A. GELINAS, art. cit.

⁸⁵ A. KISSELGOFF, art. cit., p. 5 (nous traduisons).

⁸⁶ Daniel DE BRUYCKER, « Anna Térésa (*sic*) de Keersmaecker : *Rosas danst Rosas* », *Pour la danse* n° 92, juillet-août 1983, p. 30.

*

En France, André Levinson fut le premier critique à se soucier des carences en matière de jugement des œuvres chorégraphiques : « l'art de la danse [...] n'a, pour ainsi dire, jamais possédé d'esthétique. La pensée chorégraphique [...] a toujours été condamnée aux périphrases fleuries mais trompeuses. Elle a dû se plier au régime dissolvant de l'analogie »⁸⁷. Fin connaisseur de la danse classique, Levinson écrit, à propos d'Anna Pavlova dansant la mort du Cygne :

Prête à s'envoler, elle ouvre les bras, se dresse et se tend, comme au bord d'un gouffre aérien, en une attitude suprême. Mais voilà que sa taille ploie douloureusement, les bras collés au corps s'incurvent et se raidissent en un réflexe tourmenté de défense et d'angoisse ; le bref piétinement des pointes, accéléré et énervé par l'inquiétude, la porte en descendant jusqu'à la rampe, le dos travaille et s'arrondit sous le faix qui l'accable, la tête s'incline, inerte, et, portant en avant, à plat, la jambe au cou-de-pied héroïquement cambré, ployant l'autre genou, elle se dispose à accepter la mort en un "groupe" d'une beauté inenarrable et déchirante.⁸⁸

Le critique mêle ici brillamment la description technique et ses impressions de spectateur. Cependant, le chemin qu'il propose à travers ses écrits emprunte son itinéraire au positivisme et à la science : armé de sa propre définition de la danse, qu'il oppose à l'interprétation⁸⁹, il va s'aveugler de façon doctrinale, ne recherchant dans cet art que « la beauté intrinsèque d'un pas, sa vertu immanente, sa raison d'être esthétique. »⁹⁰ Le critique prouve ainsi malgré lui, dès le début du vingtième siècle, qu'on ne peut plus juger une œuvre à l'aune du beau et du vrai. Un constat que reprennent d'autres critiques contemporains ; la critique de danse est « la forme la plus difficile de la critique [quand] elle tente de cerner dans la danse ce qui, de vrai, se cache

⁸⁷ André LEVINSON, 1929. *Danse d'aujourd'hui*, Arles, Actes Sud, coll. « L'Art de la danse », 1990, p. 82.

⁸⁸ *Idem*, p. 54.

⁸⁹ « La danse est le mouvement continu d'un corps se déplaçant selon un rythme précis et une mécanique consciente dans un espace calculé d'avance » (*idem*, p. 79).

⁹⁰ *Idem*, p. 83.

derrière le masque médusant de la beauté. »⁹¹ Le langage strictement poétique, aussi virtuose soit-il, est impuissant à se constituer en outil d'analyse.

Si la critique n'offre pas de repère sur le corps mais seulement sur les spectacles qu'il occasionne, elle laisse la porte ouverte à la rupture d'avec le travail essentiel qui est la spécificité de cet art. En procédant de la sorte le critique du spectacle chorégraphique prend la danse en otage, en fait l'émanation de "quelque chose, quelque part", nous parle des effets et occulte ce qui fait la présence, la texture, l'inachevé. La danse devient une entité abstraite comme si elle n'était pas chair. Pourtant, la description superficielle de la danse n'empêche pas le "saut" interprétatif repéré dans l'approche réceptive. Elle relève d'une « utopie et modestie admirable du critique qui espère s'effacer devant la danse – mais présente d'évidentes limites [...] en l'absence de tout commentaire critique ou analytique. »⁹² Ce qui précisément me semble faire défaut, se situe dans l'articulation entre la description et la qualification des traits, une démarche qui ferait advenir des particularités dans l'exploitation des qualités et des propriétés du matériau. En revanche, la critique journalistique ne se prive pas, pour justifier d'un point de vue, de l'emploi de systèmes explicatifs exogènes. L'analyse des articles sur lesquels nous avons travaillé met en évidence cette pratique. La critique journalistique offre alors l'image d'une entreprise impuissante à rendre, sinon la substance, du moins la manière que la danse a eue d'exister. On peut ainsi lire, à propos de *Rosas danst Rosas*, que « les trois sections suivantes [...] deviennent plus dansées »⁹³ et que « Keersmaeker joue sur le ténu, l'insaisissable, le quasi-invisible »⁹⁴.

Le discours journalistique sur le corps qui danse présente, à de rares exceptions près⁹⁵, une dimension parcellaire et donc imprécise, éclatée par la présence de référents extérieurs à l'œuvre ; un discours abusant de la métaphore, moins par tradition

⁹¹ Alain FOIX, « Ecrits timides sur la critique » in Lorrina NICLAS (ed.), *La Danse. Naissance d'un mouvement de pensée ou le complexe de Cunningham*, Paris, éd. Armand Colin, 1989, p. 218.

⁹² Isabelle GINOT, *Dominique Bagouet, un labyrinthe dansé, essai d'analyse de l'œuvre chorégraphique*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Thèse à la carte », 2002, p. 6.

⁹³ L. JACOBSON, art. cit. (nous traduisons).

⁹⁴ F. FARGUE, art.cit.

⁹⁵ Cf. l'article de Jean-Marc Adolphe à propos de *Fase* (« Plan sur plan », *Mouvement* n° 5, juin-septembre 1999, 36-37).

littéraire⁹⁶ que par difficulté à s'emparer de la danse elle-même, comme si le mouvement chorégraphié semblait moins incompréhensible qu'insaisissable. La description – quand elle existe – semble se borner à la constatation. Notre démarche, en revanche, souhaite échapper à cette objection d'une posture qui permettrait de faire l'économie de la vision du spectacle. Cette description n'a pas de prétention informative ni substitutive. Elle ne dira rien qui permette de se passer de la fréquentation de la pièce, bien au contraire. Elle n'est pas non plus gratuitement descriptive, inutile redondance de ce qui aurait été perçu. Son objectif est de s'ériger en outil d'analyse, de repérage des continuités et des ruptures dans une œuvre (ou dans l'œuvre), de servir de point d'ancrage comparatif. Ce projet suppose donc, et avant tout, la maîtrise du cadre de lecture qui pourrait contribuer à la compréhension de la danse dans certains contextes généraux (lecture-démonstration, analyse d'œuvre, présentation de pièce) ou plus spécialisés (étude d'un style dans le cadre d'une formation, analyse de l'image de danse, par exemple).

*

Pour conclure ce premier chapitre, il faut réaffirmer le caractère complémentaire, plutôt qu'alternatif de cette recherche. On l'a vu précédemment, le lecteur peut se retrouver bien loin de l'œuvre, piégé entre un discours clos sur lui-même, stérile à force d'être abscons et la vulgarisation inconsistante. Un piège dont il ne peut se libérer qu'au prix d'un effort théorique que nous entreprenons ici pour lui. Cependant, ce projet ne prétend pas s'ériger en temps autonome et opposé à la critique journalistique, ni se substituer à celle-ci, et ce pour trois raisons.

D'abord parce notre approche montrera que ces deux discours ne sont pas concurrentiels mais complémentaires, puisqu'ils n'ont pas de finalité similaire. Les

⁹⁶ On retrouve néanmoins cette tradition chez Mallarmé qui parle ainsi de la danseuse Loïe Fuller : « au bain terrible des étoffes se pâme, radieuse, froide la figurante qui illustre maint thème giratoire où tend une trame loin épanouie, pétale et papillon géants, déferlement, tout d'ordre net et élémentaire. Sa fusion aux nuances véloces muant leur fantasmagorie oxyhydrique de crépuscule et de grotte, telles rapidités de passion, délice, deuil, colère : il faut pour les mouvoir, prismatiques, avec violence ou diluées, le vertige d'une âme comme mise à l'air par un artifice » (*in Oeuvres*, Paris, Bordas, coll. « Classiques Garnier », 1992, p. 234). On conviendra qu'ici, il est difficile de faire de ce langage, qui confine à la poésie, un élément déterminant de l'étude qui nous occupe.

failles pointées ici nous permettent de proposer une alternative. Celle-ci n'a pas pour vocation de se substituer aux fonctions de la critique (information, orientation, interprétation). En effet, celle-ci permet de faire exister la danse parmi les autres pratiques artistiques, pour un public qu'un certain niveau de culture attire.

Ensuite parce que les repères que nous proposons sont peut-être inappropriés à la compréhension de certaines œuvres actuelles, plus proches de la performance que de la danse – au sens de l'utilisation du mouvement comme médium de l'activité artistique – mais que les circuits traditionnels de programmation de la danse accueillent aujourd'hui avec bienveillance. Nous reviendrons sur cette question dans la discussion.

Enfin, parce que critiques et chercheurs ne travaillent pas dans une même urgence temporelle. Au contraire des analystes qui peuvent prendre leur temps, les conditions matérielles de travail du critique journaliste ne sauraient lui être reprochées. « J'écris et, ce faisant, convoque le spectacle dans mon esprit. Je ne me souviens pas exactement de tout. Les images et les impressions affluent par bribes. Je relis les notes incertaines que j'ai prises pêle-mêle, à la sauvette, dans la pénombre de la salle. »⁹⁷ Sally Banes décrit *Plazza* (1977), une pièce de Lucinda Childs dans laquelle le nombre de figures dansées est inversement proportionnel aux directions composant la trame spatiale dans laquelle ces figures sont disposées et répétées⁹⁸. La critique conclut ainsi la description qu'elle entreprend : « cette symétrie complexe n'est perceptible qu'à condition de voir la danse plusieurs fois. »⁹⁹ Entre la transcription froide, objective – et donc infaisable – et l'interprétation qui, souvent, devient une extrapolation littéraire des émotions d'un spectateur peu ordinaire, se trouve l'inaccessible modèle oscillant entre communication et jugement, mais aussi entre poésie et objectivité. La trame proposée reste soumise, pour le critique, aux conditions précaires de son utilisation et se conçoit donc plus aisément, répétons-le, dans le cadre de l'enseignement et de la recherche.

Notre projet ne met pas à distance la critique d'aujourd'hui car l'étude de cette dernière nous permet d'apprécier tout ce qu'elle peut apporter sur le plan interprétatif, ainsi que la manière dont nous pouvons prendre appui sur elle pour tenter une approche conjointe des œuvres.

⁹⁷ A. FOIX, « Ecrits timides sur la critique », art.cit., p. 223.

⁹⁸ La démarche descriptive trouve d'ailleurs ici ces limites car, Sally Banes choisit de publier la trame complexe de *Melody Excerpt* (1977) plutôt que de tenter d'utiliser le langage (p. 188 et s.).

⁹⁹ S. BANES, *op. cit.*, p. 187.

La critique peut consolider une communauté en agrandissant le cercle d'attention que l'artiste initie. Dans l'acte de clarification de ce qui est vu – verbalement, émotionnellement, intuitivement, kinesthésiquement – le critique a la responsabilité de recevoir une communication de l'artiste et, par-delà la rupture, de la transmettre avec intelligence aux témoins de ce travail.¹⁰⁰

Le travail sur le réel implique une posture initiale, même élémentaire, fragmentaire ou implicite¹⁰¹. Ici, cette position consiste à valoriser la résonance perceptive du matériau corporel dans l'écriture de la danse. On montrera qu'il est possible de procéder à une description du mouvement dansé au sein du spectacle chorégraphique qui permet d'engager l'interprétation de l'œuvre dans une voie inédite. C'est aux soubassements de cette démarche qu'on consacrerait le chapitre suivant.

¹⁰⁰ Rachel KAPLAN, « Criticism, performance and the rupture », *Contact Quarterly*, vol. 18 n° 1, winter/spring 1993, 35-36 (trad. *Nouvelles de danse*).

¹⁰¹ « La pluralité des sciences et leur prolifération (chevauchement, synthèses qui en découlent) ne peuvent satisfaire le savant qui ne peut se contenter d'une pure dispersion sans se poser de question de coordination. » Robert BLANCHE, *L'Épistémologie*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1983, p. 47.

Chapitre 2

UNE TRAME DE LECTURE DU CORPS DANSANT



Comment concevoir un questionnement adéquat,
interrogeant le corps arraché lui-même,
le corps saisi au vol, cet étrange objet donnant forme à l'espace,
parole sans voix et savoir qui s'ignore ?

Pierre Legendre [°]

Quand il y a danse...

Cette recherche 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. En effet, ce dernier semble souffrir d'un manque de lisibilité :

Méconnue ou incompréhensible, la parole sur le mouvement semble souvent résonner comme un balbutiement émis depuis les limbes d'un univers enfoui, où ne rayonne pas l'éclat facile et rapide des circuits habituels de références. Il faut passer par en dessous les cuirasses du dire, soulever des tonnes de tassements métaphoriques et de paraphrases pour rejoindre ce lieu d'où mots et mouvements pourraient ensemble contribuer au renouvellement des savoirs, et à la naissance de perceptions inconnues.¹⁰²

J'ai dit en introduction mon envie d'articuler ou de (ré)concilier mes activités de danseur, d'enseignant et de chercheur pour accomplir ce travail. Cette approche esthétique ne se contente donc pas d'interpréter des œuvres, mais propose une démarche concrète d'analyse de la danse à partir de sa pratique. C'est pourquoi il était important de la démarquer de l'exercice journalistique qui fait trop fréquemment l'impasse sur cette lecture du corps dansant. Le projet ne peut pas uniquement se contenter de l'usage de la métaphore qui est une « source d'ambiguïtés plus ou moins préjudiciables à la rationalité elle-même. »¹⁰³ L'expérience – plutôt qu'une formalisation théorique *a priori* – me servira de point de départ et de port d'attache ; cependant je ne m'interdirai pas d'avoir recours à des références lorsque celles-ci viendront éclairer, confirmer ou dire plus élégamment ce que je souhaite exposer.

L'examen de la critique journalistique met en évidence la difficulté d'écrire sur le spectacle vivant. Le syncrétisme de l'œuvre chorégraphique et son instantanéité constituent deux obstacles à la transcription en mots. L'activité contemplative se développe sur un objet complexe qui présente simultanément des corps en mouvement et un univers composé de sons, d'images et de lumières. Il est évident que scénographie

¹⁰² Laurence LOUPPE, « Quand les danseurs écrivent », *Nouvelles de danse* n° 23, printemps 1995, p. 14.

¹⁰³ M. BERNARD, *De la création chorégraphique*, Pantin, Centre national de la danse, coll. « Recherches », 2001, p. 51.

et dramaturgie ne sont pas élaborées en marge ou à côté de la danse : la lumière ne vient donc pas colorer une danse qui – sans elle – demeurerait entière. De même, la scénographie ne constitue pas un contexte, un ajout ou un entourage. La danse n'est pas confrontée à un décor, ni même ne collabore avec lui ; ces éléments sont constitutifs d'une même totalité chorégraphique. 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. Je pressens 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 la composante la plus fragile et la plus fugace). 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 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 produit¹⁰⁴. Sondra Horton Fraleigh en est un autre exemple¹⁰⁵. Plus récemment, Geisha Fontaine s'impose des mises en situation la plaçant dans « une auto-observation susceptible de [lui] fournir un terrain d'expérience » qui nourrit sa recherche sur la temporalité dans la danse¹⁰⁶. A mon tour, je me suis livré à cette expérience consistant à mettre ma danse en mots.

Lorsque je me mets à danser s'imposent très rapidement des impressions de suspension ou de vol parfois ; de chutes aussi, de bonds et de sauts ; les sensations intérieures s'ordonnent à travers cette alternance et dans les vallonnements

¹⁰⁴ Susan Leigh FOSTER, « Choreographing History/Manifesto for Dead and Moving Bodies », in Alexandra CARTER (ed.), *The Routledge Dance Studies Reader*, Londres, Routledge, 1998, p. 180-191. Dans cet article, l'auteur évoque Barthes décrivant ses sensations corporelles alors qu'il est assis en train d'écrire (*Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Le Seuil, coll. « Ecrivains de toujours », 1995).

¹⁰⁵ « 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 », in A. CARTER (ed.), *op. cit.*, p. 142 (nous traduisons).

¹⁰⁶ Geisha FONTAINE, *Les Danses du temps*, Pantin, CND, coll. « Recherches », 2004, p. 123.

qu'occasionnent ces changements de niveau : micro-vertiges, étreintes intérieures, apesanteur... D'abord un goût, donc, pour la dépense physique.

Si l'on est deux (au moins), j'accueille aussi avec bonheur le contact de l'autre, son poids, sa force, son envie de m'emmener à travers une pression, une traction, un élan ; mais sa résistance peut être également réconfortante dans les appuis qu'elle offre et l'aide qu'elle promet. La sensation de fusion, le faire ensemble dans l'écoute, la fabrication en duo dans les contacts, les soutenus et les portés s'affirment aussi agréablement. Car l'idée de modelage du corps me pousse parfois à danser : chercher une ligne, un volume, pousser le bassin, faire onduler la colonne vertébrale, mobiliser une épaule ou une hanche dans de grandes amplitudes... Et comment cette matière, faite de muscles et d'articulations, vit par les influx qui la traversent, la déforment, la figent aussi : circulations et contrastes, jeux d'alternance qui transforment un espace de liberté neutre, stable et immobile en un champ de tensions ou une plage d'abandon.

Je ressens la danse comme un espace rythmé par la scansion, la répétition ou l'étirement d'un geste d'une façon inhabituelle ou, tout au contraire, par sa condensation dans une fulgurance surprenante ; toujours dérouler le mouvement hors d'une ponctuation chronométrique usuelle. Le geste n'est ni un usage ni une usure ; il garde parfois un surprenant sens de l'arbitraire ; un corps qui danse a aussi ses raisons propres.

Je danse et me retrouve avec moi-même, à l'écoute des sensations (prendre le temps de respirer, m'entendre le faire), des envies (que pourrais-je sentir si j'étais hyperlaxe ?), des fantasmes (voler... vraiment). Danser, c'est aussi le temps de la préparation du corps et le plaisir d'un moment d'intimité (mais c'est aussi une forme de routine lassante) ; danser c'est également le temps du travail, le besoin de la répétition, de la reprise du même jusqu'à la conviction du détail juste. Ma danse se teinte aussi quelquefois du plaisir de cet imprévu que l'improvisation extirpe. C'est le temps de l'interprétation conjugué à celui du plaisir de l'instantanéité, du temps partagé avec le spectateur et d'une conscience accrue de ma propre présence. Et c'est bien d'autres choses encore.

La danse se fait ainsi « au prix d'une sorte d'échappée inappropriable, impossible à capitaliser pour celle ou celui qui la vit. Evidemment, lorsque cela se produit, c'est bouleversant. »¹⁰⁷ Cette remarque de la chorégraphe Meg Stuart résume cette courte

¹⁰⁷ Meg STUART, « Chorégrapier », *Mouvement* n° 10, octobre décembre 2000, p. 49.

introspection. Ces jeux de poids (céder ou prendre appui), ces formes malaxées sous l'effet de la mélodie tonique, ces architectures internes habitant l'espace et distendant la durée, ces moments d'existence, d'expérience avec l'autre, échappant au banal sont autant d'impressions de danse qui se confondent avec les raisons pour lesquelles j'aime danser. Mais lorsque je deviens spectateur, je peux apprécier un spectacle chorégraphique pour bien d'autres raisons ; cependant je dois reconnaître que si la danse présente ces caractéristiques, alors le spectacle me comble en tant que danseur-spectateur. Finalement, le mouvement me touche par où je le côtoie. 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. »¹⁰⁸ Cet état de danse peut encore m'atteindre lorsque je cesse de danser pour regarder. Je reviendrai un peu plus loin sur cette articulation empathique qui soutient la dimension pragmatique de cette esthétique.

Dès lors il n'y rien d'étonnant à voir l'écriture sur la danse se colorer de ces impressions. Rien d'étonnant non plus à percevoir chez d'autres danseurs un phénomène similaire filtrant les perceptions pour les transformer en mots. C'est pourquoi j'ai choisi de le mettre en évidence à travers les descriptions que Geisha Fontaine et moi-même avons faites (séparément et à des fins différentes) de *Rosas danst Rosas*, une pièce de Keersmaeker¹⁰⁹.

¹⁰⁸ Sondra Horton FRALEIGH, *Dance and the Lived Body. A Descriptive Aesthetics*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1987, p. 40 (nous traduisons).

¹⁰⁹ Geisha Fontaine fait cette analyse pour en interroger les temporalités (« L'unisson en éclats : Anne Teresa De Keersmaeker, *Rosas danst Rosas* », in *Les Danses du temps*, op. cit., 185-197). Nous avons analysé cette pièce dans le cadre d'un mémoire de DEA en Esthétique et Pratique des Arts (op. cit., p. 52-55). Cette œuvre de 1983 a aussi l'avantage d'être une des plus connues ; entrée au répertoire en 1992, elle a fait l'objet d'une adaptation cinématographique en 1997.

Quand les mots naissent

Des appuis

Plusieurs passages de ces deux descriptions du mouvement dansé 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 ma 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 et présente une phrase corporelle déclinée à deux vitesses très contrastée :

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 *dépose* 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*.¹¹⁰

On voit combien sont importants les mots (soulignés) qui renvoient à un jeu d'abandon ou de lutte avec la gravité. On retrouve ce même vocabulaire dans ma propre version de cette séquence où la comparaison avec la statue (le sphinx) est elle-même évocatrice d'une posture caractérisée par des appuis actifs qui l'éloignent de l'abandon ou de l'immobilité :

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*, *appuyées sur les coudes*, telles des sphinx, le regard à cour. Une nouvelle vrille [...], un regard vers l'arrière et la forme de sphinx réapparaît, la tête cette fois *soutenue par un poing fermé* sous le menton, revenant à chaque fois comme à un point zéro dans une posture allongée où les danseuses *repreignent appui et impulsion*.¹¹¹

Les mots soulignés décrivent comment le corps des danseurs, à travers les manières de prendre appui, font du sol le lieu d'un jeu paradoxal où alternent attraction et

¹¹⁰ G. FONTAINE, *op. cit.*, p. 188 (nous soulignons).

¹¹¹ Cf. l'analyse de *Rosas danst Rosas*, *infra*, p. 99.

répulsion. Ce dialogue avec la gravité pose la question du poids et de la manière dont il s'applique. Laban a intégré cette notion à son analyse du mouvement¹¹². 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 celui de la colonne vertébrale qui les distribue. L'appui se dit du poids qui porte sur un point précis du polygone de sustentation. On comprendra donc le terme d'appui comme l'interaction entre le corps et un élément extérieur utilisé comme support ou soutien. L'appui induit une organisation posturale dépendant de la nature et de la qualité du contact, ainsi que de la perception du poids du corps. Pour le danseur, l'appui est un ancrage, un pilier, une aide. Cette fonction de soutien du corps se manifeste par rapport à un support d'évolution. Elle est spontanément dévolue aux pieds du fait de notre organisation motrice bipède par rapport au support le plus fréquent qui est le sol. Mais en danse, ce support du sol n'est pas exclusif : 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 Decouflé dans *Petites pièces montées* (1993) à travers l'utilisation d'agrès, de portiques et d'engins mobiles.

Dans *Rosas danst Rosas*, la chute en arrière des quatre interprètes, qui précède une première partie exclusivement dansée au sol, se fait par l'utilisation très rapide de relais : appuis pédestres légèrement décalés, passage sur la hanche puis le coude. La rapidité d'enchaînement de ses appuis successifs et l'immobilisation des corps qui s'en suit rendent presque imperceptible la procédure de chute qui fonctionne comme une illusion d'optique. L'utilisation des mêmes appuis chez les danseurs de Wim Vandekeybus – mais de manière quasi-simultanée après un déséquilibre – accentue l'effet de déflagration corporelle qui résulterait d'un saut ou d'un plongeon involontaire. Dans le premier cas, Anne Teresa De Keersmaeker joue avec la perception mais

¹¹² C'est aussi le cas de Doris Humphrey dont la technique provient d'une observation minutieuse du principe de gravité universelle sur le corps humain. Elle formalise ses observations en théorisant l'alternative *fall-recovery* (chuter, se ressaisir) dans *The Art of Making Dance* (New York, Grove Press, 1959).

s'abandonne à la pesanteur alors que chez Vandekeybus, la motricité investit l'espace horizontal – non pas comme défi à la pesanteur – mais comme une prise d'élan et de risque permettant de monter d'un cran la violence de la réception du vol (*Roseland*, 1991). L'observation des appuis contribue à une appréhension esthétique du mouvement en permettant de comprendre *comment* sauts, élans, élévations, portés et 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.

Des intensités

Dans la description de la troisième partie de la pièce, une autre dimension apparaît en s'articulant avec la précédente :

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 étant laissé relativement libre, il 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 *plus fluide, moins scandée* que les deux précédentes. A chaque nouvelle reprise, un *accent inédit* surgit dans une forme corporelle supplémentaire : pieds joints, tête vers le bas, grande fente reprenant l'attitude en quatrième sur les chaises, déséquilibre latéral provoqué par une inclinaison de la tête et rattrapé de justesse dans le déplacement suivant.¹¹³

Ces quelques lignes révèlent des qualités produites par le jeu des intensités toniques (encore appelées communément les “énergies”). Mais le regard du spectateur perçoit aussi (peut-être par identification à l'interprète sur scène) 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. A l'action du corps (mouvement, suite de positions, postures) correspond une caractéristique de flux (coulant, en pause, interrompu). Laban nomme cette correspondance l'écoulement, c'est-à-dire « le déroulement normal d'un mouvement, tel un courant fluide et qui peut

¹¹³ Cf. l'analyse de *Rosas danst Rosas*, *infra*, p. 103.

être plus ou moins contrôlé. »¹¹⁴ Ces tensions ne sont pas toujours directement visibles au travers de formes mais elles définissent des lignes de forces et la manière dont le corps crée, restitue, entretient et transforme cette activité tonique en mouvement.

Le flux induit donc une idée de circulation « fortement influencé par l'ordre dans lequel les différentes parties du corps entrent en action. »¹¹⁵ 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'un¹¹⁶ et « la danse semble jaillir malgré [les danseuses] » dans l'autre¹¹⁷. Laban distingue des propagations de mouvements centripètes et centrifuges aux qualités différentes : « fouetter part du tronc et finit dans les avant-bras et les mains, presser part des mains et la tension relative à cette action se déploie vers l'intérieur. »¹¹⁸ La manière dont le spectateur qualifie la distribution du mouvement dans le corps rend compte du jeu de l'interprète avec le central et le périphérique, avec les points d'initiation du mouvement et de la façon dont les intensités toniques sont relayées ou circulent d'une partie du corps à une autre. Les propriétés de son corps (laxité, élasticité, densité musculaire, respiration, contrôle moteur des vitesses) lui permettent de moduler les états toniques qui donnent au mouvement ou au corps à l'arrêt des couleurs particulières.

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 (et par-là même, un jeu de sensations au sein de son propre corps) et alimente une lecture esthétique de la danse. Dans le solo *Primary Accumulation* (1972) par exemple, Trisha Brown repose en équilibre sur le bassin, buste et jambes libérés 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

¹¹⁴ Rudolph LABAN, *La Maîtrise du mouvement*, trad. J. Challet-Haas et M. Bastien, Arles, Actes Sud, 1994, p. 81.

¹¹⁵ *Idem*, p. 45.

¹¹⁶ Cf. l'analyse de *Rosas danst Rosas*, *infra*, p. 106.

¹¹⁷ G. FONTAINE, *op. cit.*, p. 190.

¹¹⁸ *Ibidem*.

son propre poids, comme en suspension, et qui semble se glisser dans le cours d'un temps universel qui s'écoule régulièrement¹¹⁹.

Des rythmicités

Ce "chant intérieur du tonus" m'amène à considérer la question des temporalités. La danse rend visible une succession de moments auxquels elle affecte des valeurs de durée différentes. Le danseur module ses actions pour rendre perceptible ces variations du déroulement temporel : la succession des appuis, les ruptures et accélérations, la distribution et la circulation des flux (tensions et relâchements) ainsi que les 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. »¹²⁰ Cette temporalité est perçue et reconstruite par le spectateur : « le temps s'étire, se condense, [...] joue des tours aux minutes que nos montres enregistrent. »¹²¹

Le rythme évoqué ici renvoie à une fonction d'accentuation et à l'ictus (c'est-à-dire le battement de la mesure dans un vers) qu'on retrouve chez Laban et Dalcroze¹²². L'ictus fonde et fait vivre le rythme « qui est l'animateur des corps ; la mesure n'en étant que le régulateur »¹²³. Il peut surgir du corps entier, lors d'une chute par exemple, dans une trajectoire – à la rencontre d'un objet ou d'une personne – ou encore dans la

¹¹⁹ Sally Banes décrit précisément cette pièce dans *Terpsichore en basket. Post modern dance (op. cit., p. 130 et s).*

¹²⁰ Laurence LOUPPE, *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contredanse, 2000, p. 141.

¹²¹ Deborah JOWITT, « Minimalism ? More Like a Feast », *The Village Voice*, New York, 18 novembre 1986 (trad. G. Fontaine).

¹²² Rappelons que Emile Jaques-Dalcroze (1865-1950) était chef d'orchestre et compositeur. Il découvre une approche du mouvement par la rythmique qu'il transforme en éducation psychomotrice. Pour lui, le corps est un passage obligé entre pensée et musique. Il analyse le mouvement en fonction du sens rythmique. Rudolph Laban, Mary Wigman et Hanya Holm fréquenteront son institut de formation. Avec Delsarte, ils sont à l'origine de la danse moderne en ayant découvert l'importance de l'alternance tension-relâchement qui générera le fameux *contraction-release* de Martha Graham.

¹²³ Emile JAQUES-DALCROZE, *Le Rythme, la musique et l'éducation*, Lausanne, éd. Jobin, 1920.

mise en jeu du diaphragme (inspiration ou expiration appuyée produisant une contraction spécifique). 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. »¹²⁴ La rapidité de cette phrase est « soulignée par les accents *soudains* qui se succèdent. »¹²⁵ 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 « froter »¹²⁶). 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. La danse de Cunningham crée ainsi une temporalité étale, 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 a montré qu'un temps exogène, imposé au danseur modifiait la qualité et la nature de sa danse¹²⁷. Revenons à notre exemple ; dans *Rosas danst Rosas*, « la pulsation des mouvements est identique à la pulsation de la musique ; à un moment, une danseuse marque d'ailleurs le tempo avec ses pieds. Les accents sont très marqués. La correspondance entre les mouvements et les sons est cependant perturbée par des relâchés et des suspensions. »¹²⁸ J'observe à mon tour 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.»¹²⁹ Il est donc important de qualifier les relations entre musique et mouvement, mais aussi de les discerner d'un rythme qui ne serait ni la mesure ni la métrique, impliquant « une transformation profonde de la matière, une perturbation dynamique des substances et des énergies. »¹³⁰ Ainsi l'élasticité de telle danseuse donne à son battement un tempo

¹²⁴ Cf. l'analyse de *Rosas danst Rosas*, *infra*, p. 99.

¹²⁵ G. FONTAINE, *op. cit.*, p. 188.

¹²⁶ R. LABAN, *op. cit.*, p. 252.

¹²⁷ James KLOSTY (ed.), *Merce Cunningham*, New York, Limelights, 1986.

¹²⁸ G. FONTAINE, *op. cit.*, p. 191.

¹²⁹ Cf. l'analyse de *Rosas danst Rosas*, *infra*, p. 102.

¹³⁰ L. LOUPPE, *Poétique de la danse contemporaine*, *op. cit.*, p. 158.

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. »¹³¹ 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).

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. »¹³² La forme dansée devient alors tout autant un jeu dynamique de "trans-formations" 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

¹³¹ Cf. l'analyse de *Rosas danst Rosas*, *infra*, p. 106.

¹³² Doris HUMPHREY, *Construire la danse*, trad. J. Robinson, Arles, éd. Bernard Coutaz, 1990, p. 61.

entre les genoux vivement resserrés, le haut du corps lancé dans une extension venant contredire ce mouvement des bras vers le bas.¹³³

En danse, elles ne désignent pas seulement « la figure constituée dans l'espace par les contours d'un objet pour l'ensemble de sa surface. »¹³⁴ Leur aspect cinétique oblige parfois à exprimer leur agencement ou leur relation en terme de dynamique : « dans la seconde unité, la danseuse se relève à nouveau, main derrière la nuque, puis *glissant* sous son sein, comme pour en épouser la forme, avant d'être *projetée* au sol. »¹³⁵ A 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.¹³⁶

Ailleurs encore, l'architecture de la pièce est évoquée de manière plus synthétique : « la danse se décompose en petites cellules de deux à quatre mouvements qui sont répétées et reprises dans un jeu d'unisson et de décalage. »¹³⁷ 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 (ses états émotionnels, l'auto-centration 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. La forme est l'être et le devenir de la matière vivante qu'est le danseur. Cette alternance extirpe l'idée d'un mouvement dansé comme pure abstraction, désolidarisée de l'interprète et opaque, tel que l'a recherchée une partie de la *post modern dance* américaine¹³⁸. La danse de Keersmaeker, qui laisse à l'interprète une possibilité d'être lui-même (et pas uniquement la forme dansée), se prête particulièrement à cette démonstration :

¹³³ Cf. l'analyse de *Rosas danst Rosas*, *infra*, p. 101.

¹³⁴ Etienne SOURIAU, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1999, p. 760.

¹³⁵ Cf. l'analyse de *Rosas danst Rosas*, *infra*, p. 101.

¹³⁶ *Ibidem*.

¹³⁷ G. FONTAINE, *op. cit.*, p. 190.

¹³⁸ Cf. les analyses faites par Sally Banes des pièces de Lucinda Childs, p. 45.

A la fin de ce second mouvement, c'est au tour de Cynthia Loemij de se coucher sur ses chaises. Pour la troisième reprise, un geste d'étreinte vient s'ajouter à la série de répétition des gestes. Lorsque Anne Mousselet se couche à son tour, elle relance le quatuor par un nouveau geste où la main droite, saisissant le haut du tee-shirt.¹³⁹

Ici l'interprète se couche et l'action se substitue à la forme par l'importance de l'environnement (sur ses chaises). 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. »¹⁴⁰ 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. »¹⁴¹ 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. On a vu que certaines de ces formes étaient repérées et classifiées (notamment par la danse classique). Pourtant ne mentionner que leur nom transforme souvent en image fixe une partie de leur déroulement. Ces noms ont également pour défaut de substituer à un processus continu (que le terme de métamorphose suggère) une représentation de la danse basée sur la disposition, côte à côte, d'images fortes liées par des transitions. C'est pourquoi on ne tentera pas de recenser l'ensemble de ces formes dans les analyses, mais plutôt de les évoquer en ayant toujours à l'esprit qu'elles sont la conséquence d'une dynamique interne¹⁴². Dire d'une diagonale qu'elle comporte successivement un battement, un fondu et une pirouette en dehors confine cette phrase corporelle à la description d'un exercice qui ne renseigne en rien sur l'aspect qualitatif de ce travail. On pourrait envisager de la danser

¹³⁹ Cf. l'analyse de *Rosas danst Rosas*, *infra*, p. 102.

¹⁴⁰ *Idem*, *infra*, p. 104.

¹⁴¹ *Idem*, *infra*, p. 99.

¹⁴² Cette conception aristotélicienne où l'*energeia* est la condition de mise en activité par le mouvement (*Métaphysique* 06, 1048b, 8) sera reprise par Nikolais qui définit la forme comme l'énergie en action.

indifféremment dans des “styles” tels que le jazz ou le classique, c'est-à-dire dans des distributions des flux et une mobilité des relais corporels assez différents. 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.

Des états

Enfin une dernière dimension de la perception apparaît, identifiée par Geisha Fontaine dès la fin de la première partie :

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).¹⁴³

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. »¹⁴⁴ Plus loin, les danseuses apparaissent « très “intérieures”, presque songeuses »¹⁴⁵. 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. »¹⁴⁶ Cet entremêlement des dimensions physique et affective apparaît également dans ma description :

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

¹⁴³ G. FONTAINE, *op. cit.*, p. 192.

¹⁴⁴ *Idem*, p. 190.

¹⁴⁵ *Idem*, p. 193.

¹⁴⁶ *Idem*, p. 189.

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.¹⁴⁷

L'acte de décrire 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 avant¹⁴⁸. La signification de ce terme – qu'il renvoie au mécanique, au sensoriel, au relationnel ou au symbolique¹⁴⁹ – 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 – se 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 son existence. Le geste dansé apparaît alors 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.

¹⁴⁷ Cf. l'analyse de *Rosas danst Rosas*, *infra*, p. 104.

¹⁴⁸ 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).

¹⁴⁹ Laurence Louppe définit les états comme « des modalités du corps allant de l'anatomique au symbolique » dans « L'Utopie du corps indéterminé. Etats-Unis, années 60 » (*in* Odette ASLAN (ed.), *Le Corps en jeu*, Paris, CNRS Editions, 1994, p. 220).

Un contexte théorique

Au corps entrevu par une certaine tradition philosophique comme étant *ce par quoi* on perçoit, on connaît et agit (un corps instrument, en quelque sorte), on pourrait opposer le corps de la danse contemporaine où le corps est pensé *pour* et *à partir de* lui-même : être un corps plutôt qu'en avoir un¹⁵⁰. Cependant, je préférerais concilier ces deux positions. L'observation préliminaire qu'implique ce travail l'inscrit dans le sillage de la phénoménologie. L'analyse et l'interprétation qui succèdent à ce premier temps, renvoient elles aussi à une posture privilégiant l'expérience corporelle de l'analyste.

Percevoir et décrire

La réduction phénoménologique 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 envahi par un être. Il y a donc une différence entre percevoir une attitude, une arabesque ou un saut de chat sur le plan technique et ressentir les mouvements ainsi désignés en vertu d'une empathie kinesthésique : en tant que spectateur, je vois extérieurement ce geste mais simultanément, je le ressens, je le vis intérieurement. Cette perception se pense comme « un jeu perpétuel entre les dimensions phénoménale, objective, interne, externe et visuelle du corps »¹⁵¹. 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.

¹⁵⁰ Marc RICHIR, *Le Corps. Essai sur l'intériorité*, Paris, éd. Hatier, coll. « Optiques Philosophie », 1993, p. 5.

¹⁵¹ Philippa ROTHFIELD, « Points of contact. Philosophies of Movement », *Writings on dance*, n° 11-12, été 1994-1995, p. 77 (nous traduisons).

Dans le sillage de Merleau-Ponty, j'ai essayé au début de ce chapitre de partir du monde sensible et particulièrement du corps qui se tient silencieusement sous mes paroles¹⁵². Le langage m'aide à atteindre un stade de clarification des perceptions en deçà duquel je demeure un bloc de subjectivité qui se contente de ressentir¹⁵³. L'influence de la phénoménologie sur la danse n'est pas nouvelle ; elle a inspiré plusieurs auteurs anglo-saxons¹⁵⁴. Mon approche s'inscrit dans la continuité de ces démarches et tente de maintenir liées cénesthésies du danseur et expérience du spectateur. Le langage accorde en effet la possibilité de nuancer, de choisir, de préciser – par l'emploi d'un terme plutôt qu'un autre – ces perceptions. Je veux d'ailleurs particulièrement soigner ce choix qui se substitue partiellement au ton que j'emploierais si j'étais à l'oral. Je peux donc qualifier le ressenti de la masse en choisissant "pesant" plutôt que "lourd", tout en sachant qu'aucun de ces termes ne se substituent, même s'ils la désignent, à la sensation de poids. Le choix des mots pour dire la danse résulte aussi des relations entrecroisées qu'entretiennent les sens entre eux, avec le monde et les processus d'énonciation linguistique (parler ou écrire)¹⁵⁵. Ces corrélations et cette complémentarité sont inéluctables ; elles forment un système enraciné dans le "fond" de l'organisation gravitaire et se trouve prolongé dans la motricité¹⁵⁶. En vertu de ces croisements, les oreilles voient, les doigts écoutent, l'œil touche : « la vue découvre alors en soi une fonction de toucher qui lui est propre, et n'appartient qu'à elle, distincte de sa fonction optique. »¹⁵⁷ Ces relations mettent donc en correspondance le sentir et le

¹⁵² Maurice MERLEAU-PONTY, *L'Œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1961.

¹⁵³ « Un être qui vivrait exclusivement à l'ordre des expériences sensorielles ne pourrait ni se connaître ni se souvenir » écrit encore Straus (*op. cit.*, p. 564).

¹⁵⁴ Citons ici Maxine Sheets-Johnstone (*The Phenomenology of Dance*, Londres, Dance Books, 1966) et S. H. Fraleigh (*Dance and the Lived Body. A Descriptive Aesthetics*, *op. cit.*, ainsi que « A Vulnerable Glance : Seeing Dance Through Phenomenology », in A. CARTER (ed.), *The Routledge Dance Studies Reader*, *op. cit.*).

¹⁵⁵ Michel BERNARD, « Sens et fiction ou les effets étranges de trois chiasmes sensoriels », *Nouvelles de danse* n° 17, 1993, 56-64.

¹⁵⁶ Hubert Godard nomme cette organisation le pré-mouvement (*cf.* « Le geste et sa perception », in Isabelle GINOT et Marcelle MICHEL, *La Danse au XX^e siècle*, Paris, Bordas, 1995, p. 224, ainsi que « Proposition pour une lecture du corps », *Bulletin du CNDC d'Angers*, n° 6, avril 1990, 8-10 et n° 7, juillet 1990, 18-20).

¹⁵⁷ 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

langage. A de nombreuses reprises d'ailleurs, j'ai pu observer sur des étudiants les effets d'une longue initiation à la danse sur leur perception du spectacle chorégraphique. La pratique provoque une amplification des sensations et une implication accrue de sa propre kinesthésie 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... La pratique renforce donc le « *scanning* inconscient » qu'opère chaque spectateur du spectacle dansé¹⁵⁸.

Cette lecture de la phénoménologie est parcellaire. Mais elle m'aide à préciser et à formuler mes problèmes, plutôt qu'à identifier les cheminements complexes de la pensée philosophique. Dans ce processus, et avant même de me tourner vers les autres, le langage m'aide à entrer en relation avec moi-même, tout en me tenant à distance. Il est donc la première étape du débat esthétique, tout en ne prétendant pas être autre chose qu'un point de vue *stricto sensu*. « 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. »¹⁵⁹ C'est pourquoi il est difficile de ne pas voir, dans le pragmatisme, un second contexte d'accueil.

Vers une esthétique pragmatique

Une étude portant sur les discours « des » publics de danse a montré que les goûts déclarés des spectateurs couvraient un large spectre : identification et reconnaissance d'un style, appréciation d'un travail, attrait pour certaines formes de motricité, mais aussi recherche d'un sens, d'une compréhension de l'œuvre, plutôt qu'une appréciation du registre corporel. Néanmoins, il est important de remarquer que la recherche de

du grec *aptô* (toucher), désigne non une relation de l'œil au toucher, mais une « possibilité du regard ».

¹⁵⁸ Anton EHRENZWEIG, *L'Ordre caché de l'art. Essai sur la psychologie de l'imagination artistique*, trad. F. Lacoue-Labarthe et C. Nancy, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 1974, p. 39 (l'auteur souligne).

¹⁵⁹ A. CARTER (ed.), *op. cit.*, p. 121 (nous traduisons).

l'énergie propre aux mouvements dansés constitue le dénominateur commun à tous ces discours¹⁶⁰. Ce qui est désigné ici (l'évoquant précédemment sous le terme d'empathie) renvoie au mode de réception unitaire auquel participent tous nos sens.

A partir du moment où nous éliminons le hiatus entre le Je et son monde, où nous ne nous contentons plus de considérer le sentir comme une simple condition préliminaire du connaître [...], le sentir se révèle appartenir nécessairement au se-mouvoir.¹⁶¹

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 »¹⁶². Dans le domaine philosophique, Husserl en a fait la faculté d'intégrer dans son propre environnement celui d'autrui afin d'élargir son champ d'expérience aux dimensions du monde. Ce champ devient alors un espace intersubjectif dont le référentiel n'est plus egocentré mais « allocentré »¹⁶³, c'est-à-dire ancré dans le monde et dans l'autre. Cette perspective rend possible un partage véritable. 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 mouvement¹⁶⁴. 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'autre¹⁶⁵. C'est pourquoi on a évoqué l'état de corps en tant qu'interprétation des intentions qui sous-tendent (ou habitent) le mouvement dansé. L'empathie motrice nous ouvre donc une voie kinesthésique

¹⁶⁰ J.-M. GUY, *op.cit.*, p. 360 et s.

¹⁶¹ E. STRAUS, *op. cit.*, p. 377.

¹⁶² Alain BERTHOZ et Gérard JORLAND (ed.), *L'Empathie*, Paris, Odile Jacob, 2004, p. 10.

¹⁶³ *Idem*, p. 272.

¹⁶⁴ S.-J. BLAKEMORE et Jean DECETY, « From the perception of action to the understanding of intention », *Nature Revue Neuroscience* n° 2, 2001, 561-567.

¹⁶⁵ Jean DECETY, « L'empathie est-elle une simulation de la subjectivité d'autrui ? », in A. BERTHOZ et G. JORLAND (ed.), *op. cit.*, 53-88.

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 explique 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 ; un sentir qui implique que sentant et senti soient engagés dans un rapport de communication, une ouverture mutuelle et de l'autre¹⁶⁶. 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. »¹⁶⁷ Dès lors, percevoir un mouvement, c'est aussi être soi-même le mouvement. Et c'est ainsi que le mouvement fait sens. On fera donc l'hypothèse que l'empathie corporelle fonde une partie du désir de mouvement du spectateur – même sédentaire – et qu'il facilite la rencontre proposée par l'œuvre avec le corps de l'Autre¹⁶⁸.

Cette hypothèse nous rapproche du point de vue 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. »¹⁶⁹ Dewey montre que si « le substrat organique reste comme le fondement ultime et vivifiant »¹⁷⁰ de l'art, il n'est pas limité à l'artiste et fait s'engager les affects du spectateur ou de l'auditeur ; leurs énergies et leurs réponses sensori-motrices constituant ainsi, grâce à leur propre expérience esthétique, la matière de récréation de l'œuvre d'art. La perception-recréation, sentie, incorporée, mouvante permet une appropriation physique de l'œuvre autorisant une compréhension en acte, à travers la pratique : de la danse dans la théorie et de la théorie dans la danse, ou la danse comme vecteur de connaissance et la danse nourrissant la danse en tant que 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

¹⁶⁶ Henri MALDINEY, « La vérité du sentir », *Art Press* n° 153, décembre 1990, 16-23.

¹⁶⁷ I. GINOT, « La peau perlée de sens », art. cit., p. 197.

¹⁶⁸ Daniel SIBONY, *Le Corps et sa danse*, Paris, Le Seuil, coll. « La couleur des idées », 1995.

¹⁶⁹ J. DEWEY, *Late works of John Dewey, op. cit.*, p. 231 et s.

¹⁷⁰ *Idem*, p. 30 et s.

proposer un sens. L'interprétation n'est plus alors un « abandon à l'irrationnel, mais la révélation, par une conjugaison de l'intuitif et de l'intellect, d'un sens latent puisé dans la polysémie de l'œuvre »¹⁷¹.

Fixer le mouvant

La phénoménologie et la philosophie pragmatique ont une appartenance mutuelle¹⁷². Elles ont également en commun l'idée que la théorie de l'interprétation produit une image de la réalité largement déterminée par des caractères empruntés au langage. 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 transcrire le corps dansant « à l'écrit ». Ainsi s'impose le langage en intermédiaire explicité, coloré par l'expérience, et non pas neutre et implicite, c'est-à-dire sous-entendu. Nous pourrions voir ainsi 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 demeure objectivement angulaire, mais qu'*interprètent* pourtant comme une portion de cercle, le danseur et le spectateur. Que nous soyons 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. »¹⁷³

Ainsi se mettre à danser et se mettre à penser pourraient désigner, sous deux vocables différents, une même mise en mouvement. J'apparente cette posture au pragmatisme en ce qu'elle constitue une « façon non dualiste de penser la réalité et la connaissance [traitant] la théorie comme un auxiliaire de la pratique, au lieu de voir

¹⁷¹ Joëlle CAULLIER, « Pour une interprétation de *Nuits*. Une proposition d'analyse », *Entretemps* n° 6, Centre national des Lettres, février 1988, p. 60.

¹⁷² Selon nous, c'est la théorie chiasmatique de Merleau-Ponty et la critique augmentée qu'en a faite Michel Bernard qui lie phénoménologie et esthétique pragmatique. C'est pourquoi nous les avons évoqués.

¹⁷³ 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.

dans la pratique, le produit d'une dégradation de la théorie. »¹⁷⁴ Dans les applications (ou plutôt faudrait-il parler de répercussions) didactiques possibles de ce travail, le statut des pôles théorie-pratique est modifié. Ce n'est plus la théorie qui questionne un champ de pratique mais la danse qui pose des questions, se questionne en prenant appui sur la théorie. J'attends de la pensée qu'elle se mette au diapason de la danse plutôt que de lui imposer, de haut ou de loin, des questionnements qui lui seraient étrangers. La théorie ainsi conçue devient l'occasion d'un jeu de *mouvement* entre la pensée et l'action. Elle ouvre également des perspectives nouvelles :

En surmontant ses parti-pris contre le non-linguistique, la philosophie peut apporter un soutien et une forme analytique aux recherches scientifiques qui concernent les aspects non discursifs de l'expérience humaine [...] elle pourrait engager ses propres recherches dans une exploration de l'expérience non verbalisée en esthétique et en éthique aussi bien qu'en cognition.¹⁷⁵

Michel Bernard distingue, parmi d'autres niveaux de perception, une approche pragmatico-linguistique qui analyse la perception à travers la manière dont elle s'énonce et « comme exercice d'un pouvoir sur l'interlocuteur »¹⁷⁶. La pulsion et le désir déclenchent et animent la sensation, comme le principe chiasmique la distord et la modifie¹⁷⁷. Cette nature "rhizomatique" de la perception fait du corps un nœud pris dans une toile de forces résultant du jeu chiasmique¹⁷⁸. On comprend donc, à travers notre introspection initiale (en tant que danseur puis observateur) et les appuis théoriques qu'elle interpelle, combien la perception est plurielle, subjective et orientée et comment décrire peut se révéler partiel, partial et teinté de nos propres envies ou notre passé

¹⁷⁴ Richard RORTY, *L'Espoir au lieu du savoir. Introduction au pragmatisme*, Paris, éd. Albin Michel, 1995, p. 28 et s.

¹⁷⁵ Richard SHUSTERMAN, *Sous l'interprétation*, Bruxelles, L'Eclat, 1994, p. 103.

¹⁷⁶ M. BERNARD, « Esquisse d'une théorie de la perception du spectacle chorégraphique », in *De la création chorégraphique, op. cit.*, 205-213.

¹⁷⁷ Erwin Straus écrit que « la vision, l'audition, le toucher et le goût sont en interrelation les uns avec les autres, le sentir comme tel est lié par une relation *interne* au mouvement vivant » (*op. cit.*, p. 376, l'auteur souligne). Tous ces processus se déroulent ici et maintenant dans le temps individuel de la subjectivité. D'ailleurs Straus ajoute que « ce n'est pas l'œil qui voit, ni l'oreille qui entend, ni la peau qui sent la chaleur et le froid ; seul voit et entend le sujet vivant individuel en communication avec son monde » (p. 473).

d'interprète. 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 le partage esthétique.

*

En somme, assister à un spectacle vivant ne peut se résumer à le *voir*. Cette démarche d'articulation de la pratique et du langage procède de ce qu'on pourrait appeler un "savoir lire" la danse : « en danse, savoir lire commence avec l'acte de voir, d'entendre, et de sentir comment bouge le corps. »¹⁷⁹ Ce double exercice d'examen des sensations d'une part et de leur transcription d'autre part, dessine une trame, c'est-à-dire ce qui structure un réseau (les perceptions) et qui constitue le fond et la liaison d'un ensemble organisé (la transcription). Cette trame n'a donc aucune vocation classificatrice¹⁸⁰. Il s'agit plutôt de fournir des éléments d'appréciation commune – 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, un moule ou un schéma.

C'est aussi la structure des œuvres d'Anne Teresa De Keersmaecker qui incite, au-delà de l'observation, à extraire les phrases de base dansées qui sous-tendent l'architecture des pièces¹⁸¹. Sans cet effort d'analyse, le risque est grand de se heurter à une complexité inextricable. A la description, nécessairement linéaire et imposant par nature une sorte de dé-contextualisation, succède l'analyse qui met en relation de façon plus globale la motricité avec les autres éléments qui composent les pièces

¹⁷⁸ Par analogie au développement sauvage, aléatoire et hétérogène de relations issues de nos cinq sens (Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, *Mille Plateaux, Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1980).

¹⁷⁹ S. L. FOSTER, *op. cit.*, p. 58 (nous traduisons).

¹⁸⁰ Cette trame s'inspire de notre perception, mais elle a été confortée par la lecture d'autres analyses où ces repères apparaissent aussi implicitement. C'est le cas pour Sally Banes (« Ils vécurent très heureux et eurent beaucoup d'enfants » p. 49-59), Evan Alderson (« Utopies actuelles », p. 60-72) et Chantal Pontbriand (« Pouvoir et sexualité au théâtre », p. 84-95). Toutes se livrent à des analyses d'œuvres (in Michèle FEBVRE (ed.), *La Danse au défi*, Montréal, Parachute, 1987). L'approche non systématique d'Isabelle Ginot dans sa thèse sur Dominique Bagouet m'a également guidé.

¹⁸¹ C'est pourquoi on a procédé à un essai préalable d'analyse portant sur *Vocabularium*, une installation vidéo d'Aliocha Van Den Avoort. Cf. l'analyse de cette œuvre en annexe, *infra*, p. lxxvii.

chorégraphiques¹⁸². L'analyse permet ainsi de « parcourir le chemin qui relie l'œuvre à son auditeur [...] Il ne s'agit ni de fusion pure avec l'œuvre, ni de distanciation techniciste, mais du rapport dialectique de ces deux attitudes »¹⁸³. C'est pourquoi les analyses qui suivent tiennent compte, sans en afficher la rigueur systématique, des cadres qui permettent d'approcher les œuvres de manière plus large, c'est-à-dire dans leur aspect spectaculaire¹⁸⁴.

Puis vient ensuite 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 pose¹⁸⁵. En ce sens, l'interprétation réside aussi dans les moments qui font sens pour nous, c'est-à-dire les instants où comprendre, c'est également se comprendre et où « le mouvement de l'autre met en jeu l'expérience propre du mouvement de l'observateur. »¹⁸⁶

*

Cette recherche se tourne aussi vers une forme de connaissance. Il s'agit de comprendre le répertoire bâti par De Keersmaeker avec sa compagnie Rosas et, à travers cet exemple, de questionner le statut de l'acte descriptif et son rôle dans l'interprétation d'une œuvre. On peut donc espérer s'accrocher à des mots, non pas « comme s'ils étaient des choses », mais en tant qu'éléments constitutifs de l'expérience sensible¹⁸⁷. C'est d'ailleurs dans des termes proches que certains critiques évoquent le sens : « s'il y

¹⁸² C'est pourquoi je me sens proche de la voie proposée par Janet Adshead (*Dance Analysis Theory & Practice*, Londres, Dance Books, 1988). Celle-ci 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.

¹⁸³ J. CAULLIER, « Pour une interprétation de *Nuits*. Une proposition d'analyse », art. cit., p. 60.

¹⁸⁴ Ces cadres d'analyse du spectacle chorégraphique apparaissent dans les travaux anglo-saxons, notamment ceux de Susan Foster et Janet Adshead. D'autres méthodologies analogues existent aussi en français, comme celle que propose Patrice Pavis dans *L'Analyse des spectacles* (Paris, Nathan, coll. « Arts du spectacle », 1996) et qui est plus particulièrement conçue pour le théâtre.

¹⁸⁵ Le plaisir esthétique que nous prenons est toujours individuel et l'interprétation réside aussi dans les moments qui font sens pour nous, c'est-à-dire les instants où comprendre, c'est également se comprendre.

¹⁸⁶ H. GODARD, « Le geste et sa perception », art. cit., p. 227.

¹⁸⁷ Jean-Luc NANCY, *Le Sens du monde*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1993, p. 14.

a un sens, il est déjà donné dans ce qui s'est inscrit dans ma mémoire en tant que spectateur, c'est le contenu latent de l'œuvre. Celle-ci est dans ma mémoire comme un rêve que je tente d'explicitier. »¹⁸⁸

Les présupposés pratiques et théoriques de cette démarche étant définis, on souhaite laisser au lecteur le choix de son parcours à travers la suite du travail. S'il veut d'abord appréhender concrètement la manière dont la danse s'écrit à l'aune de l'expérience, il se reportera aux analyses qui suivent. Ces dernières sont classées dans l'ordre chronologique de la création des œuvres. S'il préfère, au contraire, avoir une vue plus globale de ces analyses et voir en quoi Anne Teresa De Keersmaecker est une artiste au style affirmé, il pourra aborder la synthèse dans le quatrième chapitre (second tome). Le cinquième chapitre étant consacré à une précision des repères utilisés et une discussion évoquant les limites et les perspectives de cette entreprise.

¹⁸⁸ A. FOIX, « Ecrits timides sur la critique », art.cit., p. 224.

Chapitre 3

ANALYSE DES PIÈCES



Le monde nous matraque de faux changements,
d'illusoires satisfactions matérielles, de fugitif, de disparate,
d'une espèce de laideur qui s'immisce partout, nuit et détruit [...].

La vie est en perte de qualité.

Face à tout cela, il est crucial
de générer de l'art et de la beauté.

Anne Teresa De Keersmaeker^d

Dans ce troisième chapitre, j'ai voulu respecter – pour présenter les œuvres – un ordre dont la logique naturelle s'est imposée : celle du spectateur qui assiste au spectacle avant de mettre en relation les traits qu'il a trouvés saillants ; une analyse dont il tirera par la suite son interprétation. Tout en ayant conscience du côté indigeste de la lecture qui suit, ce choix me paraît justifié par le statut d'illustration de la démarche proposée. C'est pourquoi j'ai voulu faire apparaître l'ensemble des analyses "en l'état", c'est-à-dire lestées par leur côté méthodologique un peu strict. Par ailleurs, c'est cet examen systématique des pièces qui a permis l'élaboration de la synthèse figurant à la fin de ces analyses (second tome). Dès lors qu'une suite de spectacles fait œuvre, se jouant des modes et des courants, il est légitime de s'y intéresser. Certaines pièces reflètent le stade expérimental normal des recherches, d'autres renferment les formes durables de l'écriture chorégraphique. C'est pourquoi ces analyses ambitionnent également de constituer un corpus de référence à toute personne intéressée par le travail de la chorégraphe belge.

Densité, fidélité à l'élaboration du mouvement dansé et possibilité de transmission ou de partage sont les qualités que j'ai voulu donner à cet essai d'esthétique. On a vu dans quelles conditions ces mots, qui font re-venir la danse, acquièrent une consistance qui semble émaner de la contemplation du mouvement. J'espère maintenir vivaces l'expérience et le plaisir tirés de la fréquentation de cet univers. Cependant, on ne trouvera ici aucune prétention totalisante ni définitive. Et le fait que l'artiste soit vivante me préserve de cette tentation. C'est pourquoi je propose plutôt ci-dessous une sorte de "parcours attentif" à travers une vingtaine de spectacles d'Anne Teresa De Keersmaeker créée avec sa compagnie Rosas, de *Fase* (1982) à *Small hands* en 2001. Cette recherche exclue par conséquent les œuvres vidéo, les mises en scène de théâtre comme *Verkommenes Ufer/Medeamaterial/Landschaft mit Argonauten* (1987), les pièces de commande telle que *The Lisbon Piece* (1998)¹⁸⁹ ou *Asch*, une œuvre de jeunesse et de fin d'étude à l'école Mudra. *Fase* est antérieure à la création *stricto sensu* de la compagnie Rosas, mais je l'ai incluse dans notre corpus pour deux raisons. Tout

¹⁸⁹ A l'invitation de la Compagnie Nationale de Ballet du Portugal. « Anne Teresa transforme en style classique le tourbillon chorégraphique de *Drumming* qu'elle extirpe des percussions de Steve Reich pour le réorganiser sur les musiques des compositeurs belges Thierry De Mey et Eric Sleichim » écrit Claire Diez (programme de *Rain* au Théâtre de la Ville, mai-juin 2002, p. 11).

d'abord, cette pièce a été reprise de nombreuses fois depuis sa création et figure au répertoire de la compagnie¹⁹⁰. D'autre part, ces deux duos – encadrant vingt ans de création – est un choix de la chorégraphe que j'ai voulu respecter. Comme elle l'a elle-même évoqué à propos de *Small hands*, cette pièce « vient je crois, avant tout, du désir de redanser moi-même, de danser avec Cynthia, de refaire un duo, à peu près vingt ans après *Fase* et que j'ai dansé tellement longtemps avec Michèle Anne [De Mey]. Une petite constellation, pas une grande machine, pour retrouver le plaisir de danser à deux. »¹⁹¹

Mais ce choix aurait pu laisser croire que l'œuvre se refermait sur elle-même. Or il n'en est rien et le choix de *Small hands* pour clore ce travail permet de laisser l'œuvre de la chorégraphe en suspens. Son travail se poursuit¹⁹² et *Small hands* constitue, à son tour, la base chorégraphique de la grande pièce pour treize danseurs intitulée (*but if a look should*) *April me*¹⁹³ en 2002. Les brins entrelacés qui composent la guirlande keersmaekerienne ne se terminent donc pas en épissure. Au contraire, cette tresse se love et se poursuit en spirale, figure compositionnelle récurrente chez la chorégraphe flamande. Ses croquis de préparation en attestent¹⁹⁴ et évoquent la boucle qui investit la troisième dimension et devient spirale pour éviter de se fermer sur elle-même, ce qui est emblématique d'une carrière qui se retourne sur elle-même et se poursuit, simultanément¹⁹⁵.

¹⁹⁰ Créée en 1982, la pièce *Fase* est reprise en 1992 à Bruxelles, après avoir été jouée quatre années durant. Elle continue de tourner depuis, la dernière présentation date du 5 février 2002 au Klapstuk Festival de Louvain (source Rosas, disponible via <www.parts.be/Rosas/frames_prod_fase.html> [consulté le 27.02.05].

¹⁹¹ Anne Teresa De Keersmaeker à propos de *Small hands (out of the lie of no)*, transcription de la bande sonore de *Rosas XX* (salle XVI). Cf. l'intégralité en annexe, *infra*, p. xxxv.

¹⁹² A l'heure où nous écrivons ces lignes, d'autres pièces ont déjà vu le jour : *April me* en 2002, *Bitches Brew/Tacoma Narrows* et *Once* en 2003, *Kassandra-Speaking in twelve voices* en 2004, *Desh* et *A Love Supreme* en 2005.

¹⁹³ Cf. le documentaire de Michel Follin intitulé *Corps Accords* (2003) et consacré au travail d'élaboration conjoint de la musique et la danse qui s'opère entre Thierry De Mey et Anne Teresa De Keersmaeker pour la pièce *April me*.

¹⁹⁴ Cf. les notes et carnets mis à disposition du public lors de l'exposition *Rosas XX* (exposition au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, du 20 octobre 2002 au 5 janvier 2003).

¹⁹⁵ En effet, chez De Keersmaeker, les petites formes chorégraphiques sont souvent des préliminaires – on dirait des études en parlant d'un peintre – à des compositions plus importantes. C'est le cas pour et

« Pour être une image de la vie, l'objet chorégraphique doit renoncer à se présenter isolément. »¹⁹⁶ Bien que la priorité soit donnée à l'analyse des œuvres, il nous a paru important que celles-ci soient contextualisées. Quelques éléments, permettant de situer la production chorégraphique de Keersmaeker dans un environnement plus large, viendront s'intercaler entre les œuvres. Ils sont nommés "paysage". Ils peuvent également être pris comme des pauses ou des respirations dans la lecture un peu fastidieuse d'une telle succession d'analyses.

April me, pièce qui fait suite au duo *Small hands (out of the lie of no)* et mobilise toute la compagnie en 2002.

¹⁹⁶ Roland Huesca ouvre en ces termes sa rubrique « Danse et sociétés » dans le premier numéro de la revue *Quant à la danse* (n° 1, octobre 2004, p. 49).

Paysage # 1 : un contexte porteur

Il n'est pas question de refaire ici une histoire de la danse, « entrepôt de quincaillerie de faits, dates, noms, causes, séquences – l'histoire kitsch »¹⁹⁷, mais plutôt de dresser un état des lieux de l'évolution récente, d'esquisser un paysage chorégraphique dans lequel apparaît, évolue – et finalement contribue à modifier – la chorégraphe.

Anne Teresa De Keersmaeker est née le 11 juin 1960 à Mechelen (Malines) en Belgique¹⁹⁸. Enfant, elle entreprend un cursus de danse classique dans un établissement pluridisciplinaire de Bruxelles, l'Ecole de la Danse, de la Musique et des Arts du Spectacle Lilian Lambert. Pendant deux ans, entre 1978 et 1980, elle va suivre les cours dispensés gratuitement au sein de Mudra, l'école liée au théâtre de La Monnaie et aux Ballets du XX^{ème} siècle, dont Maurice Béjart, en résidence à Bruxelles durant vingt-cinq ans, fût le créateur en 1970. C'est à Mudra que De Keersmaeker crée sa première œuvre intitulée *Asch* en 1980, sur des musiques de Serge Biran et Christian Coppin. *Asch* contient une ébauche du matériel utilisé dans *Violin Phase*¹⁹⁹. D'ailleurs ces deux pièces ont un commun d'être des travaux d'étudiants : *Asch* révèle l'élève de Mudra et *Violin Phase*, composée pendant le séjour américain, fait découvrir l'étudiante new-yorkaise après sa rencontre et sa collaboration avec Steve Reich.

La chorégraphie contemporaine des années soixante-dix symbolise cette époque d'exploration, de contestation et d'émancipation. Le climat artistique se montre alors plus favorable à un développement accru de la danse qui évolue parallèlement à l'art contemporain (peinture, sculpture, architecture, théâtre...), mais les chorégraphes sont également influencés par cette ère de militantisme, de développement des “sciences molles” : psychanalyse, sémiologie, structuralisme, dans lesquelles ils puisent parfois de nouveaux styles narratifs. En Europe et aux Etats-Unis, la danse se développe

¹⁹⁷ Antonio PINTO RIBEIRO, « Le corps végétal », in L. NICLAS (ed.), *La Danse. Naissance d'un mouvement de pensée*, op. cit., p. 92.

¹⁹⁸ Cf. les repères biographiques en annexe, *infra*, p. xxxviii.

¹⁹⁹ Cf. les notes sur *Asch*, *infra*, p. xl.

également. En 1976, l'Allemande Suzanne Linke remporte le concours de Bagnolet avec *Danse funèbre* sur le thème de *La Jeune fille et la mort*. Avec l'Opéra de Paris, Carolyn Carlson entreprend une projection d'états intérieurs, d'impressions d'enfance dans *Sablier Prison* tandis qu'à partir de la mémorisation d'improvisation "en ligne", Trisha Brown jette dans *Line Up* les prémisses de ces compositions ultérieures telles que *Set and Reset* (1983). Lucinda Childs entreprend sa recherche minimaliste avec *Particular Reel* et va trouver la consécration avec *Dance* (1979) qui expose une danse qui va de la marche à une sorte de danse baroque, la projection simultanée du film de Sol LeWitt apportant des points de vue démultipliés tout en complexifiant l'œuvre²⁰⁰. Merce Cunningham poursuit ses compositions (*Inlets*, 1977) soumises aux décisions du hasard. Pina Bausch monte *Kontakthof* (1978), une cour dans laquelle vingt danseurs errent et marivaudent dans une ambiance de joie un peu triste. Très loin du théâtre, Steve Paxton jette les bases du *Contact Improvisation* et crée avec Lisa Nelson *PA_RT* en 1979. Certains américains se fixent en Europe et en France notamment, comme Viola Farber, Susan Buirge, Peter Goss ou Carolyn Carlson. La suprématie de la danse américaine est alors presque totale et peut expliquer l'empreinte laissée par certains de ces chorégraphes sur les premières pièces de Keersmaeker²⁰¹.

En effet, sur le plan des programmations, la Belgique n'est pas en reste²⁰². Avec le *Kaaitheater* de Bruxelles notamment, elle fait partie des pays européens bénéficiant d'un réseau de diffusion du spectacle vivant de grande qualité et qui n'hésite pas à promouvoir ces arts par l'intermédiaire de conférences et de festivals tels que le *Klapstukfestival* dès 1982 à Bruxelles ou *De Beweeging* (le mouvement) rebaptisé *wp Zimmer* (en références aux chambres à louer près de la gare) à Anvers qui devient le

²⁰⁰ Saul YURKIEVITCH, « Intellidance », trad. P. Rivas, *l'Avant-scène, Ballet/Danse* n° 2, avril-juillet 1980, p. 24.

²⁰¹ Cette suprématie américaine ne va se modifier qu'au milieu des années quatre-vingt. Ce sont les années de l'explosion. La « nouvelle danse » française, encore appelée « jeune danse » occupe le devant de la scène internationale.

²⁰² Pour un panorama plus complet du paysage chorégraphique flamand à cette époque, le lecteur pourra se reporter à Isabella LANZ et Katie VERSTOCKT, *La Danse aux Pays-Bas et en Flandre aujourd'hui* (Rekkem, Stichting Ons Erfdeel vzw, 2003), à Michel UYTTERHOEVEN, « Une couleur différente pour chaque nouvel horizon. La dimension internationale du travail de Rosas » (*in* Herman SORGELOOS (ed.), *Rosas/Anne Teresa De Keersmaeker*, Paris, La Renaissance du livre, 2002, 297-300) et à Jean-Marc LACHAUD, « Richesse et éclectisme de la chorégraphie flamande » (*Cassandra* n° 36-37, septembre-octobre 2000, 21-23).

tremplin des chorégraphes flamands à partir de 1984. Ces festivals permettent non seulement de promouvoir les artistes belges, mais également de faire connaître, après le néo-classique de Béjart, les grands noms de la danse dans le monde : Merce Cunningham, Steve Paxton, ainsi que les trois chorégraphes auxquels la jeune De Keersmaecker voue une admiration particulière : Trisha Brown, William Forsythe et l'Allemande Pina Bausch.

La fréquentation des chorégraphes américains explique peut-être une forme d'influence, mais le passage outre-Atlantique de Keersmaecker est lui aussi déterminant. Comme de nombreux danseurs de cette génération, elle va se tourner vers les Etats-Unis. A cette époque, en Europe, l'enseignement de la danse fait pauvre figure et Béjart, avec son école Mudra ouverte en 1970 à Bruxelles, figure l'arbre qui cache la forêt. Les danseurs font rarement l'économie de ce séjour américain et vont chercher à New York, et chez Cunningham notamment, la technique qui leur fait défaut et une solide expérience d'interprète. En 1981, elle quitte donc Bruxelles et part compléter sa formation en s'inscrivant 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. La chorégraphe parle en termes vagues de cette année qu'elle a passée à Manhattan. Peu intéressée par les études dispensées dans des écoles célèbres ou des studios, elle paraît avoir flotté à travers le temps dans la ville. « Stuart Hodes m'avait accepté, et Larry Rhodes était à la tête du département de la danse à New York University. Mais j'ai suivi des cours de théâtre expérimental, d'histoire du théâtre. Ces choses m'ont intéressée ». Elle les appelle l'expérience : « un vrai coup de pied, parce que tant de choses se passaient, pas seulement dans danse, mais aussi dans les rues ». Cependant la ville ne l'a pas retenue : « je voulais revenir et faire mon propre travail »²⁰³.

Elle danse dans la création de Mel Wong (*Jelly Bean Red, White and Blue*) et participe à la reconstruction de *The Magnificent Cuckold* de Meyerhold au musée Guggenheim. La fréquentation des chorégraphes américains tels que Lucinda Childs explique peut-être une forme d'influence sur ses premières pièces. Pendant son séjour aux Etats-Unis, De Keersmaecker élabore deux des quatre parties qui composeront *Fase* :

²⁰³ Rita FELICIANO, « A love-hate affair with dance-Belgian dance company Rosas », *Dance Magazine*, 1998 (nous traduisons).

Violin Phase et *Come Out*²⁰⁴. De retour à Bruxelles, elle crée en 1982 *Fase, Four Movements on the Music of Steve Reich*, un duo avec Michèle Anne De Mey.

204 *Violin Phase* fut présenté pour la première fois au Festival of Early Modern Dance à Purchase, en avril 1981. *Come Out* a été écrit en collaboration avec Jennifer Everhard et présenté en octobre 1981 à la Tisch School of the Art de New York.

***Fase* (1982) ou les arcanes de la circularité**

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 nuances d'intensités variées, il a été reçu comme une provocation, entraînant des adhésions enthousiastes et des réactions de haine. *Fase, Four Movements on the Music of Steve Reich* a continué d'être dansé par la compagnie Rosas jusqu'en 2002. Figurant au répertoire de la compagnie, j'ai décidé de l'inclure dans le corpus pour les raisons déjà exposées²⁰⁵.

Le premier mouvement s'intitule *Piano Phase*. Les deux danseuses sont en robe beige et fluide, descendant aux genoux, en socquettes et chaussures blanches ; elles sont face au public, pieds serrés, bras le long du corps et se tiennent devant un fond blanc. Elles sont éclairées diagonalement, de telle sorte que les ombres projetées figurent comme des présences légèrement plus grandes qu'elles. La silhouette du centre, plus sombre, mêle les deux ombres d'Anne Teresa De Keersmaecker, à jardin et de Michèle Anne De Mey à cour²⁰⁶. Cette longue immobilité initiale et le dispositif scénique appellent la concentration et l'attention au geste. A la dixième mesure de la partition de Reich, jouée comme une petite ritournelle au piano²⁰⁷, les danseuses se regardent, regardent le public. Puis elles se lancent dans la danse à la douzième mesure.

Le regard, initialement dirigé vers le bas, se tourne vers la gauche, comme si les yeux occupaient par anticipation l'espace de la danse à venir. La phrase de base consiste en un appui du pied droit devant le pied gauche en même temps que le bras droit est

²⁰⁵ Trois sources audiovisuelles ont été utilisées pour ce travail :

Fase, four movements to the music of Steve Reich. Captation du spectacle en juin 1997 à De Singel, Anvers, 60 min., réal. Rosas Visual Library, prod. Rosas et Audiovisuele dienst K.U. Leuven.

Fase, 2002, 58 min. réal. Thierry De Mey, prod. Avila et Sophimages. *Fase* est l'adaptation cinématographique du spectacle *Fase, four movements to the music of Steve Reich*.

Fase. A film by Thierry De Mey, DVD, Editions à voir, 2002.

²⁰⁶ Au théâtre, la « cour » désigne, pour le spectateur, le côté gauche du plateau, et le « jardin », le côté droit.

²⁰⁷ La musique est enregistrée dans les quatre mouvements qui constituent la pièce.

lancé horizontalement en avant. La chute du bras et la pointe du pied permettent aux interprètes de déclencher un demi-tour et de répéter *ad libitum* cette figure. La forme est réduite à une giration qu'accentue le port d'une robe longue et ample. Emporté par son élan, le corps semble gommer l'impulsion d'entretien nécessaire aux rotations suivantes. Le rythme de la forme corporelle apparaît dans ce bras lancé à l'horizontal et cette esquisse de premier pas répété à l'infini, et qui n'est que passager, comme une sorte d'entretien de la rotation du corps sur lui-même. On sent le poids de ce bras abandonné dans sa courbe descendante devenir le cœur, le battement vital du mouvement. Le visage reste impassible et les interprètes semblent retirées en elles-mêmes.

Puis l'appui qui servait à tourner se transforme en déplacement, en aller-retour sur une ligne latérale qu'elles occupent en commun. Le bras sert toujours de balancier et se tend horizontalement en même temps que le regard est lancé vers l'arrière ou l'avant. La



rotation initiale vient ponctuer cette marche lorsque celle-ci se transforme en détourné²⁰⁸. Les bras pliés viennent s'enrouler autour de la taille, rappelant le motif du mouvement des robes emportées par le déplacement. Parfois la main esquisse un signe (pouce et index joints en cercle), avant que le bras ne se tende à nouveau pour relancer le corps. On nommera cette phrase "B" ; elle est déclinée six fois.

Les danseuses se remettent à tourner – pas moins de trente six girations – avec un insensible décalage²⁰⁹ qui les amènent à un face à face dans des demi-tours opposés, avant de se remettre progressivement "en phase" (on appellera cette phrase "A"). Le déplacement en aller-retour est repris quatre fois, mais il est ponctué par un passage sur demi-pointes, jambes tendues et serrées, une suspension suivie d'un déséquilibre avant qui esquisse un premier appui couru, rattrapé et prolongé par l'énoncé de la fin de la phrase. La danse me renvoie à la musique qui mêle une petite ritournelle et un rythme

²⁰⁸ Rotation sur deux pieds dans le sens de l'en-dehors.

²⁰⁹ Le décalage est pris par quart de tour en trois rotations.

binaire. Cette pulsation prend le dessus et je crois entendre le cœur des danseuses s'emballer sous l'effort.

La phrase A est exécutée à trente-huit reprises.

La phrase B est dansée à nouveau et fait apparaître une suspension, sur les pieds décalés, qu'une légère torsion du buste amplifie et qui se prolonge par un port de bras épaulé.

La phrase A est reprise trente-six fois.

La phrase B réapparaît sept fois, augmentée par une prise d'élan pied fléchi, talon au sol, pour piquer ensuite sur cette jambe, l'autre en arabesque : la suspension du corps paraît ainsi plus haute, la jambe arrière lui donne une ampleur qui prolonge cet instant formel. Piqués attitude et suspensions pieds parallèles vont ainsi se succéder. La scansion musicale est renforcée par le balancé incessant des bras.

La phrase A est exposée trente fois, puis la phrase B à trois reprises. L'effet de fascination s'amplifie. Il n'y a plus guère d'illusion à se faire sur ce qui peut advenir et la danse invite à se centrer sur sa propre interprétation : un sourire, un retard infime, un jeu des différences, un regard de connivence...

Dans la succession de phrases A qui suit, les demi-rotations sont progressivement orientées alternativement vers le public et le fond de scène. L'écran blanc disparaît dans la pénombre, les danseuses apparaissent blanches sur une scène sombre, éclairée par des latéraux. Cet engloutissement dans la pénombre ne masque pas le mouvement et les latéraux le sculptent de façon plus contrastée, renforçant la perception hypnotique comme on s'enfonce dans le sommeil.

La phrase B est exposée six fois avec un accent inédit, réalisé bras pliés, poings serrés, dans une force de contraction de plus en plus soutenue. L'interprétation semble plus violente et contrastée par le changement d'éclairage et la fatigue.

La phrase A est exposée sans changement à trente-quatre reprises.

La phrase B continue de subir des modifications : les poings se serrent plus fréquemment et les arrêts suspendus sont de plus en plus secs. Le corps prend davantage d'avance sur la robe, ainsi prise de vitesse.

La phrase A lui succède à nouveau. La série est maintenant ponctuée d'arrêts, une jambe dégagée à la seconde, le bras droit fléchi et le poings serré ou bras à la seconde et le regard sur l'épaule opposée. Les danseuses ont profité de cette série pour se rapprocher de l'avant-scène, dans un nouveau couloir de lumière éclairé latéralement. Puis la phrase B se voit augmentée dans ces huit répétitions d'une attitude face au

public, la tête de côté, poings fermés, bras fléchis devant la poitrine. Michèle Anne De Mey serre les dents, expire de façon forcée et semble s'accrocher à sa partenaire, plus sereine.

La phrase B, proposée en avant-scène semble fonctionner maintenant à l'image d'une machine qui aurait des ratés ; les danseuses semblent physiquement éprouvées. Le bras droit est maintenu tendu derrière le buste. La phrase A lui succède, interprétée à dix reprises dans une puissance jusque-là inédite. Elle permet aux deux interprètes de revenir dans la zone intermédiaire du plateau. Puis, comme si cet espace permettait de revenir à une sorte d'étiage des intensités, la phrase B, reprise quatre fois, voit les deux danseuses surmonter leurs tensions. Les accents se font moins puissants et la série A, qui lui succède, fait alterner le travail dans les deux plans du plateau (vers le public et vers les coulisses), ce qui les ramènent dans la partie du lointain que les danseuses occupaient au début de la pièce ; toutes deux sont éclairées comme initialement.

La dernière série B semble bâclée, accélérée, comme si la fatigue et l'envie d'en finir commandaient d'abrégé la phrase.

La dernière série de quinze phrases A s'achève dans la configuration spatiale initiale et en même temps que se termine la musique.

*

Le second mouvement est intitulé *Come Out*. Les deux danseuses y apparaissent en chemisier clair, pantalon à pinces gris et bottes noires à talons. Elles sont assises sur des tabourets, installées côte à côte sous des cônes projetant avec parcimonie une lumière ambre qui les fait à peine distinguer de la salle. Puis des découpes lumineuses plus nettes dessinent sur le sol des carrés, au centre desquels sont placés les tabourets. L'éclairage est tranchant et semble interdire d'avance à la danse de franchir des espaces. Le son est constitué d'une phrase, répétée deux fois. Dans le silence qui sépare la répétition de la phrase, les danseuses se figent, opérant une sorte d'arrêt sur image sur des gestes entraperçus. Puis la simple expression « come out to show them » est réitérée *ad libitum*. Elle se détériore progressivement et se mue progressivement en écho de plus en plus altéré et indistinct, jusqu'à ne plus être qu'une sorte de grondement.

Cette deuxième séquence s'organise également autour d'une phrase de base. Les danseuses sont assises sur des tabourets, nous faisant face, la main gauche posée sur le genou. Seuls bougent l'avant-bras droit et la main, pouce et index se rejoignant en un

petit anneau. L'avant-bras dessine un cercle et monte dans une trajectoire rectiligne pour suspendre la main à hauteur d'épaule, avant de retomber pour s'élaner dans un autre cercle à la hauteur de la taille, là encore dans un cycle qui semble ne pas prendre fin. Le mouvement n'est pas sans rappeler celui, indéfiniment répété de la couturière à l'ouvrage, piquant son aiguille avant de tirer sur le fil. Mais ici, la tonicité du mouvement circulaire fait résonner le haut du corps, entraînant les épaules, et surtout la tête, dans une oscillation ininterrompue. Parfois le bras gauche des danseuses ponctue le cercle du bras droit, en donnant une petite percussion sur la jambe. Puis le bras droit est lancé, avec le regard, vers l'arrière de façon identique à ce qu'on avait déjà aperçu dans *Piano Phase*. Parfois le regard s'arrête sur l'épaule gauche, alors que la main opposée passe dans les cheveux, le coude pointé vers le haut. Enfin, le bras gauche se lève et se fige à hauteur du droit, entraînant tout le haut du corps dans une cristallisation momentanée.

Les conditions de captation, alternant les gros plans sur l'une ou l'autre interprète, ne permettent pas de saisir la structure commune aux deux danseuses. Il faut se reporter au film de Thierry De Mey, où le plan large est fréquemment utilisé, pour voir que le décalage d'un geste est parfois rattrapé, permettant un unisson le temps d'une ou deux cellules gestuelles mais aussitôt brisé.

Cette première série s'achève dans une suspension des deux danseuses les bras levés. Elle repart avec l'introduction d'un quatrième mouvement. Le bras gauche est allongé devant, bras droit tendu vers le côté²¹⁰. Le mouvement est lancé par les coudes qui rebondissent brièvement sur les hanches et une impulsion de la tête vers l'épaule gauche, lui faisant écho. Un quart de tour de Keersmaecker, puis plus tard de De Mey dans le même sens, les fait se retrouver l'une derrière l'autre. Le mouvement est ensuite exposé de dos. Puis les deux danseuses poursuivent le cercle assises en revenant par huitième de tour face au public. La ritournelle sonore semble s'être engouffrée dans une chambre d'écho qui la déforme et la fait rebondir dans un jeu infini de réverbérations.

Le cinquième mouvement a fait son apparition. Le bras droit est déroulé horizontalement à hauteur de l'épaule gauche et la main semble lisser une surface invisible et plane, la tête s'inclinant sur le même côté, comme dans un repos relatif, de courte durée – et cependant bienvenu –, avant la relance de ce jeu épuisant. Les rotations sur les tabourets repartent en sens inverse. Les danseuses étant parfois à

²¹⁰ Un port de bras proche de la troisième position classique.

l'unisson, comme à la fin de la seconde rotation, où prenant un temps de repos, le cinquième geste se dilue lentement dans l'abandon du bras le long du corps.

Le début de la troisième rotation voit apparaître une chute aussitôt relevée du buste sur les jambes, les deux bras étant projetés en arrière.

Dans le sixième mouvement, les bras lancés en avant permettent à la danseuse de se soulever légèrement pour retomber aussitôt, sans avoir eu réellement la possibilité d'amener le poids sur les pieds.

Le septième mouvement apparaît peu après, les mains côte à côte sont séparées par une traction du coude droit en arrière, la traction entraînant le corps d'un quart de tour vers la droite. A plusieurs reprises apparaît une attitude, les deux jambes écartées dans une position de quatrième fléchie, le buste penché en avant, les bras allongés. Elle vient ponctuer le mouvement d'une pause immobile et comme suspendue²¹¹.

La musique s'estompe, laissant les deux danseuses dans la même attitude, dos au public, isolées dans leur découpe. Une ultime contraction et la main tendue devient un poing serré. Noir.

Ici, le rythme est binaire et le mouvement se distribue presque exclusivement sur le triangle formé par la tête et les épaules, permettant une rapidité gestuelle entêtante. Seuls, les "arrêts sur image" et les pauses où les formes reviennent lentement à l'étiage énergétique initial permettent de s'en extraire. Le choix limité de formes finit par créer un contexte invisible, mais bien présent, au sein duquel ces deux créatures se débattent plus qu'elles ne s'ébattent, comme anesthésiées par la répétition. L'utilisation du côté droit du corps est prééminente. La force de cette partie est de ne rien imposer, malgré le contenu de la bande-son qui reprend l'audition du procès d'un jeune noir américain²¹². Vissées à leur tabouret, prisonnières d'un étroit cercle de lumière, les danseuses utilisent une gestualité qui renvoie tout autant à la brutalité d'un interrogatoire de police qu'à la répétition à une cadence infernale d'un travail à la chaîne épuisant et aliénant. *Come Out* se joue sur le mode répétitif et cumulatif. La complexité de la structure et de l'alternance me fait renoncer (par peur d'ennuyer le lecteur) à une description plan par plan. La circularité mise en place dans la phase précédente (composition en boucle, tour

²¹¹ On retrouvera cette posture à de nombreuses reprises dans *Rosas danst Rosas*.

²¹² On pourra se reporter à l'article de Steve Reich (in H. SORGELOOS (ed.), *Rosas/Anne Teresa De Keersmaeker*, op. cit., p. 51).

sur soi, mouvement de la robe, cercle des doigts, etc.) est complétée par les rotations sur les tabourets, les cercles de la main.

*

Dans *Violin Phase*, la musique de Steve Reich est ternaire et répétitive. Jouée au violon, elle résonne dans la pénombre comme une suite de mots contenus dans une phrase qui se conclurait par une plainte. Lentement, la lumière révèle la présence de Keersmaecker, seule sur le plateau, dans un mouvement de transfert du poids d'un pied sur l'autre qui respecte la métrique musicale et engendre une rotation du buste prolongée par les bras. Ceux-ci viennent s'enrouler autour de la taille en prolongeant la torsion du haut du corps. Le regard, dirigé vers le bas, passe au-dessus d'une



épaule ou de l'autre au rythme des balancés de bras. Le plateau s'éclaire et l'on découvre la danseuse dans la robe qu'elle portait pour *Piano Phase*. L'éclairage délimite un cercle entouré de pénombre, sur lequel la danseuse s'est engagée, parcourant la circonférence par demi-tours successifs, sans rien changer à la rythmicité de la forme corporelle initiale. Le bas de la robe amplifie les rotations du corps et offre un écho légèrement décalé dans le temps au mouvement des bras. Les deux inerties, aux textures différentes (l'une organique, l'autre textile), viennent augmenter et révéler la perception du travail de rotation du buste auquel le bassin, bien que dissimulé, répond²¹³. La déambulation est à la fois majestueuse et précieuse et évoque une sorte de danse baroque.

²¹³ Le carré long des cheveux n'est sans doute pas dû au hasard ; il vient appuyer d'un cercle supplémentaire les rotations de la tête.

De petites brisures viennent poncturer la déambulation régulière ; flexion soudaine des avant-bras parallèles et retiré de la jambe (genou vers le haut) qui déclenche un enveloppé permettant d'inverser le sens de la promenade sur le cercle. Quittant la circonférence, la danseuse part vers le centre, puis de nouveau vers la périphérie, dessinant un quart de cercle imaginaire. Parfois, un tour complet (pirouette en dedans) vient donner une accélération au rythme général de la marche. Les poignets sont quelquefois fléchis en un geste de retenue, légèrement précieux ; les mains (paumes ouvertes vers l'avant) sont amenées devant le visage, puis lancées en l'air, en même temps qu'un petit pas chassé sur demi-pointes vient donner une impulsion supplémentaire.

Un premier saut (impulsion et réception à deux pieds) vient agrandir l'espace verticalement, aussitôt fendu par un grand cercle du bras gauche lancé au-dessus de la tête, alors que l'ensemble du corps se désaxe sur un petit piqué de la jambe gauche. Précédé d'une projection latérale du bras tendu (dans une seconde position basse), un cercle inscrit par le bassin entraîne un rond de jambe en dedans, contrariant le fluide mouvement du bas de la robe. Chaque geste ainsi ajouté vient apporter sa propre dynamique à un ordonnancement dont la rythmicité a peu varié. La danseuse partant du cercle inscrit une trajectoire en rayon, le rond de jambe venant marquer le passage au centre qui précède le retour sur la circonférence²¹⁴.

Soudain, le mouvement sort de sa retenue et De Keersmaeker vient frapper le sol de la main, relève sa robe jusqu'à la taille avant de la laisser retomber. Les épaules sont maintenant légèrement relevées dans les tours, un peu désaxés par ce supplément d'élan. Une seule fois, l'interprète se retourne, adressant un regard rapide au public, les joues gonflées, en forme de grimace. Occupant le centre du cercle, elle enchaîne les battements de la même jambe, qui la font pivoter d'un demi-tour à chaque fois, mais ceux-ci semblent réalisés de manière précaire, les bras tentant d'équilibrer la figure instable, à l'image du funambule sur son fil.

Revenue sur la périphérie du cercle qu'elle parcourt dans les deux sens, De Keersmaeker retrouve sa déambulation initiale, les battements et une série de déboulés rapides, introduisant ainsi une circularité supplémentaire. Ces séquences sont maintenant ponctuées par une contraction où la danseuse, comme prise d'une sorte de

²¹⁴ On se perd sur la trajectoire finalement moins inscrite sur le sol que dans l'espace ambiant traversé par la danseuse. Il faut se reporter à la version filmée de Thierry De Mey pour voir s'inscrire sur le sable, l'ensemble des déplacements qui finissent par former une rosace à huit branches.

spasme, se replie sur elle-même, les coudes violemment projetés vers le ventre et les poings serrés. La lumière, soulignant toujours le cercle au sol, a été amplifiée. Comme dans *Piano Phase*, l'ombre de la danseuse se trouve doublement projetée sur le fond blanc. La luminosité accentuée fait apparaître un état intérieur très éloigné de la sérénité que les yeux, presque toujours baissés, pouvaient laisser supposer. Parfois, l'effort et la fatigue se lisent ; parfois c'est un monologue intérieur qu'on devine sur les lèvres de l'interprète ; quelquefois aussi, la tête (projetée en arrière) laisse voir un sourire vite estompé. La danse révèle une vie intérieure que l'on partage presque malgré soi, entraîné par une danse et une musique fascinantes.

Dessinant une ultime croix de déboulés à l'intérieur du cercle, la danse se fige en son milieu dans une attitude douloureuse (poings serrés, coudes au corps, bouche ouverte et visage crispé) en même temps que la musique s'achève dans un fondu au noir.

*

Le dernier mouvement est dansé sur *Clapping Music*. Lorsque les lumières montent sur le plateau, on distingue à jardin les petites lampes coniques qui éclairaient les tabourets de *Come Out*. Comme dans *Piano Phase*, les deux danseuses sont au lointain, placées l'une derrière l'autre. Le fond ne se révèle blanc que dans une bande médiane, de la tête à la taille des interprètes, mais leurs jambes – éclairées séparément – offrent un lumineux contraste. La tenue des danseuses est celle de *Come Out*, à l'exception des chaussures blanches utilisées dans *Piano Phase*. L'essaimage d'indices redondants accentue ainsi sur le plan scénographique ceux déjà disséminés sur le plan gestuel : le bras lancé en arrière suivi d'un regard dans la même direction (dans les trois premières parties), le poids du corps posé sur une jambe, l'autre étant dégagée, ou les bras qui s'enroulent autour de la taille.

Dans un mouvement à nouveau exposé de profil, c'est cette fois le bras opposé à la jambe qui, par un balancé d'avant en arrière, donne l'impulsion – non plus pour déclencher une rotation mais pour permettre de légers soubresauts – ramenant alternativement les pieds en sixième position (joints et serrés) ou sur la pointe des

baskets, jambes légèrement fléchies²¹⁵. Ce précaire équilibre, où les bras relevés et immobiles concourent au maintien de cette fragile apparition, est assez rare en danse contemporaine. Le balancé (donc le poids des membres) entretient le sautillé dans un tempo binaire, mais il le rappelle aussi irrémédiablement vers le bas. La cellule gestuelle est présentée sur un motif rythmique de douze temps réalisé selon la technique de percussion des *palmadas* du flamenco. La séquence est réalisée quatre fois sur place et à l'unisson. Puis un rebond supplémentaire de Keersmaecker permet un décalage d'un temps de la structure gestuelle. Selon ce procédé, difficilement décelable à l'œil nu (car tous les rebonds sont exécutés à la même fréquence), le mouvement se décale ensuite insensiblement jusqu'à ce que les deux danseuses se rattrapent. Ce décalage est aussi spatial, car le sautillé amène les danseuses progressivement vers l'avant-scène, dans une légère diagonale à jardin, qui les place sous les lampes éclairant le lieu de la même manière que dans *Come Out*.

Par le rythme régulier et la scansion des formes, la danse se calque sur la musique²¹⁶; comme dans le caractère quasi-imperceptible de son décalage, l'interprétation de cette phrase de base fait penser à une mécanique horlogère, mais cependant sautillante et ludique comme une marelle enfantine.

* * *

La description des différentes séquences qui composent *Fase* peut paraître fastidieuse. Pourtant il est important de ne pas céder – dans le cas de cette première pièce – au raccourci ou à l'approximation. S'il importe peu de connaître le nombre exact de répétitions d'une même séquence gestuelle, la lecture de l'agencement détaillé de la composition permet une approche du temps spécifique qu'instaure une telle œuvre,

²¹⁵ Le talon du pied droit est posé en avant, puis la pointe en arrière du pied d'appui, à nouveau en avant et les deux pieds sont assemblés. La danseuse monte deux fois sur les pointes, puis pose un talon devant, assemble les pieds en sixième avant une nouvelle montée sur les pointes.

²¹⁶ Dans *Clapping Music*, « une des deux parties reste fixe, répétant inlassablement le même motif rythmique, tandis que l'autre, après un certain nombre de répétitions, se décale brusquement d'un temps d'avance, et ainsi de suite, jusqu'à ce qu'elle se retrouve avec la première à l'unisson de départ » explique Steve Reich (dossier de presse de *Fase*, archives de la compagnie Rosas, Bruxelles).

au-delà de la sensation de fascination et d'hypnose qu'instaure une telle œuvre. En effet, cette relation pointilleuse de ce qui se passe sur scène permet aussi l'émergence de principes repérables que le retour du presque identique invite à déceler.

La répétition (qui consiste à employer plusieurs fois la même phrase de base) est particulièrement perceptible dans *Piano Phase*. Cette séquence gestuelle semble répétée *ad libitum*. On retrouve aussi ce procédé dans *Clapping Music* où la phrase de base, ne subissant aucune modification formelle, est réalisée à l'unisson, puis en instaurant un décalage progressif entre les deux danseuses.

L'auto-citation apparaît également comme un effet répétitif. Elle concerne les accessoires (dans *Clapping Music*, on retrouve les petites lampes qui éclairaient les tabourets de *Come Out*), les costumes (les robes sont identiques dans *Piano Phase* et *Violin Phase* ainsi que les tenues de *Come Out* et *Clapping Music*, à l'exception des chaussures blanches utilisées dans *Piano Phase*) ou encore les éclairages (les ombres des danseuses sont projetées de manière identique dans *Piano Phase* et *Clapping Music*, les lampes de *Come Out* éclairent de la même manière le même lieu dans *Clapping Music*). Enfin la citation est gestuelle (dans les trois premières parties, bras droit et regard sont lancés vers l'arrière de façon identique) ou compositionnelle (dans *Clapping Music* comme dans *Piano Phase*, les deux danseuses sont au lointain, placées l'une derrière l'autre).

L'accumulation consiste en un ajout d'éléments de même nature. Dans la première partie par exemple, le déplacement en aller-retour de la phrase A est maintes fois repris, mais il est ponctué par un passage en forme de suspension suivie d'un déséquilibre et d'une ébauche de course qui se dissout dans la fin de la phrase. Dans *Come Out*, la première partie se compose de trois mouvements distincts auxquels quatre autres s'ajoutent progressivement.

La variation permet d'exposer les phrases avec des différences. Ainsi, dans *Piano Phase*, la rotation initiale vient ponctuer cette marche, lorsque cette marche se transforme en détourné. Mais cette variation peut également être spatiale et affecter l'exposition du mouvement, comme dans la succession de phrases A progressivement orientées de la transversale vers le public. La variation peut aussi s'appliquer à des oppositions de détail, qu'elles soient formelles (les poings se serrent plus fréquemment vers la fin de la première partie) ou qu'elles concernent l'interprétation (vers la fin de *Piano Phase*, la phrase A est interprétée avec une puissance inédite ; les arrêts suspendus sont de plus en plus secs dans la phrase B).

L'altération est surtout interprétative. On peut, en effet, observer des modifications dans la réalisation d'un même mouvement, mais également une évolution du jeu – volontaire ou non – des expressions faciales. Ces évolutions sont particulièrement sensibles dans *Piano Phase* et *Violin Phase*. 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. Les accents se font alors moins puissants et la dernière série B semble bâclée, comme si la fatigue et la satiété commandaient d'en terminer au plus vite. Dans *Come Out*, le rythme binaire opère une scansion énergétique épuisante dont les danseuses ne parviennent à s'extraire que dans les suspensions du mouvement. Ces pauses ne se retrouvent pas dans *Violin Phase* où De Keersmaecker, comme sous l'emprise d'une douleur, se replie sur elle-même. On est bien loin de la sérénité affichée au début. Effort et fatigue se lisent sur le visage, contrebalancés par une détermination qu'on devine sur les lèvres de l'interprète. La résolution de cette tension croissante ne trouve son achèvement que dans la dernière partie beaucoup plus courte, où les danseuses – constamment exposées de profil dans une danse qui ne subit aucune variation formelle – sont plus à même de maintenir un étiage émotionnel.

L'utilisation de la répétition a un effet sur la perception temporelle de la pièce. En regardant *Fase*, j'ai fait l'expérience d'un temps dilaté, qui s'étire sans que pour autant, la danse fasse naître l'ennui. En effet, la pièce ne serait à considérer comme strictement répétitive qu'à l'issue d'une observation par trop superficielle. Les autres caractéristiques chorégraphiques à l'œuvre en feraient plutôt une pièce évolutive qui – procédant par accumulation, déclinaison et auto citation – dessine un réseau complexe entre la danse elle-même et la trame compositionnelle qui l'expose.

Le rapport de la musique au mouvement n'est pas dans le registre de l'illustration car les cycles évolutifs voulus par Anne Teresa De Keersmaecker et Reich ne se superposent pas nécessairement. Ils semblent plutôt se répondre. *Fase* n'est donc pas une incarnation de la musique, le sous-titre de la pièce (*Four movements to the music of Steve Reich*) indiquant plutôt une contribution dansée, mais bien une incorporation rythmique qui révélerait corporellement « la forme la plus pure, la plus brute de ce que sont les processus minimalistes »²¹⁷ créés par le musicien.

²¹⁷ Interview d'Anne Teresa De Keersmaecker par Sigrid Bousset, programme de *Drumming*, Théâtre de la Monnaie, Bruxelles, 1998.

* * *

Perdu dans l'énième répétition de la même phrase, j'ai cédé à l'envoûtement. L'évasement des robes blanches, amplifiant la figure basique du tour, m'a rappelé la danse des *Mawlawi* d'Anatolie (ou derviches tourneurs, bien qu'il n'y ait ici aucune vocation spirituelle explicite). Les bras ont joué le rôle d'un balancier figurant un pendule, m'aidant à partager la transe, cet état modifié de conscience qui met en exergue une lucidité capable de détecter la moindre variation dans l'exécution du mouvement. Dilatation temporelle, envoûtement et attention dessinent ainsi trois figures du cyclique et de la circularité.

Violin Phase en constitue l'acmé. La circularité y figure montrée, tracée ou encore suggérée : cercle du déplacement, cercle de la rotation, cercle de la robe, cercles tracés des bras, de la tête, du buste, ronds de jambe, etc. En cela, *Fase* n'est pas une pièce totalement abstraite car la circularité y est tangible. J'ai vu dans le retour incessant de ces boucles, de tailles et de consistances variées, l'obsession spatiale majeure de Keersmaeker, c'est-à-dire la spirale. Une spirale portée en germe, mais qui ne se développera que dans la sophistication des compositions ultérieures de la chorégraphe. La spirale est à la fois le circulaire sans fin, excentrique ou concentrique, projection ou concentration de force, mais aussi – avec l'introduction de la profondeur – une fuite possible, une direction, un sens. De ce point de vue, *Piano Phase* et *Clapping Music* se répondent. Dans *Piano Phase*, l'axe principal d'évolution reste une transversale de cour à jardin. Celle-ci se rapproche parfois et, à deux reprises, cette ligne opère une rotation amenant les interprètes face au public. Mais le jeu des relations se fait visuellement entre les deux danseurs, m'excluant là encore pour faire de moi un témoin plus qu'un destinataire. La diagonale nous rapproche des danseurs, la lecture du mouvement reste sagittale et interdit toute communication visuelle. On se sent alors à la merci des interprètes. L'ambivalence de ce statut d'observateur reste totale, de la première à la dernière partie.

Ce décalage dans l'espace, du lointain à l'avant-scène, sert également une autre mise en tension entre la seconde et la quatrième partie. En effet, si l'on peut voir dans les répétitions et la posture assise de *Come Out* une figure de l'aliénation (le geste

toujours même et l'arrimage physique à un tabouret, réalité tangible et métaphore d'un confinement), *Clapping Music*, malgré sa phrase invariable, est aussi une diagonale vers le public (de cour à jardin), une échappée hors de ce cycle à douze temps qui répond à l'ancrage corporel de *Come Out*. Voilà ce que me dit la composition de *Fase* ; mais la danse me parle également.

L'abandon du corps au jeu gravitaire est minime, mais pas absent et l'attraction globale n'est éprouvée que très partiellement puisque le corps ne va jamais au sol. En revanche, ce dialogue avec la pesanteur, par l'intermédiaire de l'abandon des bras, contribue à la création et l'entretien de la figure majeure de la pièce, c'est-à-dire la rotation. Ce travail des bras, dans les quatre parties du spectacle, saute aux yeux : création d'élan, entretien de la giration, abandon qui fait naître une torsion. La propagation du mouvement est donc majoritairement expansive et initiée à partir de la ceinture scapulaire. Elle engage ainsi le buste et contribue, même dans ses déclinaisons les plus infimes, à doter cette danse à la sobriété formelle, d'un élan émotionnel important. C'est ce vecteur, cet "aller vers" qui incite aussi le regard du spectateur à considérer le corps sous l'angle plastique, mais aussi scripturaire, laissant ces trajectoires elliptiques circulaires et spiralées dans l'espace.

Les rythmes d'apparition les plus prenants sont la rotation, le balancé des bras et l'élévation (dans *Piano Phase* et *Clapping Music*). Ils apparaissent comme la métaphore d'un désir d'envol, non par la chute, mais par l'élan. Ainsi dans *Violin Phase*, chaque fois que la danseuse franchit le centre du cercle, son corps semble s'affranchir davantage et utiliser plus largement l'espace. Plus généralement, ces tentatives, cent fois répétées dans une sorte de détermination butée, affirment une signature en traçant un territoire pour cette entrée dans le monde chorégraphique. Une envie que suggère aussi le titre : être en phase ou chercher l'accueil, la compréhension d'autrui.

Fase atteste également d'une procédure de travail et de recherche. Dans ce spectacle, la chorégraphe semble pousser au paroxysme le principe consistant à « faire un maximum avec un minimum »²¹⁸. En effet, on retrouvera la notion de "phrase de base" et son exploration maximale dans d'autres pièces. A l'image d'une Lucinda Childs qui n'a pas peur « de broder cent fois, mille fois le même pas »²¹⁹, De

²¹⁸ Interview d'Anne Teresa De Keersmaeker par Kelly Hargraves, disponible via www.danceonline.com/rev/dekeersmaeker.html [consulté le 03.03.05].

²¹⁹ Claude GRIMAL, « Gertrude Stein », *L'Avant-scène Ballet Danse*, avril/ juillet 1980, p. 7.

Keersmaecker relance la forme comme pour mieux en éprouver la consistance et le rythme, laissant varier, s'altérer, voire se dégrader sa réalisation. Cette dernière dimension l'écarte de l'esthétique minimaliste pure, qui repose sur « un mouvement désaccentué et neutre, sans prétention spéciale à une mise en forme chorégraphique »²²⁰ ; car marquer davantage un élément plutôt qu'un autre, rehiérarchiserait cet élément (ou la série dont il fait partie) par rapport aux autres. Du même coup, l'attention se porte sur la composition qui fait davantage sens que les formes elles-mêmes. Elle déporte l'intérêt vers la dynamique, le tracé et le mécanisme, qui nous parlent avant même *ce* qui est dansé. Car c'est bien dans le déroulement et les mises en phase que se situent l'exploit et la virtuosité, bien plus que dans les postures elles-mêmes, finalement sans ambition. De ce point de vue, De Keersmaecker se situe bien dans la continuité de la *post modern dance* américaine et notamment Childs et Brown, qu'elle admire. Venant de Trisha Brown, on retrouve les principes d'accumulation que la chorégraphe expérimente et systématise dans un long cycle qui va de *Primary Accumulation* (1971) à *Accumulation with Talking + Water Motor* (1978). A nouveau, l'objet cède la place à la structure et la composition devient aussi visible que la danse elle-même. Quant à Lucinda Childs, ce sont les tensions que portent ses marches, ses sauts et ses courses qui les transforment en danse, tout en les distillant sur des trames dessinées dans l'espace. Ses déplacements se répètent encore et encore. Ils mettent en valeur une attitude entêtée, mais proche aussi d'une nostalgie qui saurait qu'on ne peut pas graver définitivement un mouvement dans l'espace. « La rigueur du nombre crée une variété. Le jeu vient des longueurs inégales, des directions, dans rapports entre danseurs, des pas » déclare Lucinda Childs²²¹. Des propos qui pourraient convenir à la construction de *Fase*, qui nous emporte, mais dont on n'a que l'intuition de la complexité, à moins d'avoir vu et revu, compté et recompté la succession des structures. Cependant, *Fase* n'est pas une danse de progression dans l'espace comme le sont les œuvres de Childs. Et si *Fase* se rapproche formellement de *Dance* (1979) c'est plutôt par la vision démultipliée des interprètes qu'offre l'éclairage du spectacle (dans la pièce de Childs, cette démultiplication offerte par la projection simultanée du film de Sol LeWitt contribuait à en complexifier encore la perception).

²²⁰ Laurence LOUPPE, « Trisha Brown : le chaos rendu sensible », dans *Trisha Brown, précés de liberté*, Musées de Marseille, 1998, p. 116.

²²¹ In *L'Avant-scène Ballet Danse*, avril/ juillet 1980, p. 61 et s.

Je lis *Fase* avant tout comme une danse du poids et de son transfert. Plus que la forme elle-même, De Keersmaeker se soucie de son entretien et de sa permanence. C'est aussi une danse de l'attraction et un jeu d'abandon jamais totalement résolu. L'effet le plus paradoxal du rapport entre danse et musique est que si l'écoute de la musique de Reich crée une parenthèse temporelle où le spectateur s'abîme, la transe, elle, ne gagne pas les interprètes qui continuent de se mesurer au rythme, sans jamais fléchir ; dans *Fase*, il n'y a pas d'effondrement. La critique a voulu y voir l'épuisement des danseurs, mais que dire alors de Louise Lecavallier dans les pièces d'Edouard Lock, titubant de fatigue, presque incapable de saluer ? Cette fatigue visible est comme la preuve tangible d'un temps vécu et investi, mais sans que celui-ci phagocyte totalement les interprètes. Elle démontre, 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. S'il y a épuisement, c'est celui de la forme et la dépense physique, bien qu'incontestable, reste maîtrisée jusqu'au bout.

* * *

Fase me paraît constituer une inscription dans l'espace chorégraphique. Dans le premier mouvement en effet, le transfert d'appui compte moins que la rotation, véritable figure de la mise en orbite. En fait, une nouvelle étoile naît dans cette rotation qui concentre sur elle et rassemble l'énergie pour s'affirmer dans un "je" rageur et doux. L'étoile disséminera jusque dans le quatrième mouvement ses premières révolutions (bien mis en évidence dans la version vidéo : les rotations tracent un cercle délimitant une orbite que la danseuse traverse : la rosace de Rosas). Cette œuvre crée son propre espace, espace qui réorganisera le paysage chorégraphique belge tout entier. La pièce se rapproche surtout d'un « premier pas »²²² dans *Clapping Music*. Dans ce dernier mouvement, les deux danseuses se retrouvent en équilibre sur les pointes de leurs baskets, jambes légèrement fléchies. Ce précaire équilibre, où les bras relevés et

²²² C'est l'hypothèse de Jean-Marc Adolphe dans « fase, le commencement infini » (*Mouvement* n° 5, juin/septembre 1999, 36-37).

immobiles concourent au maintien de cette fragile apparition, est assez rare en danse contemporaine. La figure semble là comme la promesse ou l'envie d'un envol à venir, plus haut, plus lointain : l'effigie d'une carrière qui s'amorce.

Il est bien difficile de considérer *Fase* d'un œil neutre ou comme une première pièce. En effet, le spectacle a eu un succès immédiat et il a été programmé dans de nombreux pays (joué plus de cent fois entre mars 1982 et juin 1985 dans toute l'Europe). Il a été repris par les mêmes interprètes (pour près de cinquante dates) en Europe et aux Etats-Unis entre 1993 et 2003. Au passage, la pièce a été récompensée en 1999 par un *Bessie Award* de la meilleure performance scénique à New York. Bien que contemporain d'une époque où marcher, c'était déjà danser, *Fase* continue de mobiliser l'attention et prouve que ce spectacle n'a rien perdu de son actualité. Ce retentissement immédiat et cette exceptionnelle longévité a peu d'équivalent en danse contemporaine. Ceci explique en partie les raisons pour lesquelles cette pièce – rétrospectivement située à l'aune de l'œuvre entière d'Anne Teresa De Keersmaeker – est devenue culte.

Fase annonce enfin la composition complexe qui sera développée dans *Rosas danst Rosas* et un statut de l'interprétation qui différencie De Keersmaeker de la froideur et de la distance des *post modern* américains, la rapprochant davantage – dans la liberté qu'elle laisse aux danseurs d'être eux-mêmes sans devenir des personnages – de la théâtralisation si bien mise en évidence par Pina Bausch depuis *Kontakthof* (1978).

***Rosas danst Rosas* (1983) ou l'éloge de l'interprétation**

Après le succès de *Fase*, Anne Teresa De Keersmaecker crée la compagnie Rosas en 1983. Elle élabore une nouvelle pièce pour quatre interprètes, encore une fois toutes des femmes : Adriana Boriello, Michèle Anne De Mey, Fumiyo Ikeda et la chorégraphe elle-même²²³. La pièce s'intitule de manière tautologique *Rosas danst Rosas*. La musique est composée par Thierry De Mey, musicien et cinéaste²²⁴, et Peter Vermeersch, compositeur et improvisateur. Tous deux sont membres du groupe *Maximalist !* Le spectacle *Rosas danst Rosas* sera jouée 134 fois dans le monde entier, entre mai 1983 et mars 1987. Reprise pour 70 représentations entre 1992 et 1997, la pièce aura connu plusieurs distributions avec neuf interprètes différentes²²⁵.

Le noir se fait dans la salle. Le titre de la pièce est alors projeté sur le sol, puis l'avertissement : « toute ressemblance à des personnes ou des situations existantes est purement accidentelle ». Dans le même temps, la musique – une mesure à 6/8 au son métallique – se répète inlassablement. Le plateau s'éclaire faiblement. A jardin, des chaises sont empilées. Le mur du fond est tapissé d'une bâche dont la texture évoque les sacs en plastique. Anne Mousselet entre en marchant et s'arrête, pieds serrés, dos au public. Sarah Ludi et Samantha Van Wissen la suivent sur le même trajet et viennent se ranger côte à côte dans la même posture. Cynthia Loemij rejoint la ligne et s'immobilise à son tour pendant que la musique se prolonge trente secondes encore, puis cesse

²²³ *Rosas danst Rosas* sera jouée 134 fois dans le monde entier, entre mai 1983 et mars 1987. Reprise pour 70 représentations entre 1992 et 1997, la pièce aura connu plusieurs distributions avec neuf interprètes différentes.

²²⁴ Il filme *Tippeke*, un court métrage qui fait partie du spectacle *Woud, three movement to the music of Berg, Schönberg and Wagner* (1996). Puis il filme *Rosas danst Rosas* en 1997 et *Fase* en 2002, pour lesquels il reçoit diverses distinctions dans les festivals de cinéma et de vidéo de Stockholm et Amsterdam en 1997, puis Athènes en 1998.

²²⁵ Pour réaliser cette étude, je me suis appuyé sur trois sources visuelles :

Rosas danst Rosas, 1995, 110 min., réal. Rosas Visual Library, prod. Rosas et Audiovisuele dienst K.U. Leuven ; *Rosas danst Rosas*, 1997, 57 min., réal. Thierry De Mey, prod. Avila et Sophimages ; *Rosas danst Rosas*, Thierry De Mey et Anne Teresa De Keersmaecker, DVD, Editions à voir, 2001.

brusquement. Toutes quatre sont habillées de tee-shirts bleu pâle à manches longues ou courtes, de petites jupes grises sur des collants noirs et chaussettes grises.

La première phrase de la pièce entraîne les danseuses debout, en sixième position et dos au public, dans une chute arrière que le bruit des impacts rend plus violente encore. Les quatre interprètes se retrouvent allongées au sol parallèlement. La danse se déploie à partir de cette posture, le contact se faisant successivement de manière costale, frontale et dorsale. 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, appuyées sur les coudes, telles des sphinx, le regard à cour. Une nouvelle vrille et la posture est reprise, suivi d'un geste où les doigts réunis de la main droite semblent s'engouffrer dans la bouche avant de se perdre dans les cheveux. Revenues sur le dos, les bras droits montent tendus vers le haut avant de

s'écraser sur le front, pour dégouliner ensuite jusqu'au sol ; un regard vers l'arrière et la forme de sphinx réapparaît, la tête cette fois soutenue par un poing fermé sous le menton, revenant à chaque fois comme à un point zéro dans une posture allongée où les



danseuses reprennent appui et impulsion. Le bras – se prolongeant par un cercle fermé entre le pouce et l'index – se déroule sur le sol, le heurtant violemment avant de revenir donner l'élan nécessaire à un nouvel arrêt sur les coudes, qui donne l'impression de voir quatre femmes s'extraire lentement du sol, parvenant parfois à se propulser en position assise ou à genoux pour mieux replonger vers le bas. La phrase se termine dans l'immobilité, à genoux face au public, les bras le long du corps. Seuls les plis déjà désordonnés de leur tee-shirt témoignent de l'intensité de la lutte qu'elles viennent de livrer avec le sol.

Replongeant brusquement après trente secondes d'immobilité un peu hagarde, la lumière d'un latéral rasant vient révéler le haut du corps. Les yeux fermés, les quatre interprètes reprennent une seconde fois la phrase à l'unisson, mais de manière très lente et plus continue. Cette fois, le silence est total car les quelques rares accents – bouts des

doigts comme piqués vers le sol, revenant à la bouche, bras tendu vers le haut, redressement de la tête sous le poing – sont purement visuels et ne s’accompagnent plus du bruit de la chute des parties du corps au sol. Une sorte de léthargie semble avoir gagné la scène obscure, avec ces quatre filles au sommeil troublé par quelque rêve commun demeurant mystérieux.

Cynthia Loemij rompt l’unisson à l’issue de cette deuxième répétition. Le maintien de la position assise en quatrième position lui permet de se démarquer du groupe pour rouler vers les chaises empilées. Le temps, même ponctué de rares accélérations corporelles, semble s’étirer et se distendre. Mais l’impatience s’évanouit dans la recherche du détail : une main se referme, un dos respire lentement, un avant-bras se dépose au sol, un regard guette. Toujours aussi lentement, Loemij ordonne délicatement les plis de sa tenue, se relève pour s’avancer vers le public et s’immobiliser dans la pénombre. Sa chute fait un bruit sourd. A nouveau, la phrase est reprise à l’unisson dans ce quinconce. Puis le trio accélère le rythme et met la soliste en contrepoint. Ce changement de vitesse permet de faire circuler – comme dans un dialogue – la vitesse d’apparition des gestes. Ces accents s’accompagnent maintenant d’expirations forcées mais brèves qui emplissent l’espace sonore d’une présence humaine plus chaude.

La cinquième reprise met à l’unisson Sarah Ludi et Cynthia Loemij en même temps qu’elle brise l’espace qui les sépare d’Anne Mousselet et Samantha Van Wissen qui poursuivent ensemble au sol. Les deux premières, debout dos au public, se sont encore rapprochées de l’avant-scène pour retrouver la grande diagonale du plateau. Reprenant la chute initiale, elles se couchent immobiles, chacune dans le faisceau d’un rasant, pendant que les deux danseuses du fond entament la sixième reprise très lentement. Au cours de celle-ci, Loemij et Ludi se redressent alternativement, semblant sortir d’une profonde léthargie, cherchant des yeux quelque point de repère invisible avant de se coucher à nouveau. Au lointain, les deux danseuses restent à l’unisson, leurs mouvements étant ponctués de brefs échos par les deux autres interprètes. Elles finissent par se retrouver en phase, à genoux, pour permettre à Samantha Van Wissen de se décaler et de rejoindre Sarah Ludi au milieu de la scène, afin d’entamer ensemble la septième reprise. Anne Mousselet et Cynthia Loemij, aux extrêmes, reprennent tour à tour des éléments de la phrase, se retrouvant brièvement en écho (ou en phase) par rapport au duo central, avant de rejoindre les autres à l’unisson, ce qui permet au couple de se décaler debout, de chuter à nouveau au côté de Cynthia. Le trio se retrouve pour la huitième reprise en avant-scène. Anne Mousselet se lève à son tour et chute en bordure

du plateau, où elle est rejointe par le trio. Le quatuor retrouve ainsi sa disposition initiale, mais cette fois très près du public, pour une ultime reprise en unisson.

*

Une à une, les danseuses se lèvent, signalant ainsi le début de la seconde partie. Assurant elles-mêmes les transitions scénographiques, elles vont disposer minutieusement chaises et chaussures en cuir fauve. Chacune se rajuste, se recoiffe, se chausse. Le rythme musical initial se fait entendre en sourdine. Les chaises sont placées par trois dans la diagonale opposée à la première séquence. Les deux dernières rompent la régularité en avant-scène. Comme dans la partie précédente, les danseuses, assises sur les chaises, occupent en quinconce des positions orientées de manière parallèle.

Brusquement, la lumière et la musique éclatent. Chaque groupe de chaises se trouve isolé par des douches puissantes qui séparent en îlots les territoires de chacune des danseuses. Un rythme binaire, percussif et martelé, vient scander ce nouveau tableau. Il sert de repère dans l'alternance des formes. La danse reprend par de brusques mouvements de tête permettant de trouver le regard des autres danseuses, comme pour se donner – avec des hochements de tête entendus – le signal du départ. 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. 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 la seconde unité, la danseuse se relève à nouveau, main derrière la nuque, puis glissant sous son sein, comme pour en épouser

la forme, avant d'être projetée au sol. 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.

Ces mouvements séparent le refrain et constituent autant de cellules gestuelles reprises dans des ordres différents, en permettant de faire circuler les unissons, les échos et les contrepoints entre les danseuses. Chaque unité gestuelle est parfois répétée, permettant ainsi les phases et déphasages par rapport à l'unisson. Parfois la phrase est déclinée une seconde fois sans le “refrain postural”, mais se termine par un bref passage debout les bras ballants. La composition devient alors une sorte de mosaïque vivante, où chaque pièce-cellule, amenée dans une impulsion qu'impose le rythme musical, contribue à élaborer une savante et complexe construction. La rythmique semble dissuader toute tentative de ralentissement du tempo par les interprètes et déploie ainsi une figure de l'asservissement à la structure.

Chaque construction s'achève par un unisson dans une même attitude où les danseuses, les mains posées sur le dossier de leur chaise offrent au regard de magnifiques spirales du dos. La musique semble alors se suspendre pendant une mesure avant de reprendre son rythme initial. Les rangées de chaises permettront aussi à Sarah Ludi de se coucher, marquant une pause, avant de reprendre une seconde fois la litanie des mouvements. A la fin de ce second mouvement, c'est au tour de Cynthia Loemij de se coucher sur ses chaises. Pour la troisième reprise, un geste d'étreinte vient s'ajouter à la série de répétition des gestes. Lorsque Anne Mousselet se couche à son tour, elle relance le quatuor par un nouveau geste où la main droite, saisissant le haut du tee-shirt, vient découvrir l'épaule droite pour la masquer aussitôt sous l'étoffe. A la fin de ce mouvement, les quatre filles se lèvent, mains dans les cheveux et se laissent retomber lourdement, à bout de souffle et comme aimantées par leur siège. Réitérant ce mouvement *ad libitum*, elles finissent par s'arrêter une par une, pour finir dans un ultime unisson, regard vers l'arrière.

Assises, presque immobiles, les danseuses récupèrent de l'effort car il y a déjà plus d'une heure que le spectacle a commencé. Une pause qu'on accepte sans peine au vu de l'engagement physique de cette partie. Puis les chaises sont rangées en fond de scène, à égale distance les une des autres, à l'exception de celle sur laquelle Sarah Ludi est assise. Le retour de cette dernière en fond de scène marque le début de la troisième partie.

*

Un nouveau paysage musical s'installe. Il se compose d'une série décroissante de 8 à 2 temps qui lui donne un côté irrégulier et inhabituel. On distingue une rythmique à base de percussions et une mélodie jouée au saxophone. Loemij, Van Wissen et Mousselet se tiennent debout, rangées devant les chaises. Elles entament une nouvelle séquence qui va servir de matrice jusqu'à la fin de la pièce. Si les pieds servent d'appui, ces derniers demeurent relativement stables, car sans grand déplacement dans un premier temps. La danse, à l'image des deux séquences précédentes, reste dans l'exploration d'un espace proche. 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 étant laissé relativement libre, il 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 plus fluide, moins scandée que les deux précédentes.



A chaque nouvelle reprise, un accent inédit surgit dans une forme corporelle supplémentaire : pieds joints, tête vers le bas, grande fente reprenant l'attitude en quatrième sur les chaises, déséquilibre latéral provoqué par une inclinaison de la tête et rattrapé de justesse dans le déplacement suivant. A la sixième reprise, Samantha Van Wissen s'extrait de la ligne, avance de quelques pas, au centre d'une large découpe lumineuse rectangulaire. Si elle ne rompt pas l'unisson du point de vue formel, l'intensité qu'elle adopte – soudainement plus violente et saccadée – transforme la phrase de base qui semble maintenant davantage scandée par les impulsions sonores. Progressant vers l'avant, elle se retrouve dans une autre découpe plus allongée. Sa dynamique, toujours aussi sèche, transforme l'unisson Loemij-Mousselet en contrepoint mélodique. Comme prise d'un désir soudain de sortir une seconde fois du carcan formel et répétitif, elle ponctue la trame qu'elle s'est imposée de déhanchements et d'un jeu

avec sa jupe. Retrouvant une des lignes de force de la première partie, Sara Ludi et Samantha Van Wissen sont maintenant debouts, l'une au fond à cour, l'autre à jardin en avant-scène. Le duo central rythmant imperturbablement la partition. Les deux danseuses immobiles déboutonnent alors le haut de leur tee-shirt, couvrant et découvrant l'épaule droite, se passant la main dans les cheveux, dénudant soudain leurs deux épaules. Une fois terminée cette courte séquence de séduction (ou de provocation, on ne sait trop), Samantha Van Wissen se remet à arpenter la scène tandis que Sarah Ludi retourne s'asseoir. 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. A son tour, elle vient proposer son interprétation sèche et nerveuse de la phrase de base, ponctuant chaque tour d'une rotation de tête proche du tic, comme désorientée, cherchant à accrocher à un repère quelconque son regard devenu incontrôlable. 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. Enfin, retournant au fond, elle échange sa chaise avec Anne Mousselet pour une place dans le trio.

Après quelques reprises, c'est au tour de Cynthia Loemij de se retrouver dans la découpe intermédiaire, puis dans celle de l'avant-scène. A l'inverse des danseuses précédentes, elle préserve la rythmicité initiale de la phrase. Elle s'arrête à son tour, dans une opposition debout à Anne Mousselet. Toutes les deux reprennent le jeu de cache-cache avec leurs épaules, selon le même schéma de composition que précédemment. Enfin c'est Mousselet qui vient se livrer de façon plus maniérée au petit jeu vestimentaire, souriante, jetant des œillades aguichantes au public. Son interprétation en avant-scène s'est enrichie de sautilllements et de petites courses. Elle dévoile un personnage un peu adolescent, comme entre deux âges, qui teste son pouvoir de séduction. Lorsqu'elle retourne s'asseoir, le noir se fait, en même temps que la musique cesse et que le trio, immobile, disparaît dans la pénombre.

*

Les contres qui se rallument surprennent les danseuses à nouveau côte à côte, en train de rajuster leur tenue pour cette ultime partie. Une nouvelle rythmique binaire

s'installe, que les danseuses ponctuent d'un demi-cercle de bras à la hauteur de la taille, les jambes tendues dans une large seconde. Les poings se ferment, les avant-bras s'enroulent autour du bassin, un déplacement alternant un demi-tour et un petit saut d'un pied sur l'autre, faisant voyager le quatuor d'avant en arrière. Sur ce schéma très stable, les décalages dans l'espace mettent les danseuses sur des trajectoires qui se croisent, les amenant alternativement face et profil au public. La musique, réitérant soudain une même cellule de quatre temps, est explorée par un geste sec d'une main qui tranche l'air, puis caresse les cheveux. Passant sans cesse de la ligne à la file, de la diagonale au quinconce et du carré au losange, la communication visuelle reste permanente grâce aux regards et aux sourires que se lancent les quatre danseuses. L'incroyable variété des trajectoires montre que De Keersmaecker a tiré parti de la complexité compositionnelle du minimalisme²²⁶. Pendant près de trente minutes, on découvre les possibilités d'agencement de quatre corps dans l'espace sur des trajectoires exclusivement rectilignes. La fatigue et la lutte s'inscrivent de plus en plus dans les gestes. La solidarité passant dans les regards semble jouer un lien vital pour que la danse puisse aller à son terme. Ne résistant pas à l'appel du cercle – qui jusqu'ici ne s'inscrivait spatialement dans la pièce qu'à travers les rotations dansées –, De Keersmaecker propose un voyage final à ses interprètes sur un cercle au centre du plateau, qui n'est pas sans rappeler *Violin Phase*, et que l'on retrouvera tracé à la craie dans *Elena's Aria*.

Brusquement, comme n'y résistant plus, Sarah Ludi s'extirpe du manège et Samantha Van Wissen s'écroule, comme par manque de résistance à la force centrifuge qu'exerce le déplacement. Cynthia Loemij s'en écarte d'un pas tandis que Anne Mousselet s'installe sur une chaise, dans le fondu au noir. Le silence s'installe et très progressivement une faible clarté permet de distinguer Sara Ludi poursuivant les gestes d'étreinte sur elle-même et les trois autres danseuses en train de récupérer de ces deux heures de présence scénique continue. Puis le noir se fait de nouveau.

* * *

²²⁶ Pour une illustration de cette complexité, on pourra se reporter aux schémas de composition de Lucinda Childs pour sa pièce *Melody Excerpt* (1977) publiés par Sally Baner (*Terpsichore en baskets, post modern dance, op. cit.*, p. 188-189).

Costumes et coiffures des interprètes marquent d'emblée un premier rythme d'augmentation. Une allure générale, bien sûr, qui donne un sentiment d'unité qui se brise assez vite à bien y regarder et avant même que n'advienne la danse : deux tenues différentes (manches courtes et manches longues), trois coupes de cheveux (coupés courts, au carré ou laissés longs) et enfin quatre couleurs (blond, châtain, brun et auburn)²²⁷. Un rythme et des nuances que la composition ne va cesser simultanément de mettre en valeur, comme pour mieux exacerber la richesse du jeu de chacune, malgré l'apparente uniformité de la présence des autres.

Comme dans *Fase*, la première partie semble entériner la toute puissance d'un unisson souverain, jusque dans les variations de vitesse d'exécution. Même les souffles, mélodies humaines que rythme le bruit des contacts au sol, figurent un ensemble. L'unisson est d'ailleurs ici nécessaire puisque 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 « attaquée »²²⁸ de la phrase de base. Les intensités naissent dans l'instant des changements de position et se maintiennent dans la tension de l'attitude, permettant ainsi de faire durer une forme immobile le temps de sa perception par l'œil.

Dans la seconde partie, la posture assise met en valeur la position érigée du buste. Les appuis deviennent dès lors moins variés qu'au sol, mais la force se déploie dans un buste libéré de la lutte contre l'horizontalité, s'exprimant ainsi avec d'autant plus de puissance. Il 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. La succession des attitudes est entretenue par le poids du torse dont la flexibilité permet, dans un temps ascendant, de construire de nouvelles formes et d'en souligner l'importance. 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. Il donne ainsi un effet de jaillissement et colore la puissance du centre d'une intense détermination. Un effet que renforcent les lumières,

²²⁷ Cette dernière remarque n'est valable que pour cette seule version.

²²⁸ Selon le terme de Johanne Saunier, une des interprètes de la pièce, interrogée à l'occasion d'un stage de répertoire portant sur cette partie de la pièce.

isolant chaque interprète sur son petit territoire et concentrant le regard du spectateur sur l'espace proche des corps.

Sur cette architecture assise, on retrouve les mêmes gestes inspirés de la vie : tête soutenue par les mains, coudes posés sur les jambes croisées, mains posées à plat sur les cuisses, buste penché en avant, les avant-bras serrés sur le ventre²²⁹. D'autres, moins habituels, libèrent les bras et le buste dans des moments de torsions et de brèves explorations hors de l'axe. Le retour permanent à une position récurrente semble marquer un assujettissement au principe et à la structure et dessine une nouvelle figure de l'aliénation : le quatuor ne se bat plus contre le sol mais semble pourchassé par ses visions intérieures.

Spectateur, je pourrais moi aussi succomber à l'appel rageur de ces sirènes. Mais la composition recèle aussi une manipulation dont mon regard est le jouet. En effet, l'alternance des séquences et des refrains produit sans cesse une opposition entre la figure redondante relâchée et l'accent vif d'une unité. Cette opposition d'intensités, circulant d'un îlot à l'autre, entraîne mon regard dans un itinéraire guidé par deux envies contradictoires : soit sortir de la torpeur dans laquelle la première partie m'a installé en restant cramponné au rythme et à l'intensité soutenue des mouvements ou bien au contraire – l'assujettissement au tempo se faisant vite évidente –, chercher dans les courtes poses d'abandon un contrepoint plus serein à ce rythme implacable en développant une temporalité parallèle qui, paradoxalement, prolonge la première partie.

Dans la troisième partie, la ceinture scapulaire redevient prioritaire, car ce sont les bras (lancés en rotation ou en translation à partir de l'axe du buste) 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. C'est cette primauté, accordée aux épaules et aux bras, qui permet à cette danse assez minimale sur le plan graphique de demeurer riche. 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

²²⁹ Je réfute ici le terme de mouvement quotidien, trop fréquemment utilisé, et avec lequel la danse n'a rien en commun (ni l'intention, ni le déroulement tonique du geste finalisé) si ce n'est une vague ressemblance formelle. Cette constatation est également observée par Michèle Febvre à propos de cette pièce (*in Danse contemporaine et théâtralité*, Paris, éd. Chiron, coll. « Art nomade », 1995, p. 82).

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 des danseuses.

On est promené ici entre douceur et rage, entre un cou et une tête projetés en arrière avec une violence que les cheveux lâchés ne parviennent pas à adoucir, et des courbes de dos, des étreintes qui disent la fatigue mais aussi l'envie réconfortante de se bercer dans ses propres bras. L'hésitation est permanente entre la courbe apaisante d'un bras et la hargne des poings serrés lorsqu'ils déclenchent une volte-face. Oscillation, enfin, entre les regards de complicité et les mains qui tranchent, à hauteur du ventre, d'invisibles cordons : encore une figure de libération. Mais cette émancipation ne s'exprime pas seulement en donnant à la danse l'occasion de s'affranchir de ses supports, ni même dans les dimensions de la féminité que les formes explorent, et qui pourraient n'être qu'anecdotiques. De Keersmaecker creuse dans cette pièce le sillon tracé dans *Fase* et donne à ses danseuses, au-delà du vocabulaire gestuel qui nous conduirait inévitablement vers l'archétype, l'occasion d'être des femmes.

* * *

Et si, en effet, l'interprétation *de la pièce* se résumait à l'interprétation *des danseuses*, tant la danse à l'air de servir de trame et presque de prétexte à révéler quatre personnalités ? Poussant plus loin que dans *Fase* l'idée qu'un unisson ne peut être parfait, la danse met ici en évidence la liberté de chacune de s'approprier le mouvement. De la même manière que les costumes mettent en évidence – à travers une homogénéité de surface – des différences, la perfection de l'unisson ne semble exister que dans l'écoute nécessaire à une telle performance, dans sa durée et dans la nécessité de "l'être ensemble" qu'elle impose.

Cette aspiration à la singularité, pourtant respectueuse du collectif, s'esquisse dès la partie assise, à travers l'impression d'extraction qu'elle renvoie, et qui figure aussi la naissance (que confirme plus tard ce geste libérateur de section d'un cordon imaginaire). A plusieurs reprises, les danseuses utilisent le sol comme pour s'en extirper, le repousser et retrouver une verticalité relative du buste, à genoux ou en s'appuyant sur les avant-bras et les mains, trouvant parfois un répit dans une posture

assise. Les yeux trahissent alors la précarité de cet équilibre : souvent focalisés dans des directions précises et variées, les regards deviennent soudain flottants, entraînant une longue oscillation de la tête ; moment de balancement et d'incertitude, d'oscillation entre ces deux pôles aimantés, le haut auquel les danseuses aspirent et le bas dont il faut pour cela se défaire. Les intensités qui émanent clairement du plexus disent également l'envie, la ténacité même dont toutes les quatre font preuve pour se sortir du sol. Si la première phrase, exécutée à grande vitesse, renvoie à cette lutte d'extraction, la répartition plus étale du mouvement dans une conduite plus lente change radicalement la perception du mouvement. La lenteur rend les formes hiératiques et les accents, dispersés tout au long de l'énonciation, leur préservent une dimension humaine.

On ne peut alors plus douter qu'il s'agisse d'un portrait de groupe avec femmes. L'agencement des poses (doigts passés dans les cheveux à la façon d'un peigne, dos de la main glissant sur le front, tempe appuyée sur le bras) semble inspiré du répertoire gestuel le plus familier de la vie. Ni quotidiens²³⁰, ni banals, ils ne soulignent pas tant leur appartenance à un registre féminin (leur interprétation par des femmes y suffirait) que la forme de détermination qui les traverse lorsqu'ils sont exécutés : séduction, décision, réflexion, désespoir. Mais à d'autres moments, c'est moins la focalisation que la dissémination qui révèlent l'aspect profondément humain de *Rosas danst Rosas*. Les danseuses semblent tour à tour perdues, nonchalantes, déterminées, apeurées, provocatrices, suspicieuses, exaspérées ; chaque nouveau mouvement, chaque déclinaison de la phrase, devient prétexte au dévoilement d'un nouvel état chez les interprètes ou l'exposition d'un nouveau trait de caractère qu'elles auraient en commun et que, comme les accents ou les gestes qu'elles font circuler, elles s'amuseraient à échanger pour brouiller les pistes et jouer à une sorte de *qui est qui ?*

« *Rosas* est à la fois le nom de la compagnie et celui du spectacle. En cela, il y a identité : *Rosas* (le pluriel d'un prénom féminin) s'adresse aux femmes »²³¹. Le titre est donc une manière de dire le travail collectif ; tautologique, il fonctionne également comme un miroir : « ce n'est pas à propos de rien ; c'est ce que c'est » déclare la

²³⁰ Ce qui est quotidien en revanche, c'est l'altération progressive des corps sous l'effet de la dépense physique. Une réalité qu'occultait jusqu'ici la convention d'illusion (que ce soit dans le ballet classique ou moderne) et que *Fase* comme *Rosas danst Rosas* mettent en évidence.

²³¹ Liewellyn CRAIN, « She does it all her own way », *L.A. Life*, Los Angeles, 17 octobre 1985, p. 22 (nous traduisons).

chorégraphe²³². Ce miroir favorise l'introspection et la met dans le même temps à distance, grâce à l'avertissement qui accompagne la projection du titre et qui semble davantage renvoyer le spectateur à l'universalité du propos. Dans ce cas, ces quatre femmes n'en sont peut-être qu'une, appréhendée sous ses multiples facettes ; et la pièce nous renverrait alors une vision inédite de nos propres cyclothymies. Il n'est alors pas étonnant d'entendre la chorégraphe déclarer un an après, alors qu'elle est en pleine création d'*Elena's Aria* : « *Rosas danst Rosas*, c'est un spectacle tout à fait à l'image de ce que je vivais à ce moment là. »²³³ C'est donc bien un portrait psychologique qu'esquisse la pièce, mais c'est aussi une construction formelle et temporelle qui souligne les contrastes, les alternances, les interminables traversées ou les fulgurances par lesquelles nos émotions nous mènent.

Cette identification des interprètes à la multiplicité des états qu'elles traversent se fait aussi grâce à la durée effective du spectacle et à l'acceptation par le spectateur d'une dilatation de ce temps sous l'effet (ou en contrepartie) de ces dévoilements successifs²³⁴. Davantage qu'à un corps réceptacle de signes, c'est à un corps révélateur que nous confronte De Keersmaeker. Cette dimension du confondre, vers laquelle cette personnification des émotions nous entraîne, est également renforcée par la composition. Celle-ci s'exprime à travers l'abondance et la démultiplication de la structure chorégraphique initiale. Mais *Rosas danst Rosas* nous guide aussi, grâce à une relation à la musique essentiellement scandée (et que la musicalité du titre rappelle), vers d'autres dimensions de l'intime, celles de la fougue, de la sensualité et de l'érotisme. D'ailleurs les chaises, qui jouent un rôle intermittent de partenaire, ne sont-elles pas aussi évocatrices d'une absence et d'un désir ?

* * *

²³² *Ibidem*.

²³³ Déclaration d'Anne Teresa De Keersmaeker dans le documentaire *Répétitions*, 1984, 45 min., réal. Marie André, prod. Image vidéo, Centre de l'Audiovisuel à Bruxelles, Schaamte, Polygone.

²³⁴ Cf. la brève étude de Geisha Fontaine, « L'unisson en éclats : Anne Teresa De Keersmaeker, *Rosas danst Rosas* », art. cit.

Par souci de la précision, la critique journalistique a quelquefois une tendance hâtive à la généalogie. Anne Teresa De Keersmaecker émerge au moment où deux post-modernismes se font face, celui des “trois cousines”²³⁵ en Allemagne et celui des minimalistes aux Etats-Unis. Parce que la jeune danseuse se forme à la fois en Europe (*Mudra*) et outre-Atlantique (*Tisch School*), on s’empresse de voir dans ses premières œuvres celle qui fait le pont entre les deux continents, opérant une synthèse entre l’émotion des spectacles de Pina Bausch et le minimalisme de Lucinda Childs.

Pourtant, si la synthèse est intellectuellement permise, elle se doit de rapprocher des éléments de même nature. Or la structure américaine chère à Childs et Brown, rigoureuse et redondante, est une composante chorégraphique alors que l’émotion se situe à un niveau réceptif ; elle est le fruit de la contemplation. Lorsque je vois *Fase* et *Rosas danst Rosas*, je suis frappé par l’hésitation entre l’obstination d’un côté et le ressassement de l’autre. J’imagine aisément la dose d’obstination lucide dont il faut faire preuve pour assumer longueur et difficulté de la composition dans ces deux pièces lorsqu’on en est l’interprète. C’est aussi ce que confirme Thierry De Mey lorsqu’il filme la pièce, après sa reprise en 1993 : « les structures mises en place et leur caractère contraignant pour les danseurs visent en premier lieu à produire une implosion, une décharge émotionnelle et énergétique dans le cours de la chorégraphie. »²³⁶ Si cet avis est justifié, il ne fait que reprendre la lapidaire appréciation qui, trop souvent, résumera le travail de la chorégraphe belge. Or l’analyse révèle aussi combien ces émotions sont également contenues dans le matériau corporel lui-même. En effet, De Keersmaecker a conscience de la fragilité de chaque organisme et du peu qu’il faut pour que tout s’écroule comme un jeu de carte. C’est pourquoi les structures et les systèmes qu’elle affectionne – et qui sont si évidents dans *Fase* et *Rosas danst Rosas* – peuvent apparaître comme une protection à l’encontre de l’expressivité des émotions.

Les figures sont des formes rigides, mathématiquement construites. Le point de départ est intuitif et correspond à ce que je ressens au moment même. Les structures mathématiques permettent à ces gestes quotidiens d’exprimer leur contenu émotionnel de façon limpide. Je me suis toujours méfiée de

²³⁵ On surnomme ainsi Pina Bausch, Reinhild Hoffman et Suzanne Linke, trois chorégraphes allemandes de la même génération. Au moment de la création de *Rosas danst Rosas*, Pina Bausch est accueillie au Festival d’Avignon avec *Nelken* et *Walzer* (1981).

²³⁶ Thierry DE MEY, « Virtuosité cinématographique », *Nouvelles de danse* n° 26, Hiver 1996, p. 52.

l'émotion montrée d'une façon trop explicitée, présentant que la chose est par trop évidente.²³⁷

A l'image de *Fase, Rosas danst Rosas* est construit en plans successifs ; mais cette fois, ces derniers se cassent dans les dernières minutes, comme si cette savante construction – à l'image du cercle inscrit dans les ultimes déplacements des danseuses – tournait en rond et s'avérait impuissante à contenir la fureur qu'elle avait engendrée.

Enfin, observons que la dissémination des références a clairement commencé : le travail en cercle de la fin de la pièce, une partie assise et l'utilisation d'un mobilier permettant cette posture constituent autant d'indices de rattachement à la pièce précédente ; signes de filiation qui vont, comme un jeu de piste, se démultiplier dans les *opus* suivants. Pourtant, on peut considérer, au-delà de ces aspects de continuité, que ces deux premières pièces forment un micro-cycle. Micro-cycle par la radicalité des moyens mis en œuvre – la danse et rien que la danse – mais également l'intransigeance vis à vis d'un public sommé d'expérimenter de nouvelles durées spectaculaires, étirées parfois jusqu'au trop-plein contemplatif, auquel fait suite l'agacement, voire la fuite. Micro-cycle également car la rupture que va opérer la chorégraphe avec la création d'*Elena's Aria* va prendre de cours la critique qui avait sans doute préparé un peu trop prématurément sa petite étiquette "minimaliste et répétitive". Les représentations de *Fase* et *Rosas danst Rosas*, qui constituent « une prise de parole rebelle et radicale »²³⁸, semblent à l'époque ne jamais devoir s'arrêter. Il faudra attendre les reprises, puis le tournage des films de Thierry De Mey, pour que la chorégraphe décide – vingt ans après leur création – de mettre un point final à l'interprétation de ces chorégraphies²³⁹. Mais déjà, Anne Teresa De Keersmaecker s'est imposée comme une figure de proue de la nouvelle danse.

²³⁷ Bernadette ABRATE, « Rencontre avec Anne Teresa De Keersmaecker », *Semper* n° 5, 1985, p. 38.

²³⁸ Claire DIEZ, « Rosas danst Rosas » in Laurent LANGLOIS (ed.), *Octobre 1993*, Rouen, éd. Octobre en Normandie, 1993, p. 34.

²³⁹ Cette pièce la fait connaître sur le plan international : créée le 6 mai 1983 à Bruxelles, elle tourne dans toute l'Europe pendant deux ans, puis en Amérique du Nord. Elle ne cessera d'être jouée jusqu'en 1994. En 1989, la chorégraphe reçoit pour cette création un *Bessie Award*, la plus importante distinction des Etats-Unis. En 1997, le film *Rosas danst Rosas*, qui reprend en grande partie la pièce, reçoit le Grand Prix International Vidéodanse.

Paysage # 2 : la « nouvelle danse »

Ces succès pourraient faire passer Anne Teresa De Keersmaeker pour une enfant douée, mais gâtée, dont se seraient entichés la critique et le public. Or le paysage chorégraphique de ce début des années quatre-vingt est composé de nombreuses fortes personnalités, qui vont également creuser un sillon durable dans le champ de la danse contemporaine.

De Keersmaeker n'est pas la seule à transformer ses premiers essais en coups de maître. Ainsi *May B.* (1981) permet à Maguy Marin – elle aussi issue de *Mudra* – de se faire connaître un peu partout et préfigure les succès internationaux de cette nouvelle génération. Ce développement chorégraphique est tel qu'on parle de « jeune danse » française, de « nouvelle danse » anglaise (Léa Anderson, Lloyd Newson), italienne (Francesca Lattuada, Enzo Cosimi), canadienne (Ginette Laurin, Edouard Lock) mais aussi de « nouvelle vague » flamande, car le renouveau vient également de Belgique avec De Keersmaeker, mais aussi Jan Fabre, Alain Platel ou Wim Vandekeybus. Cette étiquette de « jeune danse » désigne moins une génération soudée qu'une nébuleuse de danseurs chorégraphes qui se revendiquent davantage comme des individualités au style propre plutôt que comme des disciples de telle école, ainsi que pouvaient le faire leurs aînés, même s'ils n'échappent pas aux influences de la danse allemande (Reinhild Hoffman, Suzanne Linke et Pina Bausch), des post modernes américains (tels que Trisha Brown, Merce Cunningham ou Alwin Nikolais) et de l'arrivée à Paris en 1982 d'Hideyuki Yano²⁴⁰.

Cette nouvelle danse crée des ruptures avec la radicalité de l'esthétique du rejet prônée par Yvonne Rainer²⁴¹, mais ces changements s'expriment diversement. Ils ne sont ni systématiques (la répétition comme procédé compositionnel garde la faveur de nombreux chorégraphes quand d'autres retiennent de Cunningham l'éclatement de la composition et la déconstruction des formes), ni identiques dans tous les pays

²⁴⁰ Giovanni LISTA, *La Scène moderne*, Arles, Actes Sud, 1997.

²⁴¹ Qui publie son « manifeste du non » dans *Tulane Drama Review* n° 10-2, 1965, p. 178 (repris dans *Work 1961-73*, New York, New York University Press, 1974, p. 51).

européens. Chez les Belges, l'exploration de la répétition et du minimalisme influence les chorégraphes. Le pays est petit et se trouve au carrefour d'une multitude d'influences. L'institution y est moins pesante qu'en France. Plus curieux, moins soucieux d'une délimitation des genres artistiques et plus sensibles aux mouvements corporels issus des années soixante et soixante-dix, publics et créateurs belges sont habitués aux spectacles outrepassant la décence et au développement des pratiques transversales. Ailleurs, loin de la conception minimaliste proscrivant expression et sensibilité, s'inscrivent de nouveau d'autres chorégraphes au cœur des formes narratives. Rompant avec la danse non littérale des post modernes, la danse renoue avec la représentation, le récit, la sensualité, les jeux d'identité, quitte parfois à être taxée de nouvel académisme. C'est une danse qui n'a pas peur de la séduction²⁴² et qui se fonde parfois sur la culture populaire²⁴³, que ce soit en France avec Philippe Decouflé et son *Codex* (1986) composé de personnages décalés et drôles, ou bien en Belgique où Alain Platel, un peu à contre-courant de la nouvelle vague flamande, construit des univers naïfs nés de petits riens (*Stabat Mater*, 1986). Dominique Bagouet, avec *Désert d'amour* (1984) cisèle une danse centrée sur l'épure et le raffinement, faisant parler de "baroque contemporain" à son propos. Il n'a pas trente ans et se trouve déjà à la tête d'une importante structure²⁴⁴. Raffinement et épure du geste se mêlent aussi chez Gallotta dans *Ulysse* (1981) œuvre emblématique recréée à plusieurs reprises dans

²⁴² Karine SAPORTA, « Danse et séduction », in L. NICLAS (ed.), *La Danse. Naissance d'un mouvement de pensée, op. cit.*, 78-81.

²⁴³ La danse se reconnaît dans cette ère d'individualisme qui privilégie le narcissisme, les particularités, le *look*, l'éphémère et le ludique. Dans le même esprit, la danse va tenter de débarrasser les corps de ce qu'ils ont d'emprunté et faire craquer certaines coutures. Pendant ce temps, et depuis près de vingt ans, le concours chorégraphique de Bagnolet (organisé entre 1969 et 1985) révèle chaque année de nouveaux chorégraphes dont certains sont issus du C.N.D.C. : Bagouet et Gallotta en 1976, Maguy Marin en 1978, François Verret en 1980, Bouvier-Obadia et Chopinot en 1981, Daniel Larrieu en 1982, Decouflé en 1983, Catherine Diverrès et Bernardo Montet, Mark Tompkins et Brumachon en 1984, Mathilde Monnier et Preljocaj en 1985. Exhibée comme un symbole de la création d'état, la danse contemporaine devient spectaculaire : Régine Chopinot s'associe au couturier Jean-Paul Gaultier (de 1986 à 1993), Larrieu fait parrainer *Waterproof* par Swatch (1986), Decouflé est retenu pour concevoir des spectacles de masses tels que la cérémonie d'ouverture des Jeux Olympiques d'hiver d'Albertville en 1992.

²⁴⁴ Il est nommé directeur du Centre Chorégraphique National de Montpellier en 1980.

différentes versions²⁴⁵. A l'opposé de ces créations à la danse somme toute élégante, d'autres jeunes chorégraphes recherchent une nouvelle esthétique dans les énergies extrêmes, une déverticalisation acrobatique de la danse et des confrontations entre genres artistiques (cinéma, rock, arts issus de l'électronique). C'est le cas d'Edouard Lock, avec *Human Sex*²⁴⁶ (1985). Quant à Pina Bausch, dont la critique journalistique ne va pas cesser d'évoquer l'influence sur De Keersmaeker, elle élabore une méthode quasi-biographique de création selon laquelle chacun de ses interprètes construit, à partir de ses propres souvenirs et ses expériences, des petites séquences qu'elle agence dans ses spectacles. Ainsi dans *Nelken* (1982), le tapis d'œilletons qui recouvre le sol offre un terrain de jeux à des danseurs dont les actions innocentes vont vite tourner au cauchemar.

Il est difficile de parler d'influences entre artistes si ces liens ne sont pas évoqués par les créateurs eux-mêmes. *Fase* ne présente aucun trait du travail de Bausch à cette époque. En revanche, l'alternative du corps "vrai" que propose la chorégraphe allemande aux corps éthérés de la danse classique et aux corps purs de la *post modern dance* américaine ne peut que retenir notre attention dans le changement de traitement théâtral des corps qu'impose De Keersmaeker de *Fase* à *Rosas danst Rosas*.

²⁴⁵ La pièce *Ulysse*, créée en 1981, fait l'objet d'un film de Claude Mouriéras en 1983. Elle est reprise dans deux nouvelles versions en 1984 puis 1993, puis adaptée pour l'Opéra de Paris en 1995 sous le titre *Les Variations d'Ulysse*.

²⁴⁶ Créée en 1985, la pièce donnera lieu à plusieurs versions, à un film de Bernard Hébert en 1987 intitulé *La La La Human Sex duo n° 1*, qui sera repris en *live* dans *Infante c'est Destroy* en 1991.

Elena's Aria (1984) ou la radiographie d'un désastre

Alors que les deux pièces précédentes ont un succès certain et que ce répertoire continue d'être joué, il s'enrichit en 1984 d'une nouvelle création. Les conditions de travail de la compagnie restent précaires si l'on en juge par le témoignage filmé qui nous reste²⁴⁷. Le quatuor d'interprètes de Rosas se transforme légèrement et accueille deux nouvelles danseuses. La pièce sera interprétée par Anne Teresa De Keersmaeker, Michèle Anne De Mey, Fumiyo Ikeda, Nadine Ganase et Roxane Huilmand. Il reste peu de traces de cette pièce. J'ai eu la chance de travailler sur une captation prêtée par Harvey Liechtenstein et la Brooklyn Academy of Music dans le cadre de l'exposition *Rosas XX*. Ce document contient la captation du spectacle *Elena's Aria* au Next Wave Festival le 5 novembre 1987, avec la qualité limitée des images de l'époque et un plan large quasi-permanent qui rendent difficile la lecture de certaines phases du spectacle.

Le tapis de scène est faiblement éclairé en son centre. Fumiyo Ikeda entre à jardin et traverse l'espace, portant un livre dans les mains. A cour, elle allume une liseuse qui révèle la présence d'un fauteuil juché sur une petite estrade. La danseuse s'assied et se met à lire, d'abord silencieusement, puis à haute voix, entre hésitation et ânonnement²⁴⁸.

Chère et excellente amie, quelle chose terrible et effrayante que l'absence ! J'ai beau me dire que la moitié de mon existence et de mon bonheur est en vous, que malgré la distance qui nous sépare, nos cœurs sont unis par des liens indissolubles ; que le mien se révolte contre la destinée, et je ne puis, malgré les plaisirs et les distractions qui m'entourent, vaincre une certaine tristesse cachée que je ressens au fond du cœur depuis notre séparation. Pourquoi ne sommes-nous pas réunis comme cet été dans votre grand cabinet sur le canapé bleu, le canapé à confidences ? Pourquoi ne puis-je comme il y a trois mois, puiser de

²⁴⁷ *Répétitions*, réal. M. André, *op. cit.* Au moment de la création d'*Elena's Aria*, Marie André a suivi le travail en train de se faire. Elle n'a pas voulu capter un spectacle mais montrer comment se construit une chorégraphie. Durant plusieurs mois, des premières recherches jusqu'à quinze jours de la première, la caméra se pose dans un lieu unique (un atelier-hangar) dans lequel répètent les cinq danseuses. Elle y capte le temps qui passe et les corps au travail. Trouver, se tromper, recommencer : chaque détail nous fait toucher du doigt le mode spiralé de la création, mode qui pourrait être sans fin, s'il n'y avait pas l'échéance de la première. Le film montre aussi la difficulté « de prendre des décisions ».

²⁴⁸ Le texte est lu en anglais à l'exception de la première phrase en français.

nouvelles forces morales dans votre regard si doux, si calme et si pénétrant, regard que j'aimais tant et que je crois voir devant moi quand je vous écris ?²⁴⁹

Lorsqu'elle referme le livre, le son d'une énorme soufflerie qu'on discerne à jardin, envahit l'espace de son grondement. Une rangée de chaises disparates, aux couleurs multiples, apparaît en fond de scène. La lumière révèle également la présence de deux femmes assises, tournant le dos au public, appuyées sur les dossiers. Toutes sont habillées, à l'identique, d'élégantes robes ajustées, à manches courtes et s'arrêtant au-dessus des genoux et d'escarpins noirs à talon.

Les danseuses entament une rotation entre deux chaises, courbées en avant pour ne pas avoir à les lâcher des mains. Reprenant leur posture initiale, elles semblent attendre qu'Ikeda vienne s'asseoir à leur côté pour reprendre leur mouvement et, le décalant à cour, repoussent ainsi la petite Japonaise un peu plus loin. Cette fois, elles se sont arrêtées debout, de profil au public. Après une pause, elles ressortent à jardin d'un pas nonchalant.

Soudain la soufflerie s'arrête et laisse immédiatement place à une petite mélodie chantée par Caruso (*Vieni sul mar*, extrait de *Madame Butterfly* de Puccini), que l'on perçoit en sourdine, et que le moindre son émanant du plateau recouvre aisément. Restée seule, Michèle Anne De Mey se lève, de profil au public, elle aussi. Elle remonte doucement sa robe jusqu'en haut des cuisses, puis croise la jambe droite sur la gauche après un rapide battement. Elle penche lentement le buste en avant, tout en opérant un demi-tour enveloppé. Le tronc se redresse et la tête poursuit sa course en arrière, entraînant le reste du corps dans un déséquilibre recouvré peu après. Sur les demi-pointes, la danseuse évolue en cercle, les bras fléchis en seconde position, comme pour préserver un équilibre précaire. Puis la danseuse sort, laissant la place à De Keersmaeker et Roxane Huilmand. Toujours aussi peu assurées sur leurs appuis, elles sont rejointes par Ikeda. La mélodie devient imperceptible et l'on n'entend plus que le déplacement des interprètes sur la scène. Le jeu autour des chaises reprend ; les danseuses tournent, s'intercalent entre deux dossiers, hésitent, reviennent s'asseoir dans une demi-rotation. Toutes sont séparées par un fauteuil vide. Le décalage du duo à jardin chasse Ikeda toujours plus à cour. Puis elles entament à trois un unisson : s'asseyant fugacement face au public pour s'appuyer debout plus longtemps entre deux

²⁴⁹ Léon TOLSTOÏ, *Guerre et paix* (extrait cité dans le dossier de presse de la pièce).

fauteuils, la série de rotations s'ordonne en aller-retour le long de la rangée de sièges. C'est dans ce mouvement collectif que la petite asiatique vient tenter, à pas pressés, de s'approprier un siège plus près de ses voisines. Sur ces entrefaits, Michèle Anne De Mey est apparue pour reprendre la cellule gestuelle sur le cercle de craie. La voix de Caruso se fait à nouveau entendre (*Santa Lucia*), et elles sont maintenant trois à développer le refrain circulaire au centre de la scène.

Fumiyo Ikeda traverse à nouveau la scène, rallume la liseuse et s'assied sur le fauteuil surélevé. Elle se met à lire en allemand le texte de Brecht "Warum bin ich nicht froh", extrait de *l'Opéra de quatre sous* de Kurt Weill : « Du hast mich betrogen, Surabaya Johnny [...] Du hast kein Herz, und ich liebe dich so ».

Pendant ce temps, le trio reprend inlassablement le va-et-vient sur les chaises, le ponctuant de petits moments d'immobilité, croisant les jambes et les bras, contemplant un pied suspendu à quelques centimètres du sol ou bien le buste relâché en avant, les jambes écartées mais les genoux en dedans, ou encore s'affaissant sur les dossiers des chaises, les bras pendants. La phrase comprend maintenant une avancée vers le centre du plateau à l'aide d'un déboulé, pour mieux revenir vers la rangée de sièges, comme si les danseuses étaient aimantées par leur présence. L'évolution dans le silence met en évidence le cliquetis des talons au sol et les pas glissés qui sonnent comme des plaintes. La cellule gestuelle est reprise six fois à un rythme de plus en plus soutenu. Les déhanchés se font également plus amples, mais les hésitations sur l'axe d'une danse en talons hauts contribue à donner une fragilité qui adoucit la rigueur de la construction.

Rompant le rythme, le trio se met à califourchon sur les chaises avant de repartir pour une répétition qui inclut maintenant une jambe dégagée et pointée à la demi-hauteur ainsi qu'un passage d'une jambe par-dessus les dossiers des sièges. Les échappées vers l'avant sont construites autour du cercle, sur soi-même et en petites promenades marchées. Mais prenant de l'amplitude, elles amènent progressivement les danseuses vers l'avant-scène. La marche continue d'être le schème de déplacement, le claquement des talons devenant une ligne rythmique obstinée. Les cercles décrits s'agrandissent et sont entamés par un piqué arabesque qui met en valeur l'orientation de profil. Mais cet élan classique est aussitôt brisé par un retour violent du buste et de la cuisse l'un vers l'autre, puis d'une grande courbe du dos en arrière.

Arpentant le plateau à la limite de la course, les danseuses semblent d'un coup emballer le rythme et donner une envergure nouvelle au mouvement, mais c'est pour mieux s'arrêter aussitôt. A jardin, les interprètes sont assises, toujours de profil au

public. De Keersmaeker, arrêtée sur le cercle et titubant presque, finit par s'écrouler sur le sol. Puis se tractant par les bras, elle arpente la scène en se traînant ainsi puis à quatre pattes, avant de se redresser immobile face aux autres qui semblent ne pas lui prêter attention, comme absorbées en elles-mêmes. A quatre reprises, la danseuse traverse le cercle à petits pas précipités, alternant de grandes extensions dorsales et des attitudes où le buste est projeté vers le bas et où elle scrute le sol autour de ses pieds. Enfin, elle s'écroule à son tour sur une chaise.



La soufflerie est remise en route et on peut en mesurer la puissance aux cheveux et aux robes des interprètes qui s'animent. Roxane Huilmand, Michèle Anne De Mey et Fumiyo Ikeda se tiennent assises, mais comme suspendues, le bassin projeté en avant, marquant des pauses hésitantes avant de chasser, par un changement de siège, celle des trois qui est le plus à cour. Elles luttent contre la tourmente d'air et de bruit, remontant avec difficulté le courant d'air pulsé, semblant parfois gagner du terrain pour repartir emportées par le souffle à l'autre extrémité du plateau. Puis plus tranquillement, elles viennent s'allonger un bref moment sur le sol, avant de repartir dans leur évolution de siège en siège. Puis la soufflerie est à nouveau coupée, laissant émerger au lointain les airs de Caruso.

De nouveau, De Keersmaeker arpente le cercle de profil, immobile, jambes croisées et robe remontée jusqu'à mi-cuisse, le buste soudain pris d'un spasme violent qui la propulse en arrière. Elle est rejointe par Ganase, De Mey et Ikeda ; ensemble, elles déclinent à l'unisson ce thème déambulatoire accidenté et ponctué de tétaniques. De Mey se détache et le noir se fait sur le plateau pendant quelques secondes. Quand l'éclairage revient, elle est installée sous la lampe et lit quelques phrases en anglais. Pendant la lecture entrecoupée de longs silences, les autres danseuses se laissent tomber au sol, roulent sur le côté, basculent sur le dos, jambes en l'air et agitant frénétiquement les pieds. Un déplacement, un déboulé, un penché sur les pieds assemblés et, de nouveau, elles se retrouvent au sol, allongées d'abord, puis à quatre pattes. Répétée à huit reprises, les danseuses concluent cette phrase en arpentant le cercle central avant de s'asseoir à nouveau.

Roxane Huilmand est restée au bord du cercle, titubante, se rattrapant à une chaise, s'asseyant, s'écroulant parfois pour remonter violemment. Puis elle est relayée par Ikeda, Ganase et De Keersmaeker qui vont poursuivre – au son de *O sole mio* – leur jeu de chaises musicales. Pendant de longues minutes, l'évolution semble devenir obsessionnelle. Un quatuor reprend l'évolution marchée autour des chaises qui viennent d'être installées sur toute la scène : tourner autour, s'effondrer, se redresser, s'abandonner encore, pour se rasseoir plus sagement, hésiter debout et se poser de nouveau, jambes repliées sur le buste.

Puis les danseuses abandonnent Nadine Ganase seule, pieds nus, qui erre et se laisse tomber sur les chaises dispersées, enchaînant au son d'un discours de Castro inaudible, des rotations rapides, des effondrements essoufflés et de légers désaxés dans les marches ou les courses sur des portions du cercle. Enfin, sortant à jardin, elle laisse place à une projection en fond de scène où s'écroulent des ponts, s'effondrent des immeubles ou des cheminées d'usines dans des nuages de poussière, dynamités par des entreprises de démolition.

A nouveau, le plateau s'éclaire, révélant les cinq danseuses, assises au sol en bordure du cercle et dos au public. Se balançant, elles tentent de remonter sur leurs pieds sans y parvenir, prenant appui sur les chaises voisines pour mieux se maintenir avant de chuter



à nouveau. On entend plus distinctement un air extrait des *Pêcheurs de perles* de Bizet. Assises et immobiles pendant que les images reprennent, elles finissent par se lever et disposer d'autres chaises encore sur le plateau. Retirant leurs chaussures, elles s'assoient face au public, pendant que Fumiyo Ikeda va reprendre sa lecture initiale de Tolstoï. Puis elle rejoint le quatuor qui évolue entre les chaises, les contournant, passant de l'une à l'autre, s'appuyant dessus pour mieux relancer un tour, s'effondrant entre elles pour se relever à nouveau. Un extrait de *Lucia di Lammermoor* de Donizetti vient se superposer au vrombissement de la soufflerie. Puis prenant chacune une chaise, les danseuses s'installent en avant-scène pendant que Roxane Huilmand met fin au bruit de

l'appareil. Le reste du plateau disparaît alors dans la pénombre. Pour cette *coda*, les danseuses sont installées côte à côte, face au public, jambes croisées, allusion à peine déguisée à la deuxième partie de *Rosas danst Rosas*. Pourtant les gestes ne sont pas précisément les mêmes. Sur l'andante de la *Sonate Facile* de Mozart jouée au piano, les cinq filles – dans un parfait unisson – croisent et décroisent les jambes, relâchent les bras le long du corps, se passent la main dans les cheveux, ramènent les paumes serrées entre leurs cuisses, marquent avec le pouce le trajet de la saignée du bras, s'étreignent une épaule et pianotent sur leurs genoux du bout des doigts. Puis après une dernière reprise debout, elles sortent en marchant.

* * *

Sur le plan corporel, les flexions-extensions des jambes et de la colonne vertébrale engendrent à la fois les formes et les passages de l'une à l'autre. Leur rythme semble familier, car peu éloigné d'une motricité déployée dans un environnement usuel : chercher un objet égaré au sol ; marcher sans faire de bruit ou en équilibre sur des chaussures hautes. Mais le mouvement ne s'appuie plus sur la rythmicité musicale, presque toujours en sourdine. Les formes s'imposent avant tout comme des postures exposées dont les tenues élégantes viennent renforcer l'aspect inhabituel et presque dérangeant : à quatre pattes, affalées jambes écartées ou en déséquilibre permanent sur leurs talons, il y a quelque chose d'une fin de nuit d'ivresse mondaine dans ce long tableau. L'exposition de ces attitudes de profil et de dos impose une mise à distance du spectateur et renforce l'impression de solitude de ces femmes. La ponctuation de ces poses par des mouvements appartenant à un registre dansé plus conventionnel (battement, enveloppé, sixième position) en préserve le climat d'étrangeté. Elégances chorégraphique et vestimentaire ne compensent pas la détresse qui émane du tableau. Les longues phases d'immobilité se transforment en autant de photographies d'un "paysage après la bataille". Et les va-et-vient autour des chaises, qui offrent le seul contrepoint dynamique, ne semblent jamais suffisants à rééquilibrer cette impression d'image figée. L'utilisation des bras comme des appuis secondaires (s'agrippant aux dossiers, tractant le corps au sol, soutenant le buste pour éviter la chute, battant l'air pour maintenir l'équilibre, relançant les tours dans la posture assise...) met en évidence

– par le contraste d’une apparence fragile – cette lutte incessante contre l’effondrement du corps.

De Keersmaecker scénographie son espace de façon plus complexe que dans les pièces précédentes : les chaises, la soufflerie, l’estrade et son fauteuil, la projection, les textes lus. Elle paraît s’éloigner d’une production de danse pure pour se rapprocher d’une conception plus théâtralisée. La musique – choisie dans un registre exotique et galant – est toujours perçue de façon lointaine, comme un vague souvenir qui trotte dans la tête, mais qui ne résiste jamais au vacarme du réel. Les chaises, qui pourraient figurer les êtres absents, sont ici moins des obstacles, comme c’est le cas dans le *Café Müller* de Pina Bausch, que des îlots où les danseuses viennent régénérer leur obstination ou alimenter leur chagrin : les longues poses tenues sur ces sièges apparaissent alors comme des pauses permettant de mieux relancer le mouvement ; dans les rotations rapides, les chaises offrent toujours un appui en relais qui entretient la dynamique. Toute la scénographie est là pour souligner ce climat de défaillance : des robes chic guident les corps sans parvenir à contenir leur effondrement ; les talons – dernier refuge, loin de l’inexorable échec ? – rendent encore plus précaire le moindre déplacement et découragent le déploiement d’une grâce classique ; la soufflerie impose un désordre dans les coiffures et opère un coup de balai sur la rangée de fauteuils, contre lequel chacune tente de lutter ; les textes sont lus de manière hachée comme si leur rabâchage provoquait l’épuisement ; les images, enfin, disent assez la fin d’un monde, les projets qui s’écroulent, les efforts anéantis.

* * *

Les images figées, les répétitions lancinantes et les accélérations, exaspérantes par leur brièveté, déclenchent une frustration qui met le spectateur dans l’état des personnages : on attend quelque chose qui ne vient jamais et pour cause, ces événements d’ordre sentimentaux appartiennent au passé et s’offrent comme support à ce vaste tableau de souffrance nostalgique. Les chaises (en ordre au fond et en désordre à jardin) que les danseuses réaménagent sans cesse, renforcent l’impression d’absence. La soufflerie et la composition me renvoie une image d’un état mental où l’on tente vainement de chasser d’obsédantes pensées. D’ailleurs la phrase dansée sur le cercle

tracé à la craie, ponctuée comme un refrain l'ensemble de la pièce et figure les pensées obsessionnelles de ces femmes et la vanité de tout espoir de retour en arrière. Tournées vers le passé, ces cinq femmes malheureuses semblent impuissantes à se créer un avenir. Elles semblent pourtant prêtes ; mais les belles tenues dont elles se sont parées pour attendre le retour de l'être aimé, les rendent presque pathétiques. Qui est-il cet homme qu'on entend au loin ? Qu'opère encore son absence ? Une séduction à la Caruso ou une dictature à la Castro ?

L'économie et la justesse de la danse soulignent l'ambiance de désespoir qui se dégage de la pièce, la composition spatiale – tout en redondance et ressassement – l'exposition sagittale des corps qui les isolent encore davantage, tout concourt à voir cinq femmes devenues folles de solitude. La durée de la pièce (près de deux heures) encore accrue par les longues plages de silence amplifie l'impression d'une solitude à la fois insupportable et inexorable. Comme si le spectacle procédait d'un dévoilement par trop impudique, la *coda* – que la lumière surexpose et dansée face au public – donne l'impression d'une volonté d'endiguer ce constat de désastre : « reprenons-nous un peu » semblent penser les interprètes, sans y parvenir complètement.

* * *

Le bouleversement stylistique qu'opère *Elena's Aria* semble se focaliser sur la rupture avec le vocabulaire mis en place dans les pièces précédentes. Fumiyo Ikeda évoque cette période de recherche incessante : « c'était des choses qu'on devait faire, parce qu'on avait vingt-deux ans. Il y avait un travail de danseuse, mais c'était la beauté qu'on cherchait. »²⁵⁰ Alors que le matériau corporel est mis en question, la composition à partir d'un vocabulaire restreint, subissant d'infimes variations, ainsi que la fidélité à la répétition restent intactes. Anne Teresa De Keersmaeker s'en explique : « La répétition [...] c'est aussi le souvenir de ce qui a été et qu'on voudrait garder toujours. On recommence pour ne pas oublier »²⁵¹. Ses propos sont valables pour ces musiques,

²⁵⁰ Interview de Fumiyo Ikeda, interprète de la compagnie Rosas, par Philippe Guisgand à Lille, le 27 janvier 2005. Cf. l'intégralité en annexe, *infra*, p. xxiv.

²⁵¹ B. ABRATE, « Rencontre avec Anne Teresa De Keersmaeker », art. cit., p. 38.

de Puccini ou de Weill, qu'on réécoute inlassablement par nostalgie ; elles renforcent aussi les récurrences gestuelles qui constituent une partie de la matière même de sa danse ; elles donnent également du crédit à la manière qu'a la chorégraphe de réutiliser des matériaux empruntés à ses précédents *opus*, tant du point de vue chorégraphique que scénographique. Ainsi le cercle est une résurgence de *Fase* qui développaient des ellipses de toute nature (mouvement, déplacement, costumes, etc.) ; l'unisson final renvoie à *Rosas danst Rosas* et sa longue deuxième séquence dansée sur des chaises. Pourtant il ne s'agit certainement pas pour la chorégraphe d'ériger cette caractéristique en procédure intangible²⁵². D'ailleurs n'a-t-elle pas abandonné, pour cette pièce, le soutien et la structure du battement musical ? Provisoirement aussi, elle renonce à mettre en valeur des personnalités en rendant la perception des interprètes plus homogène (tenues indistinctes et faibles éclairages).

L'influence de Pina Bausch, notamment dans la manière d'utiliser les sources sonores, paraît prendre le pas sur le minimalisme (qui s'estompe sans toutefois disparaître) et renforce le pôle émotionnel de cette création. La thématique d'une détresse née de l'absence semble également commune aux deux chorégraphes. La pièce marque aussi le début d'un intérêt plus marqué pour une dramaturgie où la collaboration entre la danse, les sons (de la soufflerie aux musiques en sourdine) et l'image se fait plus précise²⁵³. Mais le primat du mouvement, qui émergeait des précédents spectacles, se confirme avec d'autant plus de force dans *Elena's Aria*, que l'aspect de cette pièce semble moins abstrait que *Fase* ou *Rosas danst Rosas*.

Je ne commence jamais à travailler sur une production en disant : là, c'est avec telle émotion que je veux travailler. Ces choses se produisent de façon très artisanale et d'une manière physique : J'aime tel mouvement et ce mouvement définit ce que je veux dire exactement.²⁵⁴

²⁵² A quinze jours de la première d'*Elena's Aria*, De Keersmaecker déclare : « quelque chose ne s'est pas passé. Ce n'est certainement pas un *remake* de *Rosas*. J'ai quand même eu la force d'essayer des choses que je n'avais jamais faites avant, d'essayer de trouver des autres structures, des autres formes, ou pas de structure pour certaines choses, et ça, ça a été très très dur. Le spectacle sera peut-être fébrile, fragile quelque part, mais c'est ce chemin là que je voulais faire dans ma vie. [...] et ça me donne ce bonheur. » dans *Répétitions*, réal. M. André, *op. cit.*

²⁵³ Après *Elena's Aria*, la chorégraphe s'associera avec la dramaturge Marianne Van Kerkhoven ; son travail va ainsi revêtir un aspect plus théâtral.

²⁵⁴ Alex MALLEMS, « Anne Teresa De Keersmaecker. A portrait », *Articles*, 1987, p. 20 (nous traduisons).

Dans ce vocabulaire, il n'y a pas un saut ; tout glisse, descend ou s'enfonce : le corps, plus que les formes par lesquelles il se rend visible, semble se confondre avec ses propres états toniques, eux-mêmes révélateurs des états émotionnels des personnages. Ce corps, en mettant en valeur les émotions qui le traversent, les amplifie et fait de l'anéantissement qui surgit le motif principal de la pièce. Anne Teresa De Keersmaeker s'est bien dotée, hors de toute intention narrative, d'une confiance dans le potentiel expressif du geste dansé, auquel elle ne renoncera pas. Ainsi, vingt ans plus tard, avec le magistral solo *Once* (2003) la chorégraphe reviendra sur cette danse de la défaillance, dans une problématique plus universelle, moins anecdotique, et trouvera le vocabulaire et la juste précarité de son interprétation pour suggérer la difficulté d'une danse engagée, qui refuse le vase clos et les œillères.

Bartók/aantekeningen (1986)

En 1986, Michèle Anne De Mey s'éloigne et Johanne Saunier rejoint la compagnie pour danser la nouvelle création, en alternance avec Roxane Huilmand, lorsque cette dernière est prise par son solo *Muurwerk*.

Dans cette pièce de près de deux heures, De Keersmaecker poursuit sa recherche visant à rassembler, comme dans *Elena's Aria*, des matériaux divers ainsi qu'un vocabulaire dansé que l'on retrouvera dans d'autres œuvres. Les documents photographiques permettent de voir que la scène est entourée de grilles métalliques de ventilation, les murs gris sont équipés de petits écrans de projection. Sur le pourtour de la scène sont disposées des rangées



de fauteuils de cinéma en bois, une biche empaillée et un projecteur de films. La scénographie de Gisbert Jäkel suggère un huis clos, en retrait d'un monde auquel mèneraient quelques échelons, fixés dans le mur du fond à une hauteur inaccessible. Comme dans *Rosas danst Rosas*, les changements de tenue s'effectuent sur scène. Les danseuses passent ainsi de robes noires et chaussures à talons hauts (qui évoquent *Elena's Aria*) à des petites jupes, tee-shirts, bottines noires et chaussettes grises qui ne sont pas sans rappeler les costumes de *Rosas danst Rosas*. Des projections (simulation d'accident de voiture, enfants jouant avec un chien) évoquent peut-être un bonheur menacé par une catastrophe jamais formulée. Le texte est également au rendez-vous puisqu'une des danseuses décrit oralement un paysage, extrait du *Lenz* de Georg Büchner, avec des gestes évocateurs qui rappellent la langue des signes. D'autres textes, comme le monologue de Charlotte Corday, tiré du *Marat/Sade* de Peter Weiss sont également utilisés. Des chants bulgares, un discours de Lénine ou le *Chant des Partisans* russes forment un *patchwork* sonore qui s'ajoute à ces éléments qui semblent disparates, mais qui font écho aux dissonances de la musique de Bartók.

L'œuvre marque ainsi le début des confrontations régulières de la chorégraphe avec les grandes partitions classiques, ici le quatrième quatuor à corde de Béla Bartók, composé en 1928. Mais comme l'indique le titre, la pièce comprend également les annotations personnelles de Keersmaecker en marge de cette partition, c'est-à-dire autour de cette structure centrale que constitue le quatuor, à la fois musical et dansé²⁵⁵, et qu'elle écoute 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.²⁵⁶

Ces annotations de Keersmaecker actualisent Bartók en pointant les stéréotypes, le quotidien, les angoisses de notre temps. Le *Quatuor n° 4* souligne en un « corps à cordes magistral [...] les lignes de force de la structure musicale, [...] la véhémence des attaques, [...] les plaintes du phrasé »²⁵⁷. Il sera intégralement repris l'année suivante dans *Mikrokosmos*. J'en aborderai l'étude avec cette pièce de 1987 ; car faute de disposer d'une captation intégrale, je n'ai pas voulu me lancer dans une analyse du spectacle²⁵⁸, bien que celui-ci soit une œuvre emblématique, rendu célèbre également par les photographies d'Herman Sorgeloos et – pour partie – par le film intitulé *Hoppla !* réalisé par Wolfgang Kolb²⁵⁹.

Parmi les textes de préparation de *Bartók/aantekeningen*, figuraient les trois textes d'Heiner Müller inspirés du cycle des *Argonautes*. Ceux-ci n'avaient finalement pas été retenus. « Depuis longtemps j'avais envie de travailler un spectacle dont le texte serait

²⁵⁵ Les Anglais traduisent littéralement le titre de la pièce par *Bartók/notes* quand les Français préfèrent *Bartók annoté*.

²⁵⁶ Interview d'Anne Teresa De Keersmaecker par Marianne Van Kerkhoven, programme de la création, C.B.A.-Theater, Bruxelles, 16 mai 1986.

²⁵⁷ Jean-Pierre PEUVION, « Annotation, interprétation... et transgression de Bartók », *Alternatives théâtrales* n° 27, décembre/janvier 1987, p. 11.

²⁵⁸ L'exposition *Rosas XX* nous a permis de voir quelques extraits de la pièce dont nous tirons les quelques éléments ci-dessus.

²⁵⁹ *Hoppla !*, 1989, 52 min., réal. Wolfgang Kolb, prod. A.O. Productions.

le point de départ » déclare la chorégraphe²⁶⁰. Parallèlement à l'élaboration de ses propres pièces, De Keersmaecker met donc en scène une trilogie du dramaturge allemand : *Verkommenes Ufer/Medeamaterial/Landschaft mit Argonauten*²⁶¹. Plutôt que nommer cette production danse ou théâtre, le Kaaithheater – qui produit la pièce – préfère parler de confrontation entre Müller et De Keersmaecker. Cependant, deux des trois rôles sont tenus par des danseurs : Kitty Kortès Lynch en Médée et Johan Leysen en Jason. Ces derniers vont répéter, jusqu'à l'épuiser, une unique phrase chorégraphique qui tente de « traduire plastiquement la violence, l'extrême tension, la langue chaotique de Müller »²⁶². Un travail qu'une grande partie de la critique jugera hermétique.

La même année, elle crée *Mikrokosmos-Monument/Selbstporträt Mit Reich und Riley (und Chopin ist auch dabei)/Im Zart Fliessender Bewegung-Quatuor n° 4*.

²⁶⁰ Claire DIEZ, « Les états poétiques de Müller se perdent dans le brouillard », *La Libre Belgique*, 27 décembre 1987.

²⁶¹ *Rivages à l'abandon/Médée Matériau/Paysage avec Argonautes*. Elle retrouvera les textes du dramaturge allemand avec *Quartett* en 1999, un duo mêlant la danse de Cynthia Loemij, chorégraphiée par De Keersmaecker, et le texte joué par Franck Verduyssen, un acteur de la troupe Tg Stan, mis en scène par Jolente De Keersmaecker, la sœur de la chorégraphe.

²⁶² Brigitte PAULINO-NETO, « Pour la danse à Utrecht », *Libération*, 19-20 décembre 1987.

Mikrokosmos (1987) ou la musique incarnée²⁶³

La scène est fermée sur les côtés par des murs qui semblent avoir été repeints de blanc à la hâte. Au fond, une estrade sur laquelle trônent, face à face, deux pianos de concert. 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 rappellent le décor de *Bartók/aantekeningen* et donne à l'ensemble un air de salle des fêtes provinciale quelque peu défraîchie. Les pianistes s'installent pour interpréter *Mikrokosmos, Seven Pieces for Two Pianos*.

Martin Kilvady, grand danseur très mince, entre à jardin ; il est habillé d'un pantalon et d'un sweat-shirt noir. Il vient se planter en fond de scène, face au public. Johanne Saunier arrive en courant du côté opposé, dévale le petit escalier et vient se placer juste devant l'homme immobile. Elle est habillée d'un gilet grenat qui rappelle la couleur des fauteuils, d'une robe et de chaussettes noires. La différence de morphologie entre ce garçon, placide et longiligne, et la petite femme, un peu nerveuse, est presque amusante. Gentiment, il la place derrière lui, mais elle revient à sa place initiale. Puis ce petit jeu se poursuit de plus en plus vite, mais sans jamais devenir violent. Le déplacement marché est remplacé par une circulation : un tour et les bras, emportés par la rotation, attrapent le danseur pour déclencher un autre tour qui la propulse derrière. Après une dizaine de changements de place, elle se jette dans ses bras et la musique se fait entendre²⁶⁴.

²⁶³ Pour réaliser cette étude, je me suis appuyé sur deux sources visuelles :

Hoppla !, 1989, 52 min., réal. Wolfgang Kolb, prod. A.O. Productions. *Hoppla !* est l'adaptation cinématographique de deux chorégraphies : *Quatuor n° 4* (1986) et *Mikrokosmos* (1987). Le film a été tourné dans la bibliothèque de l'Université de Gand. Il a été plusieurs fois primé dans divers festivals et a notamment reçu le *Solo d'Oro* italien et le Grand Prix Vidéo Danse en France en 1989.

Mikrokosmos, 1998, 75 min, réal. Rosas Visual Library, prod. Rosas et Audiovisuele dienst K.U. Leuven. Dans cette reprise, seule Johanne Saunier garde son rôle. Cynthia Loemij, Samantha Van Wissen, Anne Mousselet, Sarah Ludi et Martin Kilvady remplacent respectivement Roxane Huilmand, Nadine Ganase, Fumiyo Ikeda, Anne Teresa De Keersmaecker et Jean-Luc Ducourt.

²⁶⁴ *Mikrokosmos* – littéralement « monde pour les enfants » – comprend cent cinquante-trois pièces pour piano, réparties en quatre cahiers écrits entre 1926 et 1939. Véritable encyclopédie illustrant l'univers musical de Bartók, l'œuvre recèle également les principes pédagogiques du compositeur concernant

Dans *Bulgarian Rhythm*, le tempo est martelé dans les graves, à une cadence qui invite à la course, pendant que l'autre piano déroule une petite mélodie sautillante et aiguë. Johanne Saunier se lance dans un parcours circulaire, alternant cabrioles et tours sur elle-même, passant devant Kilvady avant de se jeter à nouveau dans ses bras. Tous les deux s'engagent alors dans un grand cercle sur cette trame où, alternativement, l'un se retrouve devant l'autre. Par trois fois, elle chute et il la relève avant que ne reprenne leur manège initial et que ne s'achève le duo de piano. Les deux danseurs s'éloignent alors, lui allant se réfugier auprès d'un des pianistes, elle à cour, contre le mur. De là, chacun observe l'autre, tout en reprenant son souffle. On croit voir s'annoncer un duel de timides.

Chord and Trillstudy est bâti sur un ternaire rapide dont se dégagent des trilles aigus. Les deux danseurs sont de nouveau ensemble mais cette fois, malgré la différence de morphologie, c'est lui qui s'abandonne partiellement dans les bras de cette petite femme ; puis il lui ouvre à son tour les bras lorsqu'elle se lance dans une ligne droite de déboulés. Quand s'achève la musique, Johanne Saunier s'accroche par le bras au cou de Kilvady, se laissant pendre dans une demi-vrille qu'il rattrape pour, de nouveau, la repousser vers l'arrière à sept reprises. Ayant franchi la diagonale du plateau, ils s'écartent pour se retrouver face à face, chacun à une extrémité de l'avant-scène. Elle se débarrasse de son gilet et s'approche de lui en souriant.

Perpetuum Mobile, le troisième morceau très enlevé, fait l'effet d'une constante mise en tension, un suspens sans fin qui s'arrête brutalement, comme dans résolution. Saunier recule devant son partenaire, comme effrayée par le claquement de ses pieds à lui au sol. Puis il la suit à



l'apprentissage de l'art du clavier. Anne Teresa De Keersmaecker a retenu pour cette pièce *Bulgarian Rhythm*, *Chord and Trillstudy*, *Perpetuum Mobile*, *Short Canon and its inversion*, *New Hungarian Folksong*, *Chromatic Invention* et *Ostinato*, transcrits par Bartók lui-même pour deux pianos.

son tour vers jardin en imitant ses petits soubresauts. Une sorte de course poursuite s'engage alors. Il chute, elle tente de le déséquilibrer encore, tous deux se provoquent dans une succession de petits sauts battus qu'on retrouvera dans *Quatuor n° 4*. Quand la musique cesse, tous deux se rejoignent en bondissant, dos à dos, avant de repartir vers le fond de scène.

Dans le quatrième mouvement intitulé *Short Canon and its Inversion*, les voix se répondent dans une succession de plus en plus haute du motif qui se conclut dans un registre presque lugubre. Il permet de développer de longs déplacements en aller-retour, descendant vers le public et remontant vers les musiciens, où alternent petites courses, sauts – auxquels les bras lancés en seconde et les jambes qui demeurent tendues donnent de l'amplitude – et emboîtés qui s'appuient sur le tempo musical très enlevé. Dans le silence qui suit, chacun s'observe à nouveau. Il revient vers elle mais elle s'esquive pour entamer la cinquième partie, plus mélodique mais très courte.

Dans *New Hungarian Folksong*, on retrouve la circulation initiale déclenchée par le bras et qui permet à l'un de manipuler l'autre, de la ramener à lui ou, au contraire, de le tenir à distance dans une intensité de gestes toujours plus forte.

Chromatic Invention est une cascade de sons au travers duquel on distingue tantôt un écoulement, tantôt un éboulis au fur et à mesure de l'accélération du tempo. Le jeu se poursuit plus violemment dans ce morceau au tempo plus martelé. Il s'achève avec une série de cinq portés identiques, les seuls de la pièce et les premiers de l'œuvre dansée de Keersmaeker : prenant l'élan dans une course, Johanne Saunier se jette en tournant dans les bras de son partenaire qui profite de l'impact pour tourner à son tour et déposer la petite danseuse un peu plus loin.

Ostinato est martelé puis se suspend avant de reprendre comme une cavalcade. Ce dernier morceau accompagne un unisson de pas chassés et sautés sur les accents des pianos. Puis au terme d'une longue diagonale de tours, Saunier s'écroule devant son partenaire, qui l'esquive sans la retenir et entame à son tour une variation de sauts, de tours et de pas chassés ordonnés en une trajectoire rectiligne. Enfin, ils se rejoignent pour un ultime unisson en cercle et une étreinte finale.

*

Dans la seconde partie exclusivement musicale, les deux pianistes, Jean-Luc Plouvier et Jean-Luc Fafchamps, interprètent alors les trois partitions de Ligeti intitulées *Monument*, *Selbstporträt Mit Reich und Riley (und Chopin ist auch dabei)* et *Im Zart Fliessender Bewegung*. Là encore, les danseuses sont présentes : Cynthia Loemij et Samantha Van Wissen, au garde-à-vous, les yeux rivés sur la partition, en tournent les pages pour les pianistes. Dans *Monument*, des couches dynamiques se glissent les unes sur les autres, selon des lois préétablies, et donnent cette impression de masse immobile. *Selbstporträt Mit Reich und Riley (und Chopin ist auch dabei)* est un triple portrait où l'on perçoit la répétition des motifs chers à Terry Riley, les déphasages de Steve Reich et un puzzle microscopique qui fait référence au final de la *Sonate pour piano en si bemol majeur* de Chopin. *Im Zart Fliessender Bewegung* constitue la contrepartie, tout en fluidité et en douceur, du statique *Monument* dans un mouvement constant aux modifications incessantes sous forme de canon à huit voix²⁶⁵.

*

La dernière partie de la création s'intitule *Quatuor n° 4*. Les pianos sont écartés sur les extrémités de l'estrade pour laisser place aux musiciens du Duke Quartet qui vont interpréter la pièce de Bartók. Écrit en 1928, ce quatuor est construit en cinq mouvements (au lieu des quatre traditionnels), les parties se répondant thématiquement deux à deux (première et cinquième, seconde et quatrième) et encadrant le lent mouvement central²⁶⁶.

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 démarrent dans le silence. En trois déboulés, elles viennent former un losange au centre la scène. Lentement et en un parfait unisson, elles effectuent un tour

²⁶⁵ Une analyse musicale des différents morceaux a été réalisée par Monika Lichtenfeld. Elle figure dans le dossier de presse de *Mikrokosmos*, archives de la compagnie Rosas, Bruxelles.

²⁶⁶ On trouvera une analyse musicale de cette pièce réalisée par Christophe Quéval (*in* L. LANGLOIS (ed.), *op. cit.*, p. 60).

enveloppé vers la droite puis trois pas latéraux à gauche qui les ramènent à leur place initiale. Reprise 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 l'*Allegro* se fait entendre, Samantha Van Wissen chute et attend au sol, jambes écartées. On croit à une maladresse mais elle est rejointe par les autres dans la même attitude, toutes quatre dessinent 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. C'est donc une danse strictement verticale. 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 créent et entretiennent l'énergie nécessaire aux tours, contribuent sèchement à les arrêter ou entraînent un enroulé du buste sur le ventre. Ils ébauchent des ports de bras classiques sur des esquisses d'attitudes, ou se transforment en gestes (les mains passées dans les cheveux ou un index qui pointe un spectateur). Cynthia est rejointe par les trois autres danseuses ; le passage ligne-losange-ligne se fait sur cette séquence gestuelle, progressivement ponctuée par des claquements des 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. La danse suit de très près la musique du *Quatuor* 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. Les coups d'archet, plus aigus et plus secs, s'accompagnent d'extensions



brusques du haut du corps qui amènent des chutes où les danseuses se retrouvent assises, jambes pliées et écartées, en appui sur les mains. Les tours, 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.

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 un tour à nouveau 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 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. Puis Sarah Ludi rejoint le centre de la scène par de petits bonds, faisant claquer ses talons pour s'immobiliser dos au public. Imitée par les trois autres, les quatre se retrouvent alors dans une évolution où, s'observant en souriant, elles se livrent à une sorte de marelle ou de jeu d'enfant profitant des flaques pour s'éclabousser.

Tapant du pied comme pour provoquer le réveil des musiciens, les danseuses repartent au son du second mouvement, *Prestissimo con sordino*. Les déplacements se font toujours à l'unisson en préservant le losange étroit. 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. Le quatuor reprend alors ses allers-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 (petits sauts latéraux battus) et fentes en avant,

les bras et le 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. 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.

Dans le *Non troppo lento*, Anne Mousselet, portée par les graves profonds du violoncelle, évolue seule en effectuant de grands tours naturels qu'un large déséquilibre préalable emporte en une démarche un peu chaloupée qui rappelle le rôle de Roxane Huilmand entre les chaises d'*Elena's Aria*. La lenteur du tempo, les lumières tamisées et la déambulation glissée de la danseuse créent un moment d'intimité reposante. Puis les sons aigus se font plus présents, rappelant les autres interprètes au centre, dans l'évolution en losange initiale. Faiblement éclairé à contre-jour, on distingue cependant un déplacement en large cercle que les danseuses parcourent en tournant et en marchant lentement, avant de se regrouper à jardin, à la fin du morceau. Le plein feu réapparaît et les danseuses se lancent dans un passage où alternent appuis sur les mains et petites cavalcades.

Remettant leur jupe, elles repartent sur le quatrième mouvement *Allegretto pizzicato*. On retrouve alors les déhanchements sur demi-pointes, de courtes suspensions immobiles, des paumes dressées un instant vers le 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, elles aussi, en valorisant les extrémités : mains et pieds. Lorsque la musique s'achève, on retrouve les galopades bruyantes, les passages sur les mains et les effondrement jambes écartées, qui rappelle à nouveau l'enfance.

Le dernier mouvement *Allegro molto* a une sonorité plus dramatique à laquelle la danse répond par 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. Dans la reprise *legato*, on retrouve une marche déhanchée, terminée par une chute à plat dos, jambes écartées. Le déplacement sautillé en rond est 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 en ligne des danseuses, 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.

* * *

Dans *Mikrokosmos* comme dans *Quatuor n° 4*, le vocabulaire est minimal. C'est 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* – de développer une gestuelle horizontale, mais plutôt comme un élément anecdotique (dans le duo, ce garçon va-t-il laisser tomber cette fille ?) ou comme un élément symbolique dans le quatuor : 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, etc. La marche, la course, les pas chassés, les déboulés et les tours naturels y ont une place de choix ; celle de schèmes de base redondants sur lesquels se greffent d'infinies variations de ports de bras ; ceux-ci vont d'une régularité douce et fluide, toute classique en somme, à la ponctuation sèche des coups d'archet ; des gestes témoignent d'un souci de soi (s'étirer, se coiffer) ou communiquent 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, une fonction graphique aussi, dans les ébauches de ports de bras classiques posés sur des attitudes à peine esquissées et enfin une fonction sémiotique, quand le mouvement se transforme en geste. 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 des talons prend le pas sur le

pointé que les chaussures interdisent. Mais c'est un saut d'un pied sur le même pied, une caractéristique qui va devenir une véritable figure de style.

La rythmicité du mouvement se trouve ainsi 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 buste 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 support révélateur des états produits par la musique qui traverse le corps des danseuses. Détermination, abandon, coquetterie ou encore amusement s'extériorisent sous la forme d'une musique incarnée.

L'asservissement à la structure mélodique – que l'on trouvait dans *Fase* ou *Rosas danst Rosas* – paraît moins résigné car il 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-contrôle de soi (renoncement/velléité, abdication/ténacité et douceur/hargne) se font au rythme des respirations physiques et mélodiques et semblent ici plus apaisés.

L'exploration des possibilités spatiales s'en tient, elle aussi, 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 par les instrumentistes qui – loin de l'anonymat de la fosse d'orchestre – se retrouvent en surplomb de la danse. La relation musique-danse semble 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, à la fois dansée et musicale. L'égalité est d'ailleurs par trois fois soulignée : deux pianistes et deux danseurs pour *Mikrokosmos*, deux danseuses au service des musiciens dans *Monument...* et deux quatuors pour le Bartók final.

* * *

Ainsi se trouve théâtralisée l'importance que De Keersmaecker accorde à la musique dans son œuvre. Des indices nouent les fils de cette étroite complicité entre musiciens et danseurs.

Sur le plan du mouvement, les tours qui se déplacent me rappellent assez bien l'abandon au pouvoir suggestif de la musique, qui fascine et emporte à la fois. Mais je 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 la hampe, 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 des interprètes. En ce sens, cette danse est anti-classique et renvoie à la fragilité et à la précarité de la musicalité 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 le second et quatrième mouvement. Le mouvement central plus lent apparaît comme le cœur de l'œuvre que souligne un passage plus intime, dansé jambes nues. Enfin, les moments dansés dans le silence concrétisent l'adage selon lequel un silence est aussi voulu par son auteur comme une forme musicale propre, plutôt que comme une absence. 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, alors que De Keersmaecker épuisait les possibilités du quatuor dans *Rosas danst Rosas*, la récurrence du losange (où chacun maintient une stricte distance avec les autres) de même que l'impossibilité dans le duo d'être l'un sans l'autre illustrent les notions d'écoute et de cohésion physique mises en œuvre par les musiciens pour jouer ensemble. Les chaises et les fauteuils, s'ils sont un rappel des *opus* précédents, 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 (une idée que la chorégraphe mettra en scène dans *Small hands*).

La musique dansée s'incarne bien dans des êtres habités de sentiments, traversés par des émotions qu'ils ne dissimulent pas. Les sourires de connivence, par exemple, confirment le plaisir d'être là ensemble. 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 : elles sont collectives mais subtilement déclinées dans *Quatuor n° 4* ou individuelles et inconciliables dans *Mikrokosmos*. Par le choix de ce vocabulaire sobre et restreint, la chorégraphe érige un corps révélateur des fluctuations émotionnelles dont chaque spectateur peut se nourrir, au gré des états qu'il retient.

* * *

A propos de *Mikrokosmos*, la critique a beaucoup parlé de « concert dansé »²⁶⁷. Ce concept n'est pas nouveau ; il est déjà utilisé par les danseurs expressionnistes allemands dans l'entre-deux-guerres et aux Etats-Unis pour désigner les spectacles de danse²⁶⁸. Mais cette composition, où la danse s'imisce de manière autonome dans la pièce, marque une direction nouvelle dans le travail de la chorégraphe. De Keersmaecker reprendra d'ailleurs ce principe d'insertion de moments exclusivement instrumentaux dans *Toccata* (1993). La présence des musiciens sur scène marque la volonté de rééquilibrer, au profit du son, le statut vivant de l'art musical ; elle offre aussi l'occasion pour l'artiste de rendre un hommage plus appuyé à sa principale source d'inspiration. Ce postulat scénique sera repris dans *Achterland* (1990), *Erts* (1992), *Mozart/Concert Arias* (1992), *Toccata*, *Kinok* (1994), *Amor constante más allá de la muerte* (1994), *Just before* (1997), *Drumming* (1998), *I said I* (1999), *In real time* et *(but if a look should) April me*.

La chorégraphe montre son souci et sa capacité à faire converger ces deux arts, si souvent accolés mais où rarement comme ici ils semblent à ce point s'écouter, s'interpénétrer et se nourrir l'un de l'autre : certes, chacun s'occupe de soi mais ne peut ignorer l'autre, à l'image du duo dansé ou des deux pianistes confrontés à Ligeti. Les indices mis en évidence renforcent l'impression d'entremêlement et de participation à un métabolisme commun. La chorégraphe cherche à confondre ici (plus qu'à relier) les

²⁶⁷ On retrouve par exemple un article sous ce titre à propos de la programmation d'*Achterland* au Théâtre de la Ville (Marcelle MICHEL, « Concert de danse. L'art de la chute », *Libération*, 18 janvier 1991).

²⁶⁸ Le compositeur Pascal Dusapin utilise également cette expression à propos de sa création avec Dominique Bagouet intitulée *Assai* (1986).

deux médiums, en multipliant les points de vue respectifs de renforcement du son par le geste et du mouvement par la musique. Plus qu'un pacte scellé entre les deux arts, c'est bien de noces qu'il s'agit.

La pièce est pour moi une figure de la musique incorporée, mais pas uniquement au sens d'une mise en forme visible plutôt qu'audible. La seconde partie strictement instrumentale, rend temporairement la musique à sa sphère exclusivement sonore et permet d'interpeller la frustration visuelle de l'amateur de danse pour lui proposer une expérience moins habituelle. Par ailleurs, en se matérialisant par l'alchimie de l'interprétation dansée, la musique de Bartók perd, aux oreilles du profane, son caractère dissonant et rend possible – à travers l'incarnation et l'amplification perceptive qu'elle occasionne – une conciliation entre l'audible et le visible. On peut également lire la pièce comme un effort pour rendre plus populaire des musiques réputées savantes et difficile d'accès (tout comme Bartók avait su allier dans son œuvre musiques complexes et mélodies paysannes).

De plus, *Mikrokosmos* signale l'irruption de l'homme, l'arrivée de cette nouvelle présence et de cette motricité différente. Un homme que semble avoir du mal à circonscrire la chorégraphe, si l'on en juge par l'aspect impavide et dégingandé de l'interprète du rôle. Cette intrusion, dans un univers jusqu'ici féminin, offre des contrastes nouveaux et des possibilités de danse à plusieurs qui infléchiront aussi les thèmes abordés par De Keersmaeker.

Enfin, la musique de Ligeti revêt pour moi une importance toute particulière. En effet, le compositeur « rêve d'une musique qui puisse s'écouler continûment, comme si elle n'avait ni début ni fin, et représentait seulement une coupe dans quelque chose de préexistant. »²⁶⁹ Il y a dans cette interprétation des intentions du compositeur une similitude avec ma conception du travail de la chorégraphe belge, à savoir l'apparition d'une sorte de guirlande dont l'âme est tendue dans une direction précise et dont les brins (thèmes, mouvements, scénographie, etc.) émergent pour mieux aller renforcer le tressage un peu plus loin²⁷⁰. On y reviendra ultérieurement de façon plus précise.

²⁶⁹ Jean et Brigitte MASSIN (eds.), *Histoire de la musique occidentale*, Paris, éd. Fayard, 1985, p. 1236.

²⁷⁰ Par exemple, *Mikrokosmos* et *Quatuor n° 4* seront repris en 1998 dans la première mise en scène d'opéra de Keersmaeker, toujours d'après Bartók : *Le Château de Barbe-Bleue* (1998).

Paysage # 3 : des points d’ancrage

L’œuvre que construit Anne Teresa De Keersmaeker dans les années quatre-vingt est à l’image de la nouvelle danse tout entière. On y trouve une étonnante diversité en même temps que quelques points d’ancrage²⁷¹.

Les “presque personnages” (déjà évoqués), qu’incarnent sur scène les interprètes de la chorégraphe, révèlent l’utilisation d’un corps tout autant conçu comme moyen de déplacement dans l’espace que révélateur d’une intériorité. Le corps devient un instrument symbolique d’exploration de thèmes divers. Ainsi on trouve chez les Anglais la prise en compte des réalités sociales, un engagement suivant les valeurs du gauchisme et du féminisme (Lloyd Newson, avec *Dead Dreams of Monochrom Men*, 1988 ou Léa Anderson avec Chomondeleys, une compagnie de femme pour *Baby baby*, 1985) ; ce féminisme – certes latent et peu explicite – a souvent été relevé par la critique dans l’œuvre de Keersmaeker. Le goût des rencontres et des partages qu’affectionne la chorégraphe (que ce soit avec la musique et les musiciens, mais également avec le théâtre, le texte ou l’image) se retrouve aussi chez d’autres : en Belgique, Frédéric Flamand est en quête d’une œuvre où fusionneraient vidéo, théâtre et multimédia et Jan Fabre²⁷² bâtit des œuvres telles que *Das Glas im Kopf wird vom Glas* (1987), qui composent un théâtre total fait de “situations limites” renvoyant à des visions agitées de l’univers²⁷³. Mêlant danse, opéra et images plastiques, loin des “jolies” formes et du “bon” goût, le décloisonnement des arts qu’il impose génère à son sujet de violentes controverses. En France, Jean-François Duroure mêle danse contemporaine et formes de danse méconnues ou émergentes, telles que la danse orientale ou le hip hop ; Pierre Doussaint (*Fragment 1*, 1986) est influencé par l’aïkido qu’il pratique ; Josef Nadj mêle

²⁷¹ Laurence LOUPPE (ed.), « Les années danse », *Art Press* hors-série n° 8, 1987.

²⁷² Passé par les Beaux-Arts d’Anvers, Jan Fabre se fait d’abord connaître en tant qu’adepte des performances dans lesquelles il met en scène son propre corps avec toute la cruauté, la brutalité et parfois la violence de ce type d’action.

²⁷³ Emil HRVATIN, *Jan Fabre. La discipline du chaos, le chaos de la discipline*, Paris, éd. Armand Colin, coll. « Arts chorégraphiques : l’auteur dans l’œuvre », 1994, p. 11.

danse et théâtre (*Canard pékinois*, 1987), utilisant des comédiens dans un univers proche de Kafka et Kantor.

D'autres encore vont à la rencontre des pièces classiques pour en pervertir, au passage, l'héritage académique et en revisiter le propos par l'intermédiaire de la danse contemporaine : c'est le cas de Maguy Marin avec *Cendrillon* (1985) ou d'Angelin Preljocaj avec *Noces* (1989) et *Roméo et Juliette* (1990). L'occasion pour ces chorégraphes de se confronter avec rigueur à la partition musicale, sorte de procédure devenue un véritable habitus chez Anne Teresa De Keersmaeker.

La recherche sur le mouvement reste présente, voire centrale. A côté de ces thématiques renvoyant à l'exploration d'un état du monde, certains ont une approche plus formelle, posant par exemple le problème de l'architecture de cette danse à travers la recherche d'une épure gestuelle (Odile Duboc avec *Insurrection*, 1989) ou d'une centration sur la fluidité du geste telle que Daniel Larrieu la met en scène dans *Les Marchands* (1989). La disponibilité du corps va jusqu'à une bisexualité assumée, où tout le monde évolue sur un même *continuum*, non seulement grâce à la révision des canons où tous les physiques ont leur chance, mais aussi dans l'attribution de partitions corporelles qui, traditionnellement, étaient sexuées : les portés en sont un exemple. Nombre de chorégraphes recherchent à travers leurs interprètes des morphologies particulières, une "corporéité" que leur histoire a façonné ; c'est le cas chez Philippe Decouflé par exemple²⁷⁴. Ils affirment aussi par-là leur appartenance à un monde séculier qui n'a plus rien à voir avec l'univers éthéré de la danse classique, où sont aplanies toutes les différences. Ces disparités permettent de déjouer non seulement les harmonies attendues, mais aussi d'opposer des tonicités contraires, des tensions dramatiques (entre vulnérabilité et puissance par exemple) ou des effets comiques (entre grands et petits). Ce bouleversement morphologique, qui autorise tous les gabarits à s'exposer, s'accompagne d'autres subversions. Subversion de l'expressivité faciale par exemple, dont le butô offre de frappants exemples, mais aussi subversion posturale : abandon de la verticalité et tentative d'échapper à la gravité font émerger de nouvelles virtuosités orientées vers l'horizontalité (on les trouve chez Lock comme chez Vandekeybus, par exemple dans *What the Body does not Remember* en 1987, qui

²⁷⁴ Isabelle Ginot l'a clairement démontré pour l'un d'entre eux (*Dominique Bagouet, un labyrinthe dansé, op. cit.*), même si la disparité strictement morphologique est plus évidente chez Philippe Decouflé.

sollicite de la part des ses interprètes l'utilisation d'énergies aux limites du possible). En privilégiant l'instantanéité, les actes dépassent les formes, les corps deviennent combattants et la respiration qui ne peut plus être contenue devient un rythme scénique. Vandekeybus expérimente des processus de mise en danger des danseurs et l'on se souvient comment des briques lancées en l'air dans *Roseland* (1990) donnaient aux vrilles, courses et sauts des danseurs devenus cibles, l'énergie de la catastrophe à éviter de justesse²⁷⁵. Ses chorégraphies font ainsi émerger le pulsionnel et l'incontrôlé.

La danse contemporaine, on le voit, ne se réclame d'aucun courant ni d'aucun style mais s'organise au contraire autour de deux attitudes : celle de l'emprunt aux techniques existantes, mais sans dogmatisme ou obligation d'en respecter toutes les règles, et celle – non systématique – du dialogue avec les autres disciplines artistiques. Les chorégraphes flamands illustrent parfaitement ces caractéristiques. Ils font de leur danse, parfois proche du théâtre, un mode spectaculaire pour tenter d'exprimer la réalité toute crue, même si ces œuvres ne sont pas dépourvues de poésie. Ils ont également en commun un goût pour la transdisciplinarité : acteurs, danseurs, musiciens, cinéastes et plasticiens forment, loin des déchirements politiques, de petites communautés. Si on ne peut guère parler d'école²⁷⁶, force est de constater que ces artistes partagent quand même un refus, celui d'une danse policée et abstraite, loin de l'influence française et américaine. Certains critiques ont évoqué, au sujet de leur art, « un registre de baroque et pauvreté. »²⁷⁷ Pourtant, chacun de ces artistes, même s'il est entouré d'une équipe, a élaboré relativement isolément ses parti pris, et pour certains observateurs, « rien ne les lie artistiquement. »²⁷⁸

Ces quelques points d'ancrage n'entament pas la composition de ce paysage chorégraphique européen qui demeure rien moins qu'éclectique, témoignant de la formidable diversité des éléments qui constituent cette nébuleuse de la « nouvelle danse ». C'est dans ce contexte qu'en 1988, la compagnie Rosas recrute massivement. De Keersmaecker trouve ainsi l'occasion de confronter huit femmes et huit hommes à une œuvre de Monteverdi, *Le Couronnement de Poppée*, une œuvre de 1642 qui recrée

²⁷⁵ Adaptation pour la vidéo de *What the Body doesn't Remember*, 1987.

²⁷⁶ J.-M. LACHAUD, art. cit., p. 21-23.

²⁷⁷ Laurence LOUPPE, « La route des Flandres », *Art Press* n° 148, juin 1990, p. 54.

²⁷⁸ Katie VERSTOCKT, « La vague flamande », in *Danser maintenant*, Bruxelles, CFC-éditions, 1990, p. 88.

le microcosme de la cour de l'empereur romain Néron au moment où ce dernier répudie son épouse pour élever sa maîtresse Poppée au rang d'impératrice.

Ottone Ottone (1988)

Ottone Ottone est la première production de Keersmaecker pour un grand plateau chorégraphique. Il ne s'agit nullement – comme elle le fera en 1998 avec *Le Château de Barbe-Bleue* de Bartók – de mettre en scène un opéra, mais de s'immerger dans cette matière musicale et d'y trouver l'occasion d'explorer le théâtre, puisque chaque interprète incarne, dans la pièce, un personnage.

Pour des raisons de conflit juridique opposant la compagnie au vidéaste de cette pièce, je n'ai pas pu obtenir l'autorisation de travailler sur cette création. Une vidéo (de Walter Verdin et Anne Teresa De Keersmaecker, que je n'ai pu voir qu'une fois lors de l'exposition *Rosas XX*²⁷⁹) a été tirée de ce spectacle. *Ottone Ottone 1991* se compose de deux parties de cinquante et cinquante-deux minutes. Privilégiant les gros plans au ralenti sur les acteurs, elle ne renseigne pas sur le déroulement de l'ensemble du spectacle. Une autre vidéo *Monoloog van Fumiyo Ikeda op het einde van Ottone Ottone* (1990) a été également réalisée. La danseuse y est filmée en gros plan. Son monologue, d'abord déclamé d'une voix calme, glisse progressivement et de manière incompréhensible vers la colère (ou l'hystérie ?) et finit noyé dans les méandres de la musique de Monteverdi.

La coexistence des danseurs et des comédiens, la danse principalement constituée de solos et duos, les chants et les textes déclamés dans plusieurs langues à l'aide de micros qui transforment le récit en l'éloignant du livret, les scènes entre les personnages parfois



dédoublés (et même triplés pour Drusilla et Ottone, le personnage qui donne son nom à la pièce), les séquences au symbolisme appuyé (une femme déambule en chaussures à hauts talons sur lesquels sont plantées des pommes *golden*), la déformation de la

²⁷⁹ *Rosas XX*, Exposition au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, du 20 octobre 2002 au 5 janvier 2003, salle XIII « 28 dance productions by Rosas on 28 television screens, Vocabularium ».

musique par accélération de la bande-son, l'utilisation d'un matériel de kermesse (fumigènes, sifflets, confettis) sont autant d'éléments qui font de cette œuvre fleuve (plus de trois heures) une sorte de fresque où l'accumulation, voire la surcharge, renvoie à la pagaille du désordre amoureux, au désir de se perdre dans des sentiments, mais surtout au vide et illustre l'analyse de *Poppée* par Harnoncourt. Le thème principal est « le pouvoir destructeur – même en société – de l'amour [...] Monteverdi nous montre ce qu'il advient quand l'Amour a le total pouvoir de gouverner. »²⁸⁰

Les critiques y voient une rupture avec « la syntaxe en noir et blanc qui, depuis 1984, est devenue la marque austère de la compagnie Rosas »²⁸¹ mais aussi, comme l'annonçait déjà *Mikrokosmos*, l'ouverture « au masculin, à la subtilité des rapports de séduction, à l'ambiguïté des formes de relations amoureuses »²⁸². Une confrontation qu'annonçait déjà *Verkommenes Ufer/Medeamaterial/Landschaft mit Argonauten*. Mais aucun article ne remarque que, par bien des côtés, ce spectacle rappelle Pina Bausch. L'évolution constante du spectacle en fonction de ce qui se passe sur scène²⁸³, la musique (enregistrée sur un *Revox*) transportée sur un meuble mobile par un ange blanc faisant des allers-retours sur scène (comme dans son *Barbe-Bleue* de 1977), l'impossibilité de communiquer comme thème de prédilection, la distribution des rôles en fonction du vécu des danseurs, le grouillement d'événements scéniques constituent autant d'indices qui renvoient à l'admiration que De Keersmaeker porte à la chorégraphe allemande ; une admiration que l'on retrouvera exposée quelques années plus tard dans *Just before*.

²⁸⁰ Nikolaus Harnoncourt dans le programme du spectacle.

²⁸¹ Brigitte PAULINO-NETO, « Ottone Ottone, demi-saison », *Libération*, 1^{er} juin 1989.

²⁸² Jean-Marc ADOLPHE, « Opération à cœur ouvert », *L'Humanité*, 27 mai 1989.

²⁸³ Et du départ d'une partie des interprètes après la première tournée.

***Stella* (1990)**

Après *Ottone Ottone* et ses seize interprètes, Anne Teresa De Keersmaeker éprouve le besoin de revenir à un travail plus intime où elle retrouve sa petite compagnie de cinq femmes : Fumiyo Ikeda et Johanne Saunier, toujours présentes, sont rejointes par Marion Levy, Nathalie Million et Carlotta Sagna. Elle retrouve également sa manière de travailler à partir de textes, transformés en monologues (un extrait de la pièce de Goethe *Stella*²⁸⁴, un extrait de celle de Tennessee Williams *Un Tramway nommé désir* et des dialogues du film de Kurosawa *Rashomon*²⁸⁵, trois drames bien différents mais où les femmes ont en commun une passion qui peut les mener à la folie. Pourtant, la compréhension extrêmement parcellaire des monologues (dits en japonais, en anglais et en allemand) finit par recentrer l'intérêt, moins sur le sens des textes eux-mêmes, que sur la manière dont les danseuses prennent appui corporellement sur eux pour les faire exister : mimiques, fou rires, démarches, corps qui accompagnent la diction dans des nuances toniques variées ; les monologues fonctionnent alors comme des rythmes et l'on sent ici combien l'expérience cinématographique du *Monologue de Fumiyo Ikeda à la fin d'Ottone Ottone* a influencé son travail scénique.

La thématique pourrait se lire au premier degré comme « la manière dont les femmes sont vues par les autres et par elles-mêmes »²⁸⁶. Dans les passages dansés, la question de la séduction apparaît en fil rouge. Mais *Stella* constitue aussi un recensement des stéréotypes féminins, de l'hystérique à la névrosée en passant par la romantique et l'hésitante chronique. Une liste dressée par ces femmes encore enfants, perdues dans une gigantesque salle de jeu où pendent tous les déguisements possibles, et où "on jouerait à être" une telle.

²⁸⁴ *Stella, pièce pour les amants* est une pièce très courte écrite par Goethe un an après *Les Souffrances du jeune Werther*.

²⁸⁵ Le film, tourné en 1950, propose une réflexion sur les capacités de chacun à mentir, détournant la question de la vérité vers celle des "vérités" individuelles.

²⁸⁶ Anna KISSELGOFF, « Two Stellas Merge as Everywoman », *The New York Times*, 19 octobre 1991 (nous traduisons).

Sur le plan musical, De Keersmaecker revient à Ligeti avec ses *Etudes pour piano* et *le Poème symphonique pour cent métronomes*²⁸⁷. Dans les *Etudes*, Ligeti qui s'intéresse ici à la polyrythmie et mène des recherches approfondies sur la superposition de *tempi* différents, les rythmes complexes, les croisements de vitesses opposées, accélérant ou ralentissant progressivement²⁸⁸. Marianne Van Kerkhoven note que « Anne Teresa De Keersmaecker développe des formes contrapuntiques d'écriture chorégraphiques : la graphie autrefois à l'unisson se découple de plus en plus pour devenir une complexe polyphonie. Les cercles sont encore là – on court encore en rond – ainsi que les lignes droites (voir *Fase*), mais le parcours des danseuses est comme “accidenté”. Le sol gagne aussi en importance. »²⁸⁹ Certains de ces passages au sol, en appui sur les coudes par exemple, rappellent aussi *Rosas danst Rosas*. Une fois encore les références aux précédents spectacles sont nombreuses : les sansevières de *Mikrokosmos*, une tenue abandonnée sur une chaise rappelle *Elena's Aria*, le décor est celui de *Bartók/aantekeningen* mais retourné, les costumes pendus aux patères et utilisés sont ceux d'*Ottone Ottone*, etc. On n'en finirait pas de les recenser. En quelques pièces, De Keersmaecker aura « fait sauter » le monde « élégant et angulaire [...] de *Rosas danst Rosas* »²⁹⁰. En 1991, elle reçoit le *London Dance and Performances Award* pour *Stella*.



²⁸⁷ Le *Poème symphonique pour cent métronomes* est créé en 1963. Dix personnes déclenchent des métronomes réglés à des vitesses différentes ; la pièce se termine lorsque le dernier métronome s'arrête.

²⁸⁸ Les *Etudes pour piano* se répartissent ainsi : six pour le *Premier Livre* (1985), huit pour le *Deuxième Livre* (1988-1994), une pour le *Troisième Livre* (1995). Parmi celles-ci, la chorégraphe a choisi *Désordre*, *Cordes vives*, *Touches bloquées*, *Fanfarses*, *Arc-en-ciel*, *Automne à Varsovie*, *Fem* et *Galam borong*.

²⁸⁹ Marianne VAN KERKHOVEN et Rudi LAERMANS, *Anne Teresa De Keersmaecker*, Bruxelles, Vlaams Theater Instituut, coll. « Kritisch Theater Lexicon », 1998, p. 21.

²⁹⁰ Tim ETCHELLS, « Remembered Stella », in H. SORGELOOS (ed.), *Rosas/Anne Teresa de Keersmaecker*, op. cit., p. 117.

***Achterland* (1990) : une coalition temporaire**

Achterland est créé la même année que *Stella* mais la pièce est présentée lors de la saison 1990-1991. Je n'ai pas pu disposer d'une captation de cette pièce. En revanche, De Keersmaecker a signé en 1994 une adaptation cinématographique, tournée dans le décor original, avec les interprètes de la création²⁹¹. Ce film en noir et blanc nous coupe d'une « débauche de couleurs [...] qui laisse augurer des lendemains qui chantent »²⁹², mais il permet, en revanche, d'amplifier les lumières, les reliefs scénographiques et morphologiques, c'est-à-dire ce que je ressens comme un "grain" de la danse (à l'image du grain photographique).

L'avant-scène fait apparaître dix découpes carrées disposées sur deux rangées, en une sorte de carrelage ou d'ombre portée d'une invisible baie vitrée. A jardin, un pupitre. En fond de scène, un piano de concert, des chaises alignées et des tables basses et carrées empilées (on reconnaît celles de *Stella*). La scène, recouverte d'un parquet de lames de bois, est inclinée vers le public. Suspendu en fond de scène, un ornement de rectangles en quinconce est, lui aussi, composé de lames de parquet.

Le violoniste Irvine Arditti entre sur scène, au centre de la seule découpe restée allumée et entame *Obsession* ; ce premier mouvement de la *deuxième Sonate en la mineur* d'Ysaÿe tente à traits vifs de s'extraire du thème de la *Partita en mi majeur* de Jean-Sébastien Bach. L'espace s'éclaire progressivement et laisse entrevoir, en fond de scène, le danseur Vincent Dunoyer en chemise claire et pantalon sombre. Ce dernier s'immobilise à jardin après une accélération, enlève rapidement sa veste et ses chaussures. Le rythme général est celui de la course mais elle se suspend parfois dans une courte immobilité (de dos et en première position) ou dans une attitude légèrement désaxée, la jambe droite développée à la seconde. Une grande spirale de bras étire son corps pendant la course à l'avant-scène. Il s'accroupit brusquement, en appui sur une main, fait un bond, remonte sur les pieds, repart vers le fond avec un déboulé sauté et la

²⁹¹ *Achterland*, 1994, 84 min., réal. Anne Teresa De Keersmaecker, prod. Avila.

²⁹² Jean-Marie WYNANTS, « Anne Teresa De Keersmaecker : la vivacité du plaisir retrouvé », *Le Soir*, Bruxelles, 29 novembre 1990.

même spirale des bras presque tendus. La répétition de cette phrase l'amène à côté du musicien ; il repart en courant en fond de scène, pieds en première, bras en seconde, dos au public : une attitude qui lentement se déséquilibre, se transforme de nouveau en course, puis en vrille longitudinale au sol. De petits pas chassés et croisés lui font dessiner des trajectoires circulaires, avant de se précipiter à nouveau vers l'avant-scène, de redescendre au sol par un passage plus lent sur le dos, en roulant d'une épaule à l'autre. Suit une longue course en cercle, avec un passage sur trois appuis, une spirale de bras et des roulades rapides. Les trajectoires du danseur semblent venir se heurter à la présence du violoniste. Quand le musicien s'arrête, le danseur s'immobilise, reprend sa veste et ses chaussures. Il sort pendant que les autres interprètes rangent, au bord du plateau, cinq fauteuils de bureau en tube métallique (à cour) et trois tables basses (à jardin).

Arditti entame *Malincolia*, le deuxième mouvement de la sonate. Pendant que la musique développe un calme apaisant, la scène se retrouve dans l'obscurité. Seule, une ligne de néons au ras du sol éclaire, d'un trait de lumière, le fond du plateau. Nathalie Million entre à cour et s'avance vers le public. Elle est chaussée de talons hauts et sa chemise laisse apparaître ses jambes nues. Dans le silence, elle se laisse gagner par une légère oscillation d'une jambe sur l'autre, qui est maintenant soutenue par les *pizzicati* du violoniste. Elle se livre à une sorte de marelle sur place, enrichie de petits déhanchés suivis de chassés ou d'un échappé en seconde qui amplifie le trajet ondulant de ses hanches.

Derrière elle, Nordine Benchorf jaillit de la coulisse en courant et s'installe debout sur une des tables, derrière le musicien. Puis le danseur laisse sa place à Bruce Campbell. Les deux hommes se livrent à un court unisson dont le rythme rapide contraste avec la lenteur musicale. Dos au public, après de petits pas chassés et une succession de petits passages à coups de jambes brossées (évoquant des danses folkloriques), ils se lancent dans un saut à cloche-pied, la jambe gauche retirée au genou, les bras en seconde. Le duo se prolonge par un retour de Benchorf en glissades sur les tables. Puis celui-ci, reprenant les éléments (spirale, course et passage accroupi) et les trajets du solo de Dunoyer, vient à son tour s'immobiliser face au violoniste ou rouler à ses pieds. Benchorf et Campbell reprennent alors la phrase puis Dunoyer et Campbell et enfin les trois danseurs côte à côte pour un unisson de quelques secondes. Sur les longs coups d'archet plaintifs de la *Danse des Ombres*, Nordine Benchorf évolue en appui sur les fauteuils avant d'être relayé par Johanne Saunier qui s'empare

d'un siège et s'installe face au public, croisant et décroisant les jambes à grande vitesse, effectuant de petites glissades qui la font s'effondrer de façon ludique sur son siège.

Pendant qu'elle poursuit son petit ballet sur et autour de son fauteuil et qu'éclate le final des *Furies*, le trio masculin a fait une réapparition. Une succession d'allers-retours, en pas chassés et déboulés sautés, le mène d'avant en arrière. Puis il recule en marchant lentement. Enfin, le trio est remplacé par les cinq filles, en chemise et pantalon, mais maintenant pieds nus. Étonnamment, l'intensité de l'évolution des filles semble la même que celle des hommes, particulièrement dans les roulades très rapides au sol et les déplacements quadrupédiques. Cette fluidité à terre contraste avec la mélodie du violon, brusque et heurtée. Le groupe est relayé par Cynthia Loemij qui décline à son tour la phrase initiale. L'évolution de la danseuse, habillée comme les garçons et que seuls distinguent parfois ses cheveux longs laissés libres, alterne avec le trio des hommes. Puis le quintet de filles s'installe à nouveau avec une vitesse de rotation considérable mais des évolutions jamais heurtées. Les passages au sol alternent avec des courses en courbe. Les danseuses s'accroupissent puis s'assoient avec précaution en tournant le dos. En appui sur les mains et les pieds, elles effectuent une vrille longitudinale avant de s'asseoir à nouveau. Le bras lancé met l'ensemble du corps en tension mais l'intensité reste soutenue quand les interprètes se recroquevillent sur elles-mêmes, avant de jaillir à nouveau dans une extension dorsale, en appui sur les talons et les épaules, le bassin comme suspendu dans l'air. Des figures surgissent, rendues possibles par une exploration quadrupédique du corps et dont les combinaisons (mains et pieds, épaules et demi-pointes, bassin et mains, etc.) constituent autant de variables. Les vrilles sont encore accélérées à la fin de la phrase. Elles permettent, grâce à l'élan emmagasiné dans la rotation, de remonter en position debout. 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. Puis Fumiyo Ikeda jaillit seule sur la scène soudain désertée par les autres, jetant des regards oscillant entre inquiétude et incompréhension.

Quand l'espace s'éclaire à nouveau, le pianiste est installé en fond de scène. Devant lui, les cinq fauteuils sont disposés en quinconce, les cinq tables basses sont placées dans les découpes carrées. Le jeu des lumières crée un relief qui rappelle l'ornement du rideau du fond. Sur les accents violents et désordonnés de la première étude de Ligeti (*Désordre*) les cinq femmes (habillées de tailleurs chics) se projettent bassin en avant, en appui sur les bras, martelant le sol de petits coups de talons. Pendant qu'au centre,

Marion Levy s'est installée sur une table et que ses jambes se livrent à une petite danse séductrice, les autres offrent un contrepoint sur et autour des chaises, qui n'est pas sans rappeler – sur un tempo plus dynamique et joyeux – l'évolution dans *Elena's Aria*. Pas chassés, bondissements pieds serrés et bras en cinquième, échappés seconde et courts passages au sol en appui sur les hanches donnent l'impression d'un quart d'heure de folie soudaine dans un secrétariat de direction imaginaire. Par une savante composition où elles permutent leur place à plusieurs reprises, les cinq filles se retrouvent, tremoussantes, sur les tables, enchaînant les déhanchements, les soubresauts et les demi-tours dans une exhibition impertinente. Cette séquence ressemble à une partie de marelle enfantine, rendue périlleuse et malaisée par l'exécution en tailleur et chaussures à talons. Rebonds à pieds joints, petits pas chassés, soubresauts retombant jambes légèrement écartées et fléchies (parfois accompagnés de demi-tours en l'air) et sauts jambes serrées (où les talons viennent toucher les fesses) sont autant de figures qui s'enchaînent ici rapidement. Les bras aident à l'impulsion mais d'une manière moins nette que dans les séquences précédentes. Emportés dans une curieuse frénésie, ils permettent à ces femmes de maintenir une féminité plus conventionnelle : ainsi les poignets restent cassés, pouces et majeurs assemblés gracieusement. Les bras esquissent des courbes qui font écho aux déhanchements incessants du bassin et créent une double ondulation qui se propage dans le dos et les jambes. La verticalité rigide de la posture, renforcée par les rebonds incessants, se voit ainsi compensée par une exploration plus douce d'un espace proche horizontal. La séquence s'arrête dans une attitude où la succession des déhanchements laisse une trace. Le corps est debout, quoique légèrement abandonné, la tête rejetée en arrière, comme cherchant l'air qui compensera l'effort effectué. L'alternance des sauts/réceptions/impulsions engendre une rythmicité clairement binaire. Soudain, accompagnant la fin du morceau musical, Cynthia Loemij s'effondre à cour, en roulant au bas de sa table.

En écho à la chute, débute la seconde étude – très lente et aux sombres résonances – intitulée *Cordes vides*. Les femmes, éclairées à contre-jour, se débarrassent alors de leurs vestes et s'installent à nouveau sur les tables ; assises en quatrième position²⁹³, elles placent les mains derrière le dos en maintenant les coudes écartés. La danse qui naît ici concerne les bras qui explorent un espace proche, animant par résonance le haut du tronc et les épaules. Le reste du corps sert de décor à cette danse distale. Les deux

²⁹³ Les deux jambes sont fléchies, un talon devant le bassin et l'autre derrière.

mains viennent rebondir sur les genoux, se cachent derrière le dos, les doigts se glissent dans les cheveux. Ces actions alternent avec des mouvements formels : phalanges posées sur le sol ; lignes brisées et droites parallèles dessinées par les bras ; cercles imaginaires tracés dans l'espace par les mains ; courbes et spirales que vient amplifier une infime inclinaison du cou. La phrase est dansée dans le silence et c'est le rythme du balancé qui s'insinue ici, à l'exception du bruit des doigts ou des mains sur le sol engendrant une source intermittente de percussions. Le bas du corps, solidement arrimé au sol, impose sa polarité aux excursions latérales et aériennes des bras. Ce temps fort en direction du bas associé au travail autour de l'axe – circulaire dans les différents plans – rend cet ancrage de la posture assumé et revendiqué. Sur scène, cette position est renforcée par un éclairage à base de contres, qui ne laissent voir que le contour des interprètes, toujours assises sur les tables basses. Les silhouettes découpées donnent un aspect hiératique à cette séquence. Le buste dans une légère oblique, les poings fermés vers la poitrine, la tête abandonnée et les yeux fermés construisent une image moins mobile, en forme de contrepoint, qui met en valeur un état suspensif, comme abstrait un instant du monde. Puis doucement, les percussions font place au frottement des talons sur le bois, au froissement des étoffes sur la surface. Une petite chandelle remet les cinq femmes sur leurs pieds. S'asseyant de dos au bord des tables, elles semblent narguées par Nordine Benchorf qui vient rouler, glisser et sauter entre elles. Sortant les tables de la scène, les filles s'équipent de genouillères et enfilent à nouveau leurs vestes pour venir s'installer dans les découpes lumineuses.

Elles enchaînent alors des postures que leur tenue stricte et élégante rende encore plus incongrue : en appui sur l'épaule et les pieds, elles projettent le bassin vers le haut, comme si le corps était soudain tétanisé et ne pouvait reposer tranquillement sur le dos. Dans un mouvement progressivement accéléré et à l'unisson, on les retrouve roulant côte à côte, remontant jambes écartées, buste projeté en arrière ou en appui sur les mains, face contre terre, ralentissant soudain pour se relancer violemment dans une vrille au sol. Un moment qui évoque brièvement la première partie de *Rosas danst Rosas*. Délaissant leurs chaussures à l'avant-scène, les danseuses s'engagent dans une course en cercle qui prend tout l'espace, se jetant au sol, s'accoudant, roulant pour mieux remonter sans se rééquilibrer et replongeant vers le sol. Le piano paraît les entraîner dans une sarabande infernale qui se termine dans le silence, en appui sur les coudes, les visages masqués par les cheveux. Campbell vient alors ranger méticuleusement, les chaussures au bord des découpes lumineuses, avant de se livrer à

son tour à un petit solo sur place, où isolations de tête et petits mouvements de bras semblent empruntés à une gestuelle hip hop. Il est rejoint par Benchorf, qui roule au sol de cour à jardin, changeant de lieu à quatre pattes et très rapidement, avec une sorte de félinité tout animale, s'aplatissant parfois au sol, comme pour une étreinte. Pendant ce temps, les filles se sont débarrassées des chaussures, des vestes et des genouillères. Elles s'assoient face aux spectateurs, les jambes repliées devant le buste. A une danse des bras succède une danse des jambes. Les pieds marquent à leur tour un rythme de percussion au tempo soutenu. Puis les jambes investissent l'espace avant. Les modes d'arrimage au sol vont se faire plus variés et permettent l'inscription de formes corporelles plus globales : flexions et extensions, ronds de jambes plus classiques mais orientés verticalement, retirés, cercles concentriques dessinés par terre à l'aide des orteils. Les rebonds du bassin sur le sol entraînent un chapelet de secousses qui anime la tête de saccades appuyées. Le corps est soudain pris de convulsions, partant des jambes et remontant dans le dos. L'alternance des percussions, des trajets conduits et des petits rebonds donne un aspect plus ludique que graphique à cette séquence et fait ainsi écho à la séquence debout sur les tables. Mais l'évolution rappelle aussi la première apparition de Johanne Saunier sur son fauteuil au début de la pièce. Les femmes semblent redevenir des petites filles s'amusant à gigoter sur place. Au fond, Campbell réitère son petit solo, mettant en valeur l'incessante ondulation de son dos et une tension très spasmodique de ses avant-bras. Pendant ce temps, les filles, revenues en avant-scène, se lèvent lentement, laissant la place au trio masculin.

Arditti revient sur scène pour la *Sonate n° 3 en ré mineur* d'Ysaÿe, sous-titrée *Ballade*. Elle se déroule sans interruption et par accélérations successives, passant d'un tempo lent pour se terminer sur un tempo plus passionné. Les trois hommes, jamais à l'unisson, déclinent dans différentes



directions une phrase qui développe au sol leur propre phrase initiale. Comme si se projeter au sol de leur propre hauteur ne suffisait pas, ils bondissent vers le haut, enchaînent une vrille longitudinale ou une roulade sur le dos. Les bras lancés en arc de cercle donnent l'élan ou l'impulsion, la quadrupédie leur permettant de passer d'un endroit à l'autre de la scène. Certains passages, soutenus par le tempo rapide du violon,

reprennent les versions “attaquées” des phrases au sol de *Rosas danst Rosas*. La séquence est construite pour opposer sans cesse les postures debout et couchée, le fond et l’avant-scène, le danseur isolé et ses deux partenaires à l’unisson, la course horizontale et le rétablissement sur les pieds. Seul, un dernier unisson final donne l’occasion aux hommes de montrer toute leur puissance et leur vitesse, sous les yeux de Cynthia Loemij, entrée à cour.

De nouveau habillées de chemises et de pantalons – comme si la tenue identique à celle des hommes les faisait entrer plus facilement dans leur motricité – les filles investissent à nouveau le plateau. Le pianiste a remplacé le violoniste. La scène est moins éclairée. Les filles reprennent leurs évolutions au sol au son d’*Arc-en-ciel* : tours sur elles-mêmes qui se terminent dans une extension marquée et suspendue, bras en cinquième, puis une chute latérale au sol qui se prolonge par une vrille. Les contrepoints se font dans la lenteur : les danseuses s’accroupissent pour venir – comme dans le solo de Vincent Dunoyer – effleurer le sol. Les courses sont parsemées d’accents où les corps semblent pris de spasmes violents, qui figent un court instant les danseuses dans une extension immobile. Progressivement, le mouvement des femmes se démarque de l’énergie plus dense des hommes. Les mains retrouvent une grâce dans de délicats ports de bras et de petites spirales où les doigts glissent dans les cheveux. Les rotations, tours et déboulés deviennent plus nombreux. L’étude de Ligeti finit dans un *crescendo* soutenu où les hommes rejoignent les femmes. Fumiyo Ikeda se retrouve à nouveau seule sur scène. Après un temps où cet isolement semble la désespérer, la Japonaise enlève son pantalon et s’assoit, en chemise et chaussures, dans un des fauteuils.

La très lente étude *Automne à Varsovie* débute alors. Ikeda est rejointe par Nathalie Million, qui semble chercher quelqu’un du regard. Elles sont progressivement rejointes par les autres danseuses. Dunoyer fait aussi son apparition sur scène dans la même tenue : jambes nues, chemise et chaussures délacées. A l’avant-scène, il reprend la petite danse déhanchée des filles pendant que celles-ci s’effondrent, bras ballants, jambes écartées dans les fauteuils. Les surveillant du coin de l’œil, il ajoute une petite touche provocatrice avec une vibration des épaules et un déhanchement du bassin ; facéties qu’il cesse rapidement, en constatant qu’elles n’ont aucun effet sur ses partenaires, qui semblent perdues dans les replis mélancoliques de la mélodie. Mais l’importun maintient ses vellétés de séduction, même quand les filles quittent la scène, reportant alors son entreprise sur le pianiste, mais sans plus grand succès.

Quand éclatent les notes de *Galamb Borong*, toute la compagnie revient sur scène pour de petits duos entre hommes et femmes, bondissants et ondoiyants. Un moment d'exubérance mixte qu'entraîne la partition gagnée par la gaîté. Les danseurs se mettent à glousser, à pousser de petits cris, avant de rouler au sol et de partir dans une course circulaire endiablée, sautant et gesticulant en tout sens ; parfois émergent de cette sarabande des duos, des trios ou des quatuors éphémères.

Puis rapidement, les filles installent les fauteuils dans les découpes lumineuses réapparues. Elles sursautent, se laissent tomber en riant, puis déplacent leurs sièges sur une ligne à cour, laissant tout l'espace au trio masculin, qui parcourt la scène en petites courses, sauts et pas chassés rasants. Une fois de plus, le pianiste laisse sa place au violoniste. Le son de l'instrument chasse les filles. Nordine Benchorf rentre sur le plateau en sautant par-dessus les fauteuils, s'effondre dans l'un d'eux, le fait osciller d'avant en arrière en poussant sur ses pieds. Les mains en appui lui autorisent des désaxés étirés ou, au contraire, de soudains recroquevillements. Progressant d'une chaise à l'autre, en éprouvant le poids et l'espace laissé vide, le danseur laisse accroire qu'il souffre d'une absence, que renforcent les plaintes du violon dans la *Sonate n° 4 en mi mineur* et le contraste avec la frénétique agitation du tableau précédent. Comme son double féminin, Johanne Saunier entre et croise Berchorf qui sort en marchant. Elle s'installe au sol puis reprend la phrase du danseur. Elle roule alternativement à droite et à gauche, remontant à chaque fois en appui sur les bras tendus, puis décale ses rotations le long de l'avant-scène, dans une quadrupédie légère. Les danseurs refont alors une apparition pour un unisson au sol. Puis échangeant leur place, ils en reprennent une partie, étirant les moments de suspension pour leur donner une impression de lenteur.

Puis Berchorf et Saunier se relèvent, se dévisageant enfin, comme s'ils cherchaient, dans le regard de l'autre, un nouveau partenaire qui ne serait plus le sol. Johanne Saunier se précipite en plongeant dans les bras du garçon, l'entraînant au sol où les deux corps roulent enlacés. C'est le



seul porté du spectacle, l'unique moment où homme et femme sont véritablement en contact. Sur les *pizzicati* de la sonate, Benchorf laisse place aux filles qui reprennent, dans leur posture assise en quatrième, leur évolution percussive des bras et des mains.

Elles sont interrompues par un Vincent Dunoyer en chemise et caleçon, dont la présence semble les repousser en fond de scène. Le danseur se livre alors, au rythme soutenu du violon, à une petite danse tout en déhanchements latéraux et trajets sinueux des bras, visiblement réjoui par ce petit numéro. De rapides oscillations des épaules l'entraînent dans un petit jeu de jambes léger, fait de sursauts et rebonds. En écho, Nathalie Million vient, elle aussi, sur le devant de la scène, proposer son petit jeu de séduction. En contrepoint, les autres danseurs évoluent autour des chaises puis s'avancent pour reprendre ensemble cette petite danse faite de balancés de bras, de cercles de tête et d'ondulations du buste.

Quand le violon se tait, les danseurs quittent le plateau, emportant les sièges et laissant Nathalie Million seule. Le piano retentit à nouveau pour *Fém*, la huitième étude aux sonorités métalliques et dures qui soutient la danseuse dans une courte évolution sautillée. Elle quitte la scène à son tour, laissant le plateau nu, éclairé comme au début de la pièce, le pianiste jouant seul au lointain.

* * *

A l'exception de la tête, tous les appuis sont bons pour permettre aux danseurs de se confronter au sol. Des appuis le plus souvent utilisés dans une logique anatomique qui privilégie la succession, la fluidité et, par conséquent, la rapidité caractéristique de la danse d'*Achterland*. On est loin des heurts et des déflagrations de la partie au sol de *Rosas danst Rosas*. D'ailleurs, 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.

Une danse distale semble s'être installée dans cette pièce. Bras et jambes servent à se propulser, évoluer à terre, manipuler des éléments du décor ou danser d'une manière quasi-autonome. Les flux suivent une logique expansive que les membres entretiennent ou restituent. Le buste n'apparaît dans sa dimension condensatrice que dans des moments où l'émotion prime : les solos des hommes, l'unisson des femmes sur les tables basses).

Car ce n'est pas dans la verticalité que se déploie complètement la danse : assise (pour les filles au sol ou sur les tables basses), elle ne libère que le buste et les bras ; debout ou dans les fauteuils, elle est plutôt l'occasion de transformer les danseurs en

petits clins d'œils aux archétypes (femmes impatientes ou espiègles, hommes qui se démènent, se défoulent presque dans de vaines entreprises de séduction) où le stéréotype du geste l'emporte sur l'abstraction et la beauté formelle. La verticalité – d'autant plus précaire que le plateau comporte une pente de quatre pour cent – apparaît comme un moment de repos relatif, une longue respiration, aux multiples variations bien sûr mais qui s'érige en pause face à l'étrange et violent corps à corps des danseurs avec le sol. Une lutte que parfois les interprètes dominant sereinement, installés sur de petites tables ou glissant sur elles, comme en un provisoire moment d'apesanteur. D'ailleurs, la fin de la séquence des filles, assises sur les tables, n'est-elle marquée par une lourde chute de Cynthia Loemij ? A d'autres moments, les danseurs se jettent dans cette lutte à corps perdu.

La vrille 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. En comparaison, les rares sauts et élans vers le haut ne font figures que de fragiles contrepoints. Au sol, même rapidité, même hargne à s'y déplacer, à lutter et ne rien céder à l'attraction. Une énergie commune qui, une fois érigée, se déploiera selon des modalités plus identifiables. Le sol s'érige ainsi en occasion de renvoyer hommes et femmes à leur fond commun, cet « arrière pays » (qui se dit *achterland* en néerlandais) moteur – mis en valeur par une même célérité à se mouvoir par terre et à partir duquel peuvent se tisser les divergences.

Revenons à ce jeu de genre²⁹⁴. Traditionnellement, la présence des deux sexes sur le plateau est l'occasion d'opposer des virtuosités, des qualités et des morphologies bien différentes. La dévolution classique accorde ainsi aux femmes le fluide, l'arrondi, le mélodique et aux hommes la segmentation, la ligne et la scansion. La présence des danseurs permet également d'ajouter des virtuosités dans le domaine des soutenus et des portés. Une donne que Pina Bausch puis la “nouvelle danse” se sont rapidement chargées de mettre à mal : il suffit de penser à *Instance* de Catherine Diverrès et

²⁹⁴ J'utilise ici le terme “genre” pour désigner les composantes non physiologiques du sexe qui sont culturellement perçues comme dévolues aux individus de sexe masculin ou ceux de sexe féminin. Le genre sert à réduire le parallèle supposé entre sexe biologique et sexe psychologique ou, du moins, à expliciter tous les présupposés qu'implique un tel parallèle.

Bernardo Montet (1983) ou, de l'autre côté de l'Atlantique, à *Human Sex* d'Edouard Lock (1987). Ici, on attend longtemps cette confrontation directe qui n'arrive que l'espace d'un bref instant, entre Johanne Saunier et Nordine Benchorf. Encore, le plongeon de la petite danseuse dans les bras de son partenaire (et qui rappelle celui qu'elle effectuait dans *Mikrokosmos*) est-il à peine entamé qu'il se désagrège sous l'effet de l'impulsion de la danseuse et dans la chute au sol qu'elle entraîne. Car le sol fait ici figure de troisième genre, ce neutre qui fait défaut au français, mais que les langues anglo-saxonnes ont institué. Dans *Achterland*, en lieu et place du froid et noir linoléum de danse, 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. Enfin, le bois est aussi ce matériau sonore et chantant, dont sont faits les deux seuls instruments présents, à tour de rôle, sur le plateau : violon et piano. La présence des musiciens sur scène réaffirme, depuis *Mikrokosmos*, le souci de rendre visible la musique. Mais cette fois, les musiciens sont de véritables acteurs auxquels les danseurs se confrontent sur scène. Une présence qui sera développée au point de les faire danser dans (*but if a look should*) *April me*. Mais la complicité est sous-tendue par autre chose. Les évolutions spiralées, qui font passer si vite et sans heurts les danseurs de la suspension verticale à la projection horizontale, font écho à la virtuosité instrumentale qu'exige l'interprétation des œuvres de Ligeti et Ysaÿe²⁹⁵. Peut-être les deux compositeurs veulent-ils, à travers cette difficulté technique, trouver les limites du savoir-faire des interprètes ? Une question que l'on est aussi en droit de se poser devant les incessants changements de niveau de la chorégraphie de Keersmaeker. Ces défis techniques respectifs et la nécessaire écoute qu'ils imposent, renforcent la complicité de Rolf Hind et Irvine Arditti avec les danseurs de Rosas. Une complicité qu'évoquent aussi les résonances rythmiques des percussions sur le plancher (pieds, mains, talons, etc.) lorsque les musiciens quittent le plateau.

²⁹⁵ Signalons qu'Eugène Ysaÿe avait été fortement impressionné par l'univers de la danse américaine et par sa rencontre avec Isadora Duncan lors de son séjour aux Etats-Unis en 1917.

Enfin le rôle du sol, comme interlocuteur privilégié des danseurs, est d'autant mieux mis en valeur que, dans les deux premières parties de la pièce (closes par la présence esseulée de Fumiyo Ikeda sur le plateau), filles et garçons ne se trouvent jamais en contact, comme isolés dans leur propre espace d'action. La dernière partie apparaît alors comme une résolution où chacun des "camps", se détournant du sol, découvre l'autre pour évoluer avec lui.

* * *

Le sol m'apparaît comme un partenaire dans cette pièce ; mais il s'agit de s'y confronter autrement que par une danse du bout des pieds qui paraîtrait bien insuffisante. Etreindre le sol, par définition immobile, c'est donc offrir successivement la multiplicité des appuis que le corps rend possible : à moi de tourner puisqu'il ne peut m'enlacer. Du même coup, êtreindre ne signifie jamais s'abandonner, mais au contraire, se déplacer sans cesse.

Devant le défi que représente la circulation, fluide et rapide, d'un corps fait de segments et d'angles, les motricités masculines et féminines se rejoignent, faisant front face au dialogue avec l'inerte. Le vocabulaire n'est pas neuf. Une partie est tirée de *Stella* et on trouve déjà déployée chez un Vandekeybus (dans *What the Body does not Remember*) une motricité acrobatique au sol qui le conduira à son "esthétique du choc". Cependant, un des éblouissements de la pièce se trouve dans cette coalition temporaire des corps et des genres. Coalition, parce que les deux motricités se fondent en une seule pour ériger le sol en partenaire : Cynthia Loemij m'apparaît ici dansant avec le trio masculin dans la même tenue à l'exception des cheveux longs et lâchés qui la distinguent de ses camarades. On retrouvera d'ailleurs la recherche d'une danse androgyne dans *Die Grosse Fuge* (1992-1994) dans laquelle filles et garçons dansent une même partition en chemise et pantalons masculins, ainsi que dans (*but if a look should*) *April me*, où toute la compagnie évolue en longue jupe plissée et torse nu.

L'alternance du clair et de l'obscur, l'utilisation de découpes qui séparent et isolent, les dispositions géométriques et linéaires des accessoires (tables et fauteuils), l'utilisation des costumes qui mêlent (les filles habillées comme des garçons ou les hommes dans la même tenue déshabillée que les femmes) ou qui désignent (les tailleurs

stricts et les talons hauts), les schèmes d'action des danseurs qui se suspendent pour mieux chuter, s'extraient pour mieux plonger, le découpage extrêmement ciselé et toujours clair de la composition spatiale constituent autant d'indices du jeu identitaire contemporain : un fondement que chacun croit net et indiscutable, mais sur lequel, en réalité, sont brodées d'infinies variations psychologiques et comportementales qui font alterner certitudes distinctives et confusion de genre. Mais ce regroupement est temporaire car, parfois, la verticalité reprend le dessus et, avec elle, un ordre des choses plus conventionnel, une opposition plus classique, à partir desquels la chorégraphe va s'ingénier à illustrer sa réflexion sur les rapports identitaires. Le second solo de Dunoyer en est un exemple au cours duquel le danseur s'acharne à séduire le groupe de filles (parfaitement insensible au demeurant) en singeant une motricité féminine qui, de toute évidence, ne lui ressemble pas et qu'il finit par reporter sur le pianiste dans une ultime tentative tout aussi infructueuse²⁹⁶.

Achterland devient ainsi un cas de figure nouveau dans la dialectique entre unisson et individualité qui s'installe dans l'œuvre de la chorégraphe. Cet entre-deux est également entretenu par un abandon de tout traitement anecdotique de personnages au profit de rôles, féminin et masculin, qui circulent de l'un à l'autre des interprètes ou d'un groupe (les hommes) à l'autre (les femmes). Et c'est un peu – à mes yeux – le tour de force de cette pièce que de s'être extrait d'un rapport psychologique plus traditionnel, tel qu'il apparaissait dans le duo *Mikrokosmos*, pour en faire un questionnement à la fois abstrait, par sa prise de recul envers l'anecdotique (même si le stéréotype à des fins humoristiques ou caustiques n'est pas totalement absent), et vivant par la confrontation de ces corps sexués aux propriétés prétendument si différentes. Cet "arrière-pays" est finalement un paysage où rien – et surtout pas les communautés qui l'habitent – n'est vraiment ce qu'il paraît être.

* * *

²⁹⁶ On retrouvera un travail du même type chez cet interprète dans *Dances with TV and Mic* pour la soirée *Three solos for Vincent Dunoyer* (1997). Cf. *infra*, p. 256.

« *Achterland* et *Stella* vont ensemble pour le vocabulaire » déclare De Keersmaeker²⁹⁷. Les deux pièces sont créées la même année et le matériel de base y est similaire. Même si *Achterland* peut apparaître comme le prolongement masculin de l'univers développé dans *Stella*, l'enjeu y est autre à plusieurs titres.

D'une part, il faut noter l'irruption des hommes dans une pièce où la motricité est moins reliée à la théâtralisation de personnages – comme c'était le cas pour *Ottone Ottone* – qu'au questionnement de la notion de genre. L'identité de genre, véhiculée par la danse classique, avait été peu contestée par les modernes. La tradition post moderne américaine lui avait d'ailleurs substitué une danse générique et asexuée à laquelle s'oppose *Achterland* qui réintroduit de subtils questionnements pour interroger à nouveau ces différences entre hommes et femmes. Cette pièce met en valeur une lecture des rythmes d'apparition (chocs, chutes, impulsions, déséquilibres) qui entraînent une résolution des mouvements par une utilisation variée des locomotions, De Keersmaeker offre l'occasion d'une relecture des indices de masculinité ou de féminité que chacun porte en soi, à travers la motricité même et la vision de corps tour à tour sexués, androgynes ou travestis.

D'autre part, on peut constater (sur le plan chronologique) un retour à une danse "pure" où le texte n'est plus apparent. La chorégraphe déclare : « c'est la première fois que la musique est interprétée en direct sur la scène, et que j'ai pu développer une interaction véritable entre les musiciens et les danseurs. »²⁹⁸ 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. Cette alternance s'affirmera très radicalement dans les dernières années, par exemple entre *In real time* et *Rain* ou *Bitches Brew/Tacoma Narrows* (2003) et *Kassandra-Speaking in twelve voices* (2004).

²⁹⁷ Christelle PROUVOST, « Danser au cœur d'un îlot », *Le Soir*, Bruxelles, 20 juin 2001.

²⁹⁸ Dominique CREBASSOL, « Avant l'Arrière-pays », *Ram Dam* n° 15, novembre/décembre 1998.

Paysage # 4 : les conditions institutionnelles

Dans les années quatre-vingt, la danse mène en Europe un combat sur plusieurs fronts : imposer de nouvelles formes, bien sûr, mais aussi se faire reconnaître auprès des institutions, des médias et des spectateurs : les chorégraphes ont donc à s'imposer artistiquement, mais également statutairement²⁹⁹. En Belgique, la situation est particulière. Béjart et son Ballet du vingtième siècle bénéficient depuis 1959, date de l'arrivée du chorégraphe à Bruxelles, d'une hégémonie certaine, due en grande partie à son statut d'artiste en résidence à l'Opéra de La Monnaie. Ce quasi-monopole souffre peu de la concurrence d'un Ballet Royal de Flandres (Anvers) menant une vie provinciale. Ce faisant, ces deux compagnies laissent aussi accroire que les ballets classique et néo-classique forment le seul genre existant, un style incontournable en somme.

Sans tradition d'innovation à renverser, de jeunes chorégraphes vont simplement occuper les quelques espaces vides, en prenant soin de ne pas apparaître comme d'aimables dilettantes. Les artistes qui émergent à cette période (De Keersmaeker, mais aussi Jan Fabre, Marc Vanrunxt, Alain Platel ou Wim Vandekeybus) vont avoir à cœur de présenter des œuvres écartant une réception qui accrédirait l'idée qu'ils ne sont pas "vraiment" des danseurs. Avec *Fase*, De Keersmaeker fait une révérence directe au courant prestigieux de la *post modern dance* américaine, qui est quand même parfois programmée en Belgique. De même, Jan Fabre multiplie les références à l'académisme dans ses premières œuvres : dans *Le Pouvoir des folies théâtrales* (1984), par exemple, « la danse de la ballerine contient en germe l'intérêt de Fabre pour le ballet classique. »³⁰⁰ On retrouve également des allusions au travail de Forsythe dans *Das Glas im Kopf wird vom Glas (The Dance Sections)*, 1987. Ce « mécanisme d'auto-légitimation » permet aussi à ces jeunes artistes d'affirmer leur culture chorégraphique

²⁹⁹ Jean-François THIRION, « Danse contemporaine, stratégies de développement » *revue EPS* n° 245, 1994, 27-30.

³⁰⁰ E. HRVATIN, *op. cit.*, p. 77.

et leur attachement à un univers existant et reconnu.³⁰¹ Cette stratégie explique peut-être, dans le cas d'Anne Teresa De Keersmaeker, la rupture partielle mais rapide que constitue *Elena's Aria* après *Fase* et *Rosas danst Rosas*, deux pièces au succès indéniable, mais susceptibles aussi de figer la chorégraphe trop rapidement dans un style définitif.

Cependant, il ne faut pas oublier qu'en Belgique, la question institutionnelle se pose d'une manière originale. Etat fédéral depuis 1980, il est difficile de considérer ce pays « dans son ensemble »³⁰². A l'image d'une nation écartelée sur les plans culturel, économique et linguistique, l'observation de la scène chorégraphique fait apparaître une importante ligne de fracture. Ce qui sépare chorégraphes flamands et francophones n'est pas seulement affaire de langue maternelle ou d'univers artistique. La disparité autour de la question du spectaculaire³⁰³ s'explique également d'un point de vue économique. Les Wallons ont des moyens modestes et la concurrence avec les Flamands semble déloyale sur le plan budgétaire. La majorité des compagnies se développent donc de manière autonome. De l'autre côté de la frontière linguistique, les francophones bâtissent des pièces plus dépouillées, plus formelles, à l'image de Michèle Anne De Mey³⁰⁴ (*Face à face*, 1986), Michèle Noiret (*Vertèbre*, 1989), la compagnie Mossoux-Bonté où un clignement d'œil tient lieu d'acrobatie dans *Les Dernières Hallucinations de Lucas Cranach l'Ancien* (1990) ou bien encore Pierre Droulers (*De l'air et du vent*, 1997) et Olga De Soto (*Paumes*, 1998). Le seul francophone à faire figure d'exception est Frédéric Flamand, directeur de Charleroi/Danses, qui travaille avec des moyens plus importants à des projets plus ambitieux (sa collaboration avec Jean Nouvel dans *Works in Progress*, 2001, en est un exemple). La Flandre, quant à elle, sort alors difficilement d'une pauvreté socio-économique due en grande partie à sa ruralité. La petite communauté artistique, isolée et défavorisée, doit attendre le début des années quatre-vingt pour que surgissent progressivement des artistes soutenus financièrement par des co-producteurs étrangers, mais aussi par leur communauté, soucieuse de véhiculer une

³⁰¹ Rudi LAERMANS et Pascal GIELEN, « Flanders. Constructing identities : the case of 'the Flemish dance wave' », in Andrée GRAU et Stephanie JORDAN (eds.), *Europe dancing. Perspectives on Theater Dance and Cultural Identity*, Londres, Routledge, 2000, p. 15 (nous traduisons).

³⁰² *Idem*, p. 12 (nous traduisons).

³⁰³ Rosita BOISSEAU, « Les Flamands terribles », *Télérama* n° 2672, 2001, 76-78.

³⁰⁴ Michèle Anne De Mey, qui a interprété *Fase* aux côtés d'Anne Teresa de Keersmaeker, a fondé sa propre compagnie en 1984.

image positive de leur province sans la barrière du néerlandais³⁰⁵. L'essor économique de la province s'amplifie, sa puissance s'accroît en même temps qu'une forte revendication identitaire. Les artistes flamands évoqués précédemment peuvent aussi compter sur le soutien d'une presse acquise à leur cause (notamment le magazine *Etcetera*) qui n'hésite pas à évoquer Béjart comme un artiste obsolète. Ce faisant, le magazine contribue à décomplexer les spectateurs de la "vague flamande" en légitimant à son tour ces œuvres nouvelles par le recours à des références déjà internationalement reconnues. Les festivals (Klapstuck et Kaaitheater notamment) se chargeront d'offrir à cette nouvelle génération une exposition avantageuse.

Soutenue financièrement par le Ministère de la Culture à partir de 1987 (et plus nettement à partir de 1993), cette « étonnante mine artistique »³⁰⁶ va nourrir la scène chorégraphique de ses provocations, entraînant l'adhésion des programmateurs, de la critique et du public. Comme d'autres artistes tels que Jan Lauwers ou Alain Platel, De Keersmaeker va profiter, dès la création de *Rosas* d'un soutien financier du Kaaitheater. Ce soutien s'accroît avec la résidence bruxelloise de la compagnie en 1992. En effet, après le départ de Béjart pour Lausanne, c'est l'Américain Mark Morris qui lui succède à La Monnaie en septembre 1988. Il est littéralement débordé par le succès de la sixième création de Keersmaeker (*Ottone Ottone*). La comparaison artistique – au désavantage du premier – ira croissante. En 1990, il quitte le Théâtre Royal de La Monnaie, qui accueille De Keersmaeker en résidence avec sa compagnie *Rosas* à Bruxelles deux ans plus tard. L'accès à une architecture d'une telle ampleur va permettre un travail de grande envergure et explique qu'à partir de cette année-là, et pour des pièces comme *Erts* et *Mozart/Concert Arias, un moto di gioia*, la majorité des spectacles comprend une dizaine d'interprètes ou plus, sans compter les musiciens jouant sur scène³⁰⁷.

De manière ironique, le succès accorde à cette "bande des quatre" (De Keersmaeker, Fabre, Platel, Vandekeybus) une audience et une médiatisation qui laissent un peu dans l'ombre d'autres compagnons de route tels que Marc Vanrunxt,

³⁰⁵ Michel UYTTERHOEVEN, « 14 moments de danse en Flandre », *Nouvelles de danse* n° 22, hiver 1995, 6-16.

³⁰⁶ Jean-Marc ADOLPHE, « La Belgique est-elle une œuvre d'art ? », *Mouvement* n° 4, mars-mai 1999, 28-33.

³⁰⁷ De 1982 à 1991, et à l'exception d'*Ottone Ottone* (1988) qui comprend 13 danseurs, *Rosas* ne compte que 4 à 8 interprètes par pièce.

Karin Vyncke ou Bert Van Gorp. A son tour, De Keersmaeker subira – dès *Mozart/Concert Arias* – les critiques inhérentes à toute forme d’institutionnalisation.

Die Grosse Fuge (1992) : un fil d'Ariane

L'année 1992 marque une saison exceptionnelle pour Rosas : 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 et, six mois plus tard, De Keersmaecker et sa compagnie se retrouvent au Festival d'Avignon pour la première de *Mozart/Concert Arias*³⁰⁸.

Erts est un projet ambitieux qui mêle la danse, la musique (jouée partiellement *live*), des enregistrements de voix, une projection vidéo³⁰⁹, des textes de Tennessee Williams³¹⁰, le tout relayé par des moniteurs disposés sur scène. L'ensemble très théâtral, fragmenté, voire disparate, renvoie cependant une étonnante galerie de portraits (où les danseurs sont autant comédiens que chanteurs) immergée au sein de contrastes sonores où Lou Reed côtoie Beethoven. Mais si *Erts* rompt avec la cohérence d'*Achterland*, c'est davantage par la conception scénographique – qui frôle souvent la dissonance – que par la construction chorégraphique. De Keersmaecker s'en est expliquée : « c'est une pièce qui exploitait justement la juxtaposition, le parallélisme, la simultanéité d'évènements de nature très différente. Il est vrai que je suis fascinée par la notion de contrepoint, que ce soit d'ordre spatial, théâtral, musical. »³¹¹ Ces raisons s'ajoutent à la diversité des projets évoqués précédemment pour expliquer l'accueil critique et public mitigé : « la matière est là qui demande encore quelques coups de ciseaux aux sculpteurs. »³¹² Pour d'autres, plus indulgents, « *Erts* est [...] la synthèse de recherches menées dans tous les sens : rapport musique-danse, danse et théâtre,

³⁰⁸ La même année encore, *Rosa* (un duo filmé par Peter Greenaway) reçoit le Dance Screen Award de Francfort. Ces consécration font définitivement admettre Anne Teresa De Keersmaecker au rang des valeurs internationales.

³⁰⁹ Réalisée par Anne Teresa De Keersmaecker, Jean-Luc Ducourt et Walter Verdin, qui avaient déjà tourné ensemble *Monoloog van Fumiyo Ikeda op het einde van Ottone Ottone* en 1990.

³¹⁰ Notamment un dialogue extrait de *Un tramway nommé désir*, déjà utilisé dans *Stella*.

³¹¹ Entretien avec Jean-Marie WYNANTS, « Une spirale d'amour et de mort », *Le Soir*, Bruxelles, 23 novembre 1994.

³¹² Claire DIEZ, « L'*Erts* des Rosas : minerais précieux à polir », *La Libre Belgique*, Bruxelles, 7 février 1992.

occupation de l'espace, articulation des différents éléments scéniques. »³¹³ Rares sont ceux qui tentent une interprétation, préférant l'ellipse injustifiée : « la logique de cette longue pièce (une heure quarante-cinq minutes) échappe à l'analyse simpliste. [...] la diffraction des idées et des développements finit par disparaître dans un grand élan de logique : tout se tient. »³¹⁴

Je disposais d'une vidéo pour aborder cette pièce³¹⁵. Mais j'ai dû renoncer à son analyse intégrale en raison de la qualité de captation médiocre qui se résume à un plan fixe et large de cent dix minutes. La distance réduit danseurs et musiciens à l'état de figurine et l'identité des interprètes est indiscernable ; les détails de la danse sont illisibles, ainsi que les états corporels et émotionnels. Enfin, les choix scénographiques ne favorisent pas l'analyse : un écran gigantesque en fond de scène "avale" littéralement le mouvement dansé ; les oppositions lumineuses et l'utilisation de découpes rendent l'image trop contrastée, voire floue (à cause des mises au point automatiques de la caméra) ; la captation sonore est, elle aussi, de mauvaise qualité, la réverbération des micros amplifiés se superposant trop souvent au son de la vidéo, rendant toute compréhension impossible.

C'est pourquoi j'ai choisi d'extraire de ce "minerai" (*erts* en néerlandais) sa substance chorégraphique, c'est-à-dire la *Grande Fugue* op. 133 de Beethoven³¹⁶. Sans constituer la toute fin du spectacle, cette chorégraphie en constitue le noyau central, et comme l'apogée, ainsi que le confirme Johanne Saunier, une des interprètes à la création :

Erts, c'est un peu spécial, je ne sais pas d'où c'est sorti. Il y avait la *Grande Fugue*, complètement liée à la partition ; chaque danseur était lié à un

³¹³ Marcelle MICHEL, « Toute l'expérience de Keersmaecker », *Libération*, 5 février 1993.

³¹⁴ Roger BALAVOINE, « *Erts* : Anne Teresa De Keersmaecker ou la logique dramatique », *Paris Normandie*, Rouen, 18 octobre 1993.

³¹⁵ *Erts*, 18 juin 1993, 112 min., captation anonyme du spectacle, théâtre Beurs van Berlage, Amsterdam.

³¹⁶ *Die Grosse Fuge* a servi de support à d'autres explorations chorégraphiques (celles de Hans Van Manen en 1971 ou de Maguy Marin en 2002). Par ailleurs, la musique de Beethoven a parfois fait l'objet de juxtapositions ou de confrontations avec d'autres musiques. De Keersmaecker s'inscrit ainsi dans la lignée de Béjart (*Isadora*, 1976 ; *Le Minotaure*, 1978 ; *Messe pour le temps futur*, 1983 ; *Malraux ou la Métamorphose des dieux*, 1986 ; *1789 et nous*, 1989), mais également de Bagouet (*Le Saut de l'ange*, 1987 qui confrontait Beethoven à Dusapin), de Forsythe (*Impressing the Czar*, 1988 avec Thom Willems), de Neumeier (*Fenster zu Mozart*, 1991) ou en même temps que sa complice Michèle Anne De Mey (*Sinfonia Eroica*, 1994).

instrumentiste. Tout était très masculin, à part Cynthia [Loemij] au départ, il n'y avait que des hommes. C'était une forme un peu spéciale en spectacle, avec cette espèce de noyau imposant, la *Grande Fugue*, et des petites formes sur Webern ; et c'est aussi l'insertion de la vidéo.

- La *Grande Fugue* était-elle bâtie pour être une entité en soi ?

- C'est une pièce en soi... bâtie pour cette pièce là... le plat de résistance de *Erts*.³¹⁷

De plus, cette *Grande Fugue* est construite à partir d'une phrase de base qui constitue l'ossature et la principale redondance corporelle du spectacle. On trouve déjà cette œuvre de Beethoven utilisée comme support sonore dans *Verkommenes Ufer/Medeamaterial/Landschaft mit Argonauten*. Elle sera reprise, chorégraphiée cette fois, dans *Kinok*, la *Soirée répertoire* (2002) et *An Evening for P.A.R.T.S.* (une soirée en faveur de la Fondation P.A.R.T.S. en septembre 2004).

La captation dont je dispose date de la reprise de la pièce en 1993 ; elle propose une version remaniée du spectacle³¹⁸. La version filmée dans *Kinok* m'a également aidé. Dans *Erts*, la *Grande Fugue* est dansée par six hommes et deux femmes, tous habillés en homme (chemises claires, vestes, pantalons et bottines noires). Mais ces "rôles" sont interchangeables : dans *Kinok*, la *Fugue* est adaptée pour neuf danseurs, six garçons et trois filles (à nouveau, les filles sont habillées de manière masculine, à l'exception de Marion Ballester qui danse en robe noire) ; lors de la *Soirée répertoire*, elle est dansée par huit garçons. Pour *An Evening for P.A.R.T.S.*, cette même version masculine était prévue mais Clinton Stringer, blessé, a cédé sa place à Sarah Ludi. Au total, pas moins de vingt-sept interprètes se sont succédés dans les différentes versions de cette *Grande Fugue*.

* * *

³¹⁷ Interview citée de J. Saunier.

³¹⁸ On sait que De Keersmaeker remanie en permanence certains détails qui font que ces pièces ne sont jamais figées. Mais *Erts*, tout particulièrement, a subi de nombreuses modifications relatées par Pieter T'Jonck dans « Le remous des émotions sous la surface », in L. LANGLOIS (ed.), *op. cit.*, p. 42.

Dans *Erts*, le décor reste fixe, à l'exception du déplacement de quelques fauteuils. Un écran de projection occupe la moitié cour du fond de scène. Dessous, sur un petit hémicycle, une rangée de fauteuil en cuir orange, un moniteur vidéo sur une estrade, d'autres empilés près du mur et, aux extrémités de l'avant-scène, deux petits podiums équipés de micros sur pied. A l'opposé, une estrade en bois aux formes arrondies évoque le dessus d'un piano de concert. Elle est entourée de panneaux de bois clair et accueille les musiciens du quatuor Arditti. Le sol est recouvert d'un plancher qu'arrondit un trait noir circulaire.

L'ouverture musicale est brusque, tendue, presque dramatique ; elle figure bien l'apparition humaine qui jaillit et s'immobilise au milieu de la scène, bras fléchis, alors que la musique elle-même inscrit des suspensions silencieuses. De dos, Cynthia Loemij se déséquilibre à droite, dès les premiers accords ; elle tourne sur elle-même et se fige dans le silence, de profil, poings serrés. Puis s'orientant dans la diagonale, elle se met à courir, se suspend sur les demi-pointes, bras horizontaux, en un déséquilibre qui la ramène au centre pour un tour attitude en dehors, les bras en cinquième évoluant en spirale. Brusquement, elle s'écroule sur le sol dans l'accent musical, toujours de dos et se redresse aussitôt sur le coude. Remontant sur ses pieds, elle fait suivre un pas chassé d'un petit saut à cloche-pied, les bras toujours étirés, l'un tendu, l'autre plié comme un tireur à l'arc. Elle s'élançait ainsi successivement à cour et à jardin avant de fondre à nouveau vers le sol.

La mise en tension musicale trouve alors sa résolution dans l'exposé du thème, aussitôt repris, marquant un apaisement mélodieux, une sorte de circonvolution sonore. Son bras droit entraîne la danseuse dans une rotation pendant que l'autre sert



d'appui. Revenant accroupie face au public, elle s'abandonne de nouveau au sol, mettant en tension des bras pliés, poignets cassés dans une contraction presque tétanique, qui rappelle à nouveau *Rosas danst Rosas*.

Apparaît alors un trio de garçons à l'avant-scène qui se jette au sol à l'unisson pour une reprise de la fin de la phrase précédemment exposée. Un second trio masculin entre en scène pour superposer la même évolution sur l'architecture musicale. Un jeu de

circulation, dans des changements de groupes incessants, paraît prendre en charge l'écriture musicale contrapuntique. Dans un *decrecendo* appuyé, chaque instrument, en une sorte de cavalcade des archets, vient surmonter les autres. Les accords sont au bord de la distorsion et illustrent un paroxysme à la fois rythmique et instrumental. Les doubles croches pointées, accouplées, déchirent l'air en cris aigus, comme si les sujets musicaux cherchaient à s'évader de la structure fuguée.

Chaque groupe va venir mêler une partie de la phrase de base à son espace d'évolution. Les différentes parties sont composées pour mettre en évidence des contrepoints spatiaux : les uns roulent au sol pendant que d'autres se suspendent dans le tour attitude sur demi-pointe, dans une recherche aérienne que les bras en couronne soulignent. L'horizontalité du bond reste inscrite dans les bras ouverts en seconde ou projetés en avant vers les autres danseurs, alors que les corps s'effondrent pour aller rouler plus loin. Mais ces superpositions sont aussi rythmiques : le schème de la course et ses variations, la marche, les pas chassés, une sorte de gigue qui rappelle le solo de Vincent Dunoyer dans *Achterland* composent des accélérations dynamiques qui s'opposent à l'immobilité des danseurs, grim pant sur l'estrade, comme pour se reposer quelques instants avant de pénétrer de nouveau dans le tourbillon. Parfois, c'est la figure même de la rotation qui sort progressivement de la verticale pour chercher une urgence à s'achever dans le déséquilibre, avant la percussion au sol.

Malgré le bruit des impacts sur le plancher, la danse n'apparaît pas violente car la descente n'est jamais suivie d'une immobilité ; au contraire c'est une accélération qui permet de relancer le corps, s'érigeant déjà pour mieux bondir à nouveau. De plus, la circulation horizontale des danseurs entremêle de façon complexe les trajectoires courbes et rectilignes, partant du fond et s'élançant vers l'avant-scène ou traversant latéralement tout l'espace du plateau.

Lorsque l'évolution se fait plus simple, on retrouve les figures initiales enrichies de variations : le pas chassé s'élargit en rond de jambe en dedans, le saut à cloche-pied sur jambe tendue se recroqueville en l'air, coudes et genoux se regroupant à la hauteur de la taille en donnant ainsi une impression de franchissement d'un invisible obstacle plutôt que d'une simple impulsion joyeuse. A d'autres moments, le saut donne l'illusion de devenir un brisé classique où la jambe est lancée tendue en l'air. Les sauts et les courses s'organisent en marche avant mais également à reculons. Ces bondissements incessants

sont arrimés à la rythmique musicale, mais maintenant (comme si la durée de l'effort imposait des repos), les corps restent parfois figés au sol quelques instants.

Le quatuor, reprenant le thème, impose à son tour un repos relatif tout en maintenant à sa suite la cadence impétueuse. Cynthia Loemij, restée seule au sol, se relève tandis que l'éclairage se tamise sur le plateau ; la danseuse vient s'allonger sur le ventre, à l'avant-scène, tête vers le public ; lentement, elle s'accoude, passant les mains dans ses cheveux à la manière d'un peigne. Un à un, les autres danseurs la rejoignent pour former une ligne de huit corps régulièrement espacés, évoluant à l'unisson. Un apaisement plus long, dans une reprise du thème, vient s'imposer, mais le tempo demeure vif comme une vigilance s'inscrivant sous la mélodie pour l'empêcher de se dilater. Les danseurs assis, bras suspendus dans l'espace, se retournent brusquement, étirant à nouveau le bras d'appui, l'autre coude étant porté vers le haut dans un dessin qui rappelle l'évolution masculine dans *Achterland*. La musique accélère à nouveau mais cette fois-ci, dans des médiums qui la rendent moins agressive. L'ensemble se brise et chaque danseur quitte en marchant la ligne de front pour se réfugier dans la pénombre, à la périphérie du plateau.

Des variations jaillissent une par une de l'orchestre, entraînant la sonorité de l'aigu vers le grave. Mais l'attaque et la battue demeurent impitoyables. Seul, Vincent Dunoyer arpente le plateau, descendant et remontant alternativement dans des bonds, des courses et des ruades enchaînés. Les saillies sonores s'évanouissent maintenant dans un sombre grondement, un vrombissement menaçant et suspensif dont s'extraient à nouveau des plaintes aiguës et agressives. On voit apparaître au sol une nouvelle figure "intermédiaire", mi-terrestre et mi-aérienne, où les danseurs – en appui sur un bras, les jambes fléchies et le bassin projeté en avant – s'immobilisent un instant dans un rêve de saut indéfiniment suspendu.

Dans cette partie, les volte-face légèrement désaxées se font fréquentes ; elles paraissent faire écho à ces projections de bras tendus au début de la pièce, comme si les danseurs impatients s'attendaient, se surveillaient les uns les autres, dans l'espoir d'un nouvel unisson ; impulsion qu'ils finissent par trouver sous la forme d'un bond commun ou d'un tour attitude, l'espace d'une seconde, avant d'être emportés à nouveau loin de ces ictus corporels, dans les méandres des contrepoints. Le mouvement musical semble s'achever dans des médiums posés qui alternent avec des silences ; la gaîté du thème s'impose à nouveau, alors que le tempo s'estompe pour laisser l'entière place à la

mélodie. Tous les danseurs quittent alors le plateau pour laisser la musique seule occuper l'espace pendant deux minutes.

En marchant lentement, les danseurs se replacent, accroupis en avant-scène, dos au public. Vincent Dunoyer et Samantha Van Wissen repartent dans une partie du contre-sujet qui, exposé seul, apparaît plus nettement : hésitation, saut, pas chassé, échappé, une attitude en quatrième où les bras relancent dans une onde, une course en avant qui se conclut dans un nouveau bond à cloche-pied. Cette phrase est reprise par deux groupes décalés ; puis les danseurs laissent Cynthia Loemij seule au milieu du plateau avant de revenir, chuter et rouler de concert, se relever, s'accouder ou s'accroupir en un cercle dont le centre s'incarne dans le corps de l'interprète.

Brusquement, le thème d'ouverture resurgit, comme une ultime tentative de dramatiser le climat. Un unisson sur la phrase de base l'accompagne, auquel succède le dernier solo de Loemij ; le *cut* au noir saisit alors l'ultime envol collectif des danseurs, au plus haut de leur impulsion, concluant gaiement la pièce sur la dernière note par un saut sans retombée.



* * *

En tête de son manuscrit, Beethoven avait écrit : « Grande Fugue tantôt libre, tantôt recherchée ». Dans les passages que De Keersmaecker a voulu “libres”, les sauts figurent les envolées successives que suggère, en musique, la forme fuguée elle-même, quand la superposition des sujets donne l'impression d'un élan ou d'une évasion. A l'opposé, le sol apparaît comme un asservissement à la structure fuguée dans des passages “recherchés” ; là, le corps ne peut échapper à la gravité, mais rouler l'empêche de se détourner ou de se détruire dans la chute. Le mouvement demeure alors, dans cette célérité terrienne, comme une illusion de liberté.

Cette directive du compositeur laisse aussi entendre que sa *Grande Fugue* est moins une tentative d'écriture contrapuntique systématique qu'une manière d'offrir aux thèmes une possibilité de se développer³¹⁹. Ceci n'est pas sans rappeler le propos de Keersmaecker après *Fase* : « faire un maximum avec un minimum »³²⁰. En effet, le matériel corporel y est sobre ; 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. 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, constituaient un prélude au dialogue avec la terre dans *Achterland* ; dans *Erts*, elles 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 keersmaeckerien : un cloche-pied où l'autre jambe est 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. 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*.

Les pauses se font dans des attitudes que l'on a déjà vues (comme cette extension dorsale, en appui sur les talons et les épaules, le bassin suspendu dans l'air, forme vue dans *Achterland*). Les haltes apparaissent aussi dans des temps morts de trajectoires ou d'élans, sans qu'aucune figure ne se surajoute à la posture assise, accroupie ou allongée sur le côté. Une nouvelle fois, la priorité est dévolue aux bras, tant sur le plan graphique que sur celui des variations d'intensité tonique (saccades et toc-fondus). Ces bras servent de relais, d'appuis, d'élans et continuent d'assurer la réalisation motrice d'une danse qui ne cesse de changer de niveau, du sol au saut.

La cellule gestuelle initiale est exécutée à de nombreuses reprises (partiellement ou en totalité), aussi bien dans *Die Grosse Fuge* que dans le spectacle *Erts* tout entier ; comme si la chorégraphe voulait en épuiser le contenu. 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. Pourtant, si la parenté avec les trois

³¹⁹ A. LEPICARD, « La quadrature de l'inaudible », in L. LANGLOIS (ed.), *op. cit.*, 48-51.

³²⁰ Entretien avec K. Hargraves, art. cit.

pièces déjà citées est évidente, la *Grande Fugue* n'installe entièrement son sens propre, ni à travers la répétition hypnotique de *Fase*, ni dans la manière de faire advenir des caractères (plus que des personnages) à partir de l'abstraction du mouvement, comme dans *Rosas danst Rosas*, ni même encore de trouver dans le sol un terrain d'entente (au sens propre du terme) aux sexes qui s'opposent dans *Achterland*. Dans *Erts*, la *Grande Fugue* pouvait passer pour une bouffée d'équilibre, de vitesse et de cohésion face à l'univers disparate qui s'imposait dès le début du spectacle. Mais l'autonomie acquise par cette "pièce dans la pièce", la géométrie variable de ses distributions ultérieures, en font un espace où hommes et femmes se confrontent ensemble au même matériel.

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. Le travail sur la lumière, qui ménage des clairs-obscur permanents, renforce également cette image. De cette pièce jaillit une danse épurée, toujours mobile et qui envahit tous les espaces. De Keersmaecker réussit à présenter un archétype de danse contemporaine, une sorte de corps "démocratique" (au sens où l'entend Brown³²¹), où toutes les parties corporelles sont à la fois appuis, traces et rythmes, en même temps qu'une signature singulière où se rassemble son vocabulaire : on retrouve un corps moteur où la dynamique et les cinèses sont prioritaires, où la scansion s'impose à travers l'alternance des appuis et les schèmes locomoteurs ; des corps sans arrière-pensée, proches d'un mouvement dansé assez spontané.

A l'image de Beethoven, qui s'en tient à des sujets qui ne se transforment pas en héros (comme le fera Wagner après lui), De Keersmaecker ne transforme pas ses interprètes en personnages. Le degré d'abstraction qu'elle préserve évite la narration et les relations par trop psychologiques, pour transformer l'activité motrice en mouvement musicalisé, sans asservir ce mouvement à un sens univoque. Elle laisse ainsi exister un

³²¹ Lise BRUNEL, Trisha BROWN, Babette MANGOLTE et Guy DELAHAYE, *Trisha Brown*, Paris, Bougé, 1987, p. 70 : « utiliser des parties du corps pour des choses qu'elles ne sont pas supposées faire » permet d'instaurer une véritable « démocratie corporelle ». Cf. Philippe GUISGAND, « L'improvisation : corps citoyen/corps démocratique », in Anne BOISSIERE (ed.), *Actes des journées d'études sur "Le geste dansé"*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, à paraître en 2006.

espace qui permet de s'attacher, tant à l'interprète en tant qu'individu qui danse, qu'à la danse, ce jeu de forme que le danseur rend visible en s'effaçant derrière le mouvement.

* * *

Dans l'esprit, la *Grande Fugue* est proche du *Quatuor n° 4*. Ces deux créations chorégraphiques sont des électrons libres, passant de pièce en pièce³²². Dans la seconde, De Keersmaecker érigeait la danse en véritable incarnation de la musique de Bartók où chaque musicien avait un *alter ego* danseur. Ici, cette identification est moins aisée ; le nombre d'interprètes est plus important et les configurations spatiales qu'animent les danseurs sont d'autant plus complexes ; dès lors, on ne peut que supposer les relations étroites entre telle formation éphémère et tel instrument du quatuor ou tel thème joué par un des musiciens³²³. De ce point de vue, *Die Grosse Fuge* aide à visualiser spatialement l'intrication et la complexité des phrases musicales de Beethoven.

Mais la visualisation de la trame sonore ne peut suffire à expliquer l'engouement et l'irrépressible envie de danser que la pièce communique : il faut ne pas y avoir assisté *live* pour demeurer sagement serein devant la redondance des formes. Si le spectacle constitue à ce point une invitation, c'est aussi parce qu'il délimite un territoire accueillant ; par l'étroite imbrication de sa syntaxe avec l'écriture musicale, la danse rend visible et discernable la complexité de l'écriture contrapuntique ; mais cette motricité musicale éclaire aussi l'espace car le mouvement "habite" le lieu scénique qui, sans lui, ne serait qu'un inquiétant clair-obscur ; enfin, l'acte chorégraphique rassure le spectateur en offrant une alternative visible à la démesure frénétique de Beethoven : sans cette présence concrète des danseurs, qui sait dans quels méandres imaginaires l'audition nous aurait perdus ? C'est pourquoi la *Grande Fugue* me semble fonctionner comme une ritournelle au sens où l'entend Deleuze :

³²² On retrouve en effet *Quatuor n° 4* dans *Bartók/aantekeningen* (1986), *Mikrokosmos* (1987), *Le Château de Barbe-Bleue* (1998) et la *Soirée répertoire* (2002).

³²³ « A la manière du compositeur, ils [les danseurs] ont élaboré les transformations de leurs propositions : selon le rythme, la hauteur dans l'espace, le tempo, le morcellement, l'inversion, la couleur des instruments... La gamme de leurs mouvements s'en est trouvée complexifiée » écrit Claire Diez dans le dossier de presse de *Erts* (archives Rosas, Bruxelles).

La chanson, le petit refrain que l'enfant chantonne, perdu ou dans le noir est un centre, un repère calme et stable. C'est un fil d'Ariane au sein du chaos. La ritournelle est territoriale (comme l'oiseau qui chante pour marquer son territoire). Mais elle a aussi d'autres fonctions : amoureuse, sociale, liturgique... Elle emporte de la terre avec soi, elle est un rapport avec le Natal.³²⁴

Ici, le « natal » pourrait bien être ce regard en arrière jeté par De Keersmaecker sur dix années de recherche sur le mouvement. Ce demi-tour provisoire, ce petit sac aux souvenirs que nous tend la chorégraphe permet au spectateur de retrouver la généalogie de cette danse. Ainsi s'explique la présence rassurante de cette pépite au cœur du "mineraï" en désordre que représente *Erts* ; et ainsi s'explique aussi le re-surgissement périodique sur scène de formes plus anciennes.

La *Grande Fugue* de Keersmaecker aura le même destin que celle de Beethoven qui lui sert de dynamique d'appui. Danse imposante et athlétique, elle s'inscrit dans plusieurs spectacles de la chorégraphe : d'abord en noyau qui rassemble toutes les variations spatiales et compositionnelles des phrases de base de *Erts* ; puis comme composante, aux côtés de *Rosa* et *Kinok*, dans le "concert dansé" de 1994 intitulé *Kinok* ; enfin, elle a gagné depuis son autonomie en tant que pièce courte à part entière, dans la *Soirée répertoire* ou *An Evening for P.A.R.T.S.*

La *Grande Fugue* est donc un fil d'Ariane, à la fois testament chorégraphique provisoire et image (à ne pas perdre de vue) 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. Cette résonance explique aussi l'autre versant de l'attrait qu'exerce cette pièce. *Die Grosse Fuge* a un effet de sublimation sur notre propre envie d'exultation physique et il faut être au bord du plateau pour réaliser que les pauses ménagées aux danseurs leurs sont réellement nécessaires.

Mais, au-delà de cet art de la dépense parfaitement traité, la pièce renvoie également à un monde occidental éminemment contemporain, où chacun cherche sa place ; un monde où tous les signes seraient gommés, à l'exception des costumes d'hommes, ces complet vestons synonymes de pouvoir et de compétence, revêtus par des *executive (wo)men* embarquées dans les rythmes urbains effrénés que stigmatise la cadence beethovénienne. Dans cet ensemble ultra organisé, ambition rime avec impulsion, chute avec rebond ; acteurs et observateurs cohabitent, se côtoient (au sens

³²⁴ G. DELEUZE et F. GUATTARI, *op. cit.*, p. 384.

propre du terme) et parfois, quand tout s'accélère encore, chacun d'entre eux tente de se frayer un passage (souvent de justesse) sur ce plateau encombré, afin de jouer sa propre partition : la danse comme fil d'Ariane, la danse pour ne pas se perdre, la danse pour exister tout simplement.

Je ne peux pas suivre Aline Gélinas lorsqu'elle écrit que la *Grande Fugue* est 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 »³²⁵ ; car si la pièce a ainsi gagné son autonomie en dix ans, c'est qu'elle se distingue sans nul doute par sa densité physique et la virtuosité de sa composition ; mais au-delà de l'objet brillant et dynamique qui peut aussi séduire un large public, la *Grande Fugue* apparaît comme un précipité du style de la première période de la chorégraphe : une danse condensée en quelques formes (un saut, des marches, des courses, des roulades au sol) qu'habitent une large palette d'intensités toniques et que tente d'épuiser une exploration extensive. La danse de Keersmaecker est moins un usage de la répétition qu'un art de la déclinaison où l'écoute, cette virtuosité psychologique commune aux danseurs et aux musiciens, s'érige nécessairement en émotion – visible et palpable – qui nous relie intimement aux interprètes. Ainsi pourrais-je résumer ce que me suggère ce travail, allant de *Rosas danst Rosas* à *Erts*, avant que le classique ne vienne, en ombre tutélaire, colorer de façon plus appuyée, le vocabulaire gestuel de la danseuse flamande. C'est pourquoi je partage l'avis selon lequel les reprises ultérieures de la *Grande Fugue* par Rosas viennent « consacrer la vocation “anthologique” de cette grande page de musique et de danse. »³²⁶

³²⁵ Aline GÉLINAS, « Nouvelle danse et musique classique », *Nouvelles de Danse* n° 10, mars 1992, p. 25.

³²⁶ Jean-Louis LIBERT, Dossier de presse de *Kinok*, Bruxelles, archives de la compagnie Rosas, 1994.

Mozart/Concert Arias (1992) ou les jeux de l'amour au menu

L'unique morceau de musique que l'on pouvait entendre distinctement dans *Elena's Aria*, et sur lequel se terminait cette pièce désespérée, était l'andante de la *Sonate Facile* de Mozart. Cette fois, c'est le Mozart vivant, sensible, grave et espiègle qui est mis sur scène. *Mozart/Concert Arias un moto di gioia*³²⁷ est annoncé comme une fête de la musique et de la danse. C'est aussi un pari pour la chorégraphe : faire cohabiter sur scène un orchestre de quarante musiciens, trois solistes et treize danseurs. Le défi est à la hauteur d'une invitation exceptionnelle : neuf ans après avoir participé au Festival d'Avignon avec *Fase* et *Rosas danst Rosas*, De Keersmaecker y est programmée dans la Cour d'Honneur, pour la première de sa création.

La scène est recouverte par un plateau en forme d'ellipse brisée. C'est un plancher richement marqueté – en trompe l'œil, à la manière des dessins d'Escher – qui évoque les parquets du château de Schönbrunn et les fastes de la vie viennoise au dix-huitième siècle. L'ovale est spiralé et décroche sur un de ses rayons pour former une petite marche vers le lointain. Les musiciens (l'orchestre *Anima Eterna* dirigé par Jos van Immerseel³²⁸) sont installés dans la fosse. Au lointain, l'horizon est barré de sept rectangles verticaux de feuillage verdoyant, en forme de parallépipèdes donnant une impression de profondeur ; ils sont éclairés latéralement, créant ainsi un relief végétal aux airs de jardin. Au fond, et en arrière de l'ellipse, sont disposés un *pianoforte* et trois fauteuils de fer forgé blanc, aux courbes sophistiquées. A jardin, d'autres fauteuils identiques attendent le repos des danseurs. Bordant l'ellipse jusqu'à la fosse et à cour, le sol est recouvert d'un gazon qui renforce l'impression champêtre. Le décor tient ainsi tout autant du palais sans toit que du jardin d'hiver.

³²⁷ La reprise de la pièce (à La Monnaie en novembre 2004) m'a permis d'effectuer cette analyse, ainsi qu'une captation (*Mozart/Concert Arias, un moto di gioia*, 1996, 130 min., réal. Rosas Visual Library, prod. Rosas et Audiovisuele dienst K.U. Leuven) et un documentaire qui retrace le processus de répétition jusqu'à la première, le 30 juillet 1992, dans la Cour d'Honneur du Palais des Papes, au Festival d'Avignon (*Mozart/Materiaal*, 1993, 52 min., réal. Jurgen Persijn et Anne Torfs, prod. Rosas).

³²⁸ A la création, Philippe Herreweghe dirigeait l'Orchestre des Champs-Élysées.

Les trois chanteuses viennent saluer le public puis prennent place sur les fauteuils. L'orchestre et la première soliste, Henriette Bonde Hansen, entament *Un moto di gioia mi sento*³²⁹, dont le spectacle tire son sous-titre.

Vincent Dunoyer, en habit et culotte bleus inspirés des costumes de cour du dix-huitième siècle, vient tournoyer autour de la soprano. Il ne



respecte que très partiellement le tempo ternaire très enlevé, mais virevolte et saute, fait mine de s'appuyer sur la chanteuse et chute, se relève, embrasse sa partenaire, exécute de petits sauts de chat, plus proches de la caricature que de l'académisme ; elle est visiblement séduite et pousse un ultime petit cri de surprise en se laissant emporter dans les bras de son galant. La *Cassation en si bémol majeur*³³⁰ est fragmentée suivant ses différents mouvements ; elle vient ponctuer la succession des arias et prolonge, dans la fosse d'orchestre, la respiration du chant. Dunoyer rejoint alors Nordine Benchorf pour un duo masculin sur le menuet, au rythme ternaire et plein de légèreté³³¹. Les deux danseurs sont habillés à l'identique et dansent pieds nus. Le vocabulaire est classique : déboulé, saut de chat, piqué, saut jeté, échappé. Il respecte l'aspect bondissant habituellement dévolu aux hommes au sein de ce style. Les bras, ondulants et menés par de petites rotations de poignet un peu maniérées, paraissent baroques. Les deux

³²⁹ Air de concert pour soprano, en sol majeur-K 579. L'*aria* est une mélodie largement développée, accompagnée généralement par l'orchestre, destinée à un(e) soliste dont on cherche à faire valoir la virtuosité, et qui prend place dans une œuvre vocale (opéra, oratorio, cantate). Dans le cas de Mozart, qui écrivait ces airs pour ses cantatrices préférées, elles constituent parfois des pièces séparées.

³³⁰ Air de concert pour soprano-K 272. La cassation obéit à un usage avant d'être un type musical. Il s'agit de petits morceaux permettant de rehausser l'éclat d'une cérémonie : ponctuation d'une soirée, apparition d'un plat exceptionnel à table, arrivée d'un hôte de marque au dîner, etc. La cassation est donc une musique de circonstance un peu solennelle qui se démarque du divertimento, à la fonction identique, mais dans un registre plus familier.

³³¹ Cassation en si bémol majeur/menuet n° 2-K 99/63a.

danseurs ponctuent leurs performance de petits *quicks* et de rotations désaxées qu'on dirait empruntés aux claquettes ; une impression que renforce la morphologie trapue et terrienne de Benchorf, presque malhabile dans ce style et pointant à peine les pieds, et qui s'oppose au physique plus longiligne et plus aérien de Dunoyer ; l'unisson n'est pas sans rappeler les duos Astaire/Kelly des années quarante.

Dans une atmosphère soudain plus sombre, les sept filles entrent à leur tour, disposées en cercle : elles sont jambes nues, habillées de chemises et vestes de costume noires aux lignes contemporaines. En revanche, elles sont chaussées d'escarpins à talon qui font le lien avec les costumes des garçons. *Vado ma dove ? Oh Dei*³³² est chantée par Isolde Siebert. L'évolution des danseuses en unisson est construit sur un lent rythme de marche et de petits ronds de jambe, ponctués de poses en léger déhanché, les mains dans le dos. Les six garçons disposés en ligne (et toujours en costumes d'époque déclinés en différentes couleurs), offrent un contrepoint à cour. Les deux groupes finissent par s'interpénétrer lentement. Le tempo de marche offre un appui serein à la mélodie et le déplacement des filles lui oppose, à travers un contretemps marqué sèchement du pied gauche, un contrepoint rebelle et exigeant. Quand la musique cesse, on entend plus que le bruit des talons, imposant un rythme syncopé ; celui-ci fait écho aux saccades respiratoires de Marion Ballester qui vient d'éclater en sanglot. La cassation suivante³³³ semble davantage remplir son office initiale que la précédente. L'*allegro* offre un rythme effréné incitant les danseurs à la course : des couples se forment et se présentent au public de manière académique ; les trajectoires courbes des danseurs se terminent en avant-scène avec les bras largement ouverts et des sourires éclatants qui semblent attendre l'ovation. La gaîté mélodique se retrouve ainsi sur les visages des interprètes, visiblement heureux de participer à cette sarabande enjouée ; la circulation des couples se fait également au son des filles qu'on entend glousser de plaisir. Puis hommes et femmes se séparent pour venir se confronter au centre, avant de se mélanger à nouveau et disparaître au lointain. Ils laissent seuls Misha Downey et Bruce Campbell, dans une succession de soubresauts, pieds parallèles, sorte de marelle ludique sans déplacement ou de partie de trampoline invisible.

³³² Air de concert pour soprano en mi bémol majeur-K 583.

³³³ Cassation en si bémol majeur/*allegro molto* n° 1-K 99/63a.

Pour l'air suivant *Ah, io prevedi !*, seule l'avant-scène est éclairée. Quatre garçons ont délaissé leur veste et se présentent en chemise et gilet face au public. Lorsque l'*aria* se fait entendre, Marion Ballester s'effondre à la lisière de la pénombre. Sarah Ludi surgit, s'effondre au sol, remonte sur ses appuis, s'écroule à nouveau ; la tête en extension, elle porte les bras sur la poitrine, roule au sol, puis recule. Quatre autres danseuses l'ont rejointe, elles aussi de dos ; tandis que les hommes entament un unisson dont certains éléments semblent empruntés à *Erts* (roulade au sol, suspension désaxée, bras tendus en avant) ; parfois on les voit aussi se tracter sur les bras, presque à plat ventre ; les bustes se tordent, comme soumis à la souffrance, avant de s'effondrer ; mais la phrase se colore ici de façon plus classique par l'insertion de ports de bras étirés ou en cinquième position. La ligne des filles se déplace d'avant en arrière en un contrepoint marché. Progressivement, les hommes se couchent au sol, puis les filles ; seules Cynthia Loemij et Sarah Ludi émergent en répétant à plusieurs reprises cette séquence : accroupies, elles se relèvent et étirent les bras en une courbe latérale, avant que les épaules n'entraînent le buste dans une tension verticale, et que le corps ne cède à la gravité en plongeant sur le sol en une flèche tendue. Puis Loemij se détache du groupe dans une partition proche de celle des hommes qui la rejoignent ; mais la danse se dissout dans la pénombre, laissant Ursula Hesse seule, debout parmi les corps allongés, comme au milieu d'un désastre. Les hommes quittent la scène, laissant les femmes se relever, à force de spirales et de cercles de tête aux accents douloureux. Sarah Ludi, isolée, continue d'alterner ce passage d'animal inquiet avec une chandelle où les jambes serrées vrillent légèrement. Dans le silence qui suit, Downey et Campbell reprennent leurs sauts, interrompus par Oliver Koch et la musique. L'*andante* de la cassation³³⁴ semble joué en sourdine, alors que la scène est plongée dans une quasi-obscurité, à peine éclairée par l'ambre de quelques latéraux. Koch vient danser au centre, le regard absent, dans une partition qui apparaît comme une fraction d'un duo avec le vide où le danseur embrasse, fait circuler et manipule une présence invisible. Samantha Van Wissen finit par venir combler ce vide ; dans le même temps, Suman Hsu traverse la scène à quatre pattes, tenant entre les dents les pans d'une robe à panier en panthère. Sarah Ludi et Anne Mousselet font une brève apparition, pendant que Dunoyer, comme tiré du sommeil, évolue en roulant au sol, en chemise et bas blancs.

³³⁴ Cassation en si bémol majeur/andante n° 1-K 99/63a.

L'air *Vado ma dove ?* est repris. Vincent Dunoyer guide maintenant Suman, offrant une aide à la danseuse qui évolue les yeux fermés. En partenaire "classique", il lui permet d'effectuer des piqués attitude qui oscillent lentement. Puis, comme profitant de l'attirance dont il est l'objet, il entraîne la danseuse dans la coulisse. Pendant ce temps, on assiste à l'apparition incongrue de Marion Levy traversant le plateau comme un caniche ou un jouet mécanique. Puis l'*andante* du divertimento³³⁵ est joué par les vents ; leurs sonorités aiguës donnent un air champêtre que renforcent des éclairages verts, le décor de feuillages et les traversées "animalières" des danseurs. Marion Levy est maintenant en robe de cour blanche à parements verts ; en compagnie de Cynthia Loemij, elle alterne déplacements courus, spirales et quadrupédie animale. Parfois, les danseuses se figent en demi-plié, avant d'enclencher de nouvelles vrilles par de larges cercles du buste. Le menuet de la cassation³³⁶, à nouveau ternaire, libère les hommes qui bondissent dans un unisson de sauts assez grossiers, bras ouverts et jambes fléchies, où la tenue (chemises blanches sur jambes nues) évoque une escapade nocturne de jeunes pensionnaires. La séquence se conclut avec l'apparition de Sarah Ludi descendant le plateau comme un cheval dressé à un trot élégant. Puis choisissant un point de rotation et à l'aide d'amples ronds de jambe, le mouvement se transforme en cercle qu'un déhanchement prononce, alors que les bras s'étirent vers le haut.

Quand la musique entame l'air *Chi sà, chi sà, qual sia*, Isolde Siebert est au centre de la scène. Sur le rythme enlevé de la musique dont il maîtrise à grand peine le tempo, Campbell arpente le plateau à courtes enjambées pressées, puis se jette au sol en devenant la proie de soubresauts. Samantha Van Wissen entame alors une sorte de danse *disco* : déhanchements, twist, bras lancés en l'air, les index pointés ; gagnée par cette "fièvre du samedi soir", elle enlève ses escarpins pour un numéro de *moonwalk*³³⁷ avant de tenter de faire applaudir le public à la manière d'un chauffeur de salle. Son rythme intérieur n'a plus grand chose à voir avec Mozart. La folie semble avoir gagné les deux danseurs aux comportements étranges et anachroniques. Pendant que la danseuse s'essouffle dans le silence, les garçons alignés à jardin reprennent une phrase au sol où, en appui sur les coudes, puis assis, ils semblent interpréter à nouveau la

³³⁵ Divertimento/andante K 388.

³³⁶ Cassation en si bémol majeur/menuet n° 1-K 99/63a.

³³⁷ Technique de hip hop rendue célèbre par le chanteur Mickael Jackson.

première partie de *Rosas danst Rosas*. Les enjambant tour à tour, Marion Ballester vient pleurnicher sur chacun d'entre eux sans succès. De nouveau, elle tente sa chance auprès de Koch qui a repris son solo plein d'absence, en forme de duo imaginaire ; elle essaie en vain de s'immiscer dans l'espace de ses bras. Lorsque le menuet du *Divertimento*³³⁸ se fait entendre, Koch semble le diriger en second chef d'orchestre, rythmant aussi l'évolution des femmes qui virevoltent autour de lui. Sans déplacement, il continue d'explorer l'espace proche à l'aide de ses bras, fixant du regard un point lointain et comme hors de la salle. L'évolution des filles, qui scandent en balancé du buste le rythme ternaire, offre un contrepoint dynamique à ce lent mouvement d'automate.

Assise au sol, Ursula Hesse entonne à nouveau *Un moto di gioia* ; on retrouve la danse bondissante de Dunoyer qui, cette fois, double sa prestation d'un semi strip-tease (qui n'est pas sans rappeler sa scène de séduction dans *Achterland*), s'élançant pour finir dans les bras de la chanteuse. Puis on retrouve dans l'*allegro* de la cassation³³⁹ le face à face du second tableau où hommes et femmes, en chemise et leurs chaussures à la main, se présentent, font mine de s'affronter, jouent et se poursuivent dans une atmosphère de badinage, en alternant des moments de joie, de doute ou d'inquiétude (lorsqu'elles reculent lentement les mains serrant leurs escarpins sur la poitrine). Les hommes terminent la séquence en un unisson composé de roulades au sol, de petits sauts, de glissades et de grands jetés sommairement exécutés. Puis les deux groupes reprennent l'évolution marchée du troisième tableau, dans une marche légèrement oscillante.

Lorsque l'air suivant (*Per pieta, bell'idol moi*³⁴⁰) est entonné, l'atmosphère devient soudainement nocturne ; seuls les corps au sol et la chanteuse sont éclairés. Les filles, toujours en chemise, apparaissent entourées d'un halo éclatant. Marion Ballester se relève, étire un bras vers le ciel et s'accroupit lentement pour rouler au sol, aussitôt imitée par les autres. Leurs corps tracent alors une longue diagonale coupant l'ellipse en deux. C'est ensuite un rythme de canon qui préside à une évolution au sol qui les voit se coucher, remonter en position assise qu'elles ponctuent de mains dans les cheveux et de

³³⁸ Divertimento/menuet-K 388.

³³⁹ Cassation en si bémol majeur/allegro n° 2-K 99/63.

³⁴⁰ Air de concert pour soprano en mi bémol majeur-Kv 78/73b.

petits cris d'évanouissement. Elles répètent *ad libitum* cette phrase jusqu'à la fin de l'aria, pendant que Downey alterne ses séries de bonds, quelques entrechats classiques et une petite démonstration de *locking*³⁴¹, de part et d'autre de l'avant-scène. Dans le silence qui suit, Ballester pleure à nouveau ; Dunoyer vient réveiller une à une chaque endormie en mimant un désespoir qui prend les gémissements de Ballester comme *play-back*. Après avoir chassé toutes les danseuses une à une, il achève cette parodie en se traînant aux pieds de Marion. L'*andante* de la cassation apparaît rond et cyclique³⁴². Trois filles, habillées de lourdes robes ou de vestes, traversent le plateau en avant-scène dans un unisson de pas chassés et de soubresauts sur demi-pointes qui rappelle l'attitude errante des filles désespérées d'*Elena's Aria*. Pendant ce temps, Sarah Ludi attire seule tous les danseurs par un solo où se succèdent les postures assises, allongées et debout ; les hommes l'entourent en esquissant de légers contacts avec les doigts, les genoux, la tête ou les pieds, à la manière d'un essaim ludique et tendre.

La voix virevolte sur un air joyeux intitulé *Alma grande e nobil core*³⁴³, qui prône l'honnêteté (« dis-lui que je suis fidèle ») et la vengeance (« il ne mérite pas le pardon, oui, je veux me venger »). Plus attachées à la musique qu'au texte, les filles se partagent en deux groupes vestimentaires : robes claires d'un côté et vestes sombres de l'autre. Leurs traversées reprennent sur plusieurs lignes qui dessinent des plans dans la profondeur. Les ports de bras, gracieux et ronds, contrastent avec des déhanchements et des accents de tête bien plus contemporains ; ces danses de délassement dont le solo de Van Wissen était annonciateur, semblent arrimées au rythme marqué des cordes mais aussi à celui de la voix puisque dans cette ligne de femmes ponctuant la musique de déhanchés de style "cabaret", Henriette Bonde Hansen se joint finalement aux danseuses. Claire Chevallier s'installe au *pianoforte* pour jouer le *Rondo pour clavier en la mineur* ; Sarah Ludi est seule sur le plateau. Comme pour une profonde respiration, son corps plonge en avant à l'invitation des bras puis elle reprend son solo aux allures équestres, exposé dans le menuet de la cassation. Rejointe par Samantha Van Wissen et Marion Ballester pour un court unisson, les trois filles circulent en marchant, puis

³⁴¹ Technique de hip hop consistant à faire des arrêts dans le mouvement accompagnés d'une importante contraction du corps.

³⁴² Cassation en si bémol majeur/andante n° 2-K 99/63a.

³⁴³ Air de concert pour soprano, en si bémol majeur-K578.

déclinent en trois attitudes différentes leur comportement d'animaux : un cheval haut perché, un petit chien à quatre pattes et une sorte d'échassier. Les danseuses laissent ensuite la pianiste égrener le rondo³⁴⁴ doux et paisible et, dans une déambulation lente qui pointe le pied après chaque appui, tous les danseurs entament une sorte de carrousel dont la géométrie évoque les parades équestres de la célèbre école de Vienne. La scène est éclairée en vert et invite à cette promenade à la fois champêtre et nocturne qui atténue un peu l'ambiance spectrale de cette séquence.

Pendant que l'air *Bella mia fiamma, addio!*³⁴⁵ se déploie, trois filles viennent s'immobiliser en avant-scène, dos au public. Cynthia Loemij, à genou, se projette sur les plantes de pieds avant de retomber et de redevenir cet animal aux aguets, tendu sur ses appuis, puis de s'abandonner au sol, comme épuisé (on se remémore alors une séquence presque identique dans *Ottone Ottone*). Ludi, de dos, devient une fragile apparition dans une longue robe transparente. Loemij reprend cette phrase tout au long du récitatif et de l'*aria* proprement dit, pendant que les filles ont lentement rejoint le lointain, laissant seule la chanteuse et Cynthia, accompagnée de Nordine Benchorf pour un court duo à l'unisson. Sur les dernières mesures, Sarah Ludi se met à courir, s'étirant vers le haut dans un déboulé, avant de s'abandonner à terre en offrant un contrepoint évanescent et presque romantique au duo mixte, plus haché et plus dur. La gigue voit réapparaître tous les danseurs, éclairés latéralement, comme des ombres se découpant sur le fond³⁴⁶. Downey enchaîne alors les virtuosités classiques : tour en dehors, glissades, grands jetés et entrechats. Les autres danseurs forment un paysage varié où l'on retrouve les caractéristiques animalières de leurs traversées du plateau.

A nouveau, les hommes forment à l'avant-scène une ligne dans laquelle s'intercale Isolde Siebert qui chante *Vorrei spiegarzi, oh Dio!* Les lignes mélodiques de la voix et de la clarinette s'entrecroisent ; les cordes accompagnent en *pizzicati* avant que l'orchestre ne cède à une accélération qui emballe le final³⁴⁷ et la danse. Comme emmenés par les circonvolutions sonores, les danseurs marchent, étendent les bras ou s'arrêtent soudain, absorbés ; puis ils repartent dans un unisson vertical où les bras seuls

³⁴⁴ Rondo pour clavier en la mineur-K 511 (joué au *pianoforte*).

³⁴⁵ Air de concert pour soprano-Kv 528.

³⁴⁶ Gigue pour clavier en sol majeur-K 574 (jouée au *pianoforte*).

³⁴⁷ Air de concert pour soprano, en la majeur-K 418.

s'animent, esquivant une petite courbe sur la poitrine ou présentent le dos des mains au bout desquels les doigts s'agitent en frange. Lorsque l'*aria* s'accélère, le tourment semble reprendre le dessus : les torsions de tête, du buste et les chutes spiralées redeviennent prégnantes. Enfin, dans le silence et sur le plateau déserté, Misha vient (en se mordant le poignet) nourrir de son sang une Samantha inconsciente, qu'il emporte finalement dans les coulisses.

Le couple Benchorf et Mousselet apparaît. Le danseur s'approche et déchausse sa partenaire immobile, la contemple encore, avant de lui dénouer les cheveux. Quand l'air *Ch'io mi scordi di te ?*³⁴⁸ démarre, Anne se lance comme une poupée mécanique au son du *pianoforte*. Le duo se déroule d'abord sans contact et rappelle celui de Koch,

évoluant seul sous l'effet d'une invisible présence. Mais le contact se noue et l'étrange motricité trouve alors sa résolution dans cet enchâssement des corps où chacun trouve sur l'autre un appui et un trajet, avant de devenir lui-même l'invitation à une autre proposition de



mouvement. Parfois, les deux interprètes s'éloignent, créant une tension spatiale qui les ramènent l'un à l'autre de façon plus sensuelle, les corps se mêlant dans une rotation où les points de contact – portant encore la trace d'une réserve – deviennent des surfaces, dans une connivence physique plus sensuelle. Le duo se termine comme il a commencé, donnant l'impression d'une boucle dont on n'aurait pas discerné le point d'inversion. Le *divertimento*³⁴⁹ voit revenir un unisson de filles qui répond au joyeux unisson des instruments à vent. Au lointain, les hommes en ligne offrent une sorte de basse continue sur le solo d'Oliver Koch ; pendant ce temps, les filles, occupant toute la scène, courent, tournent et se déhanchent en oscillant sur place ; par groupe de deux ou trois, elles évoluent en constant contrepoint qui tourne de nouveau à la danse *disco*. Puis les

³⁴⁸ Air de concert pour soprano en la bémol majeur-K 505.

³⁴⁹ Divertimento/allegro-K 388.

hommes viennent évoluer et circuler autour des femmes cassées en deux, buste en avant et les bras ballants. L'air *un moto di gioia* est repris ici par l'orchestre seul, puis par les trois chanteuses groupées au centre de l'ellipse. Vincent Dunoyer reprend son premier solo dans la robe panthère de Suman Hsu.

Les filles alignées traduisent en langue des signes les premiers vers de l'air *Nehmt meinen Dank* : « acceptez mes remerciements, gracieux bienfaiteurs ! Vous les dire hautement, avec autant d'ardeur que mon cœur les exprime »³⁵⁰. Les danseurs viennent, un à un, saluer les chanteuses, puis le public. Les danseuses et les trois soprano quittent ensuite le plateau.

* * *

Dans cette enfilade de moments, qui se proposent aux sens comme autant de tableaux d'une exposition à la fois visuelle et auditive, il est difficile de trouver une cohérence dans le domaine de la motricité dansée. Nordine Benchorf et Vincent Dunoyer ponctuent leur premier duo de petits *quicks* et de rotations désaxées empruntés à l'univers des claquettes. On a ainsi l'impression d'assister au duo Astaire-Kelly dans *Ziegfeld Follies* (1943), impression que renforce la morphologie trapue de Benchorf, s'opposant à celle plus aérienne de Dunoyer. Dans ce passage, l'aspect classique se situe davantage dans la rythmicité bondissante du mouvement (pas chassés et courus) que dans les mouvements conduits ou les passages au sol qui semblent vouloir accélérer le tempo. Plus tard, Misha Downey présente un solo de hip hop, basé sur les blocages spécifiques du *locking*, mais entrecoupé d'élégantes envolées classiques. Puis en lourde robe d'époque, mais les jambes dénudées, Samantha Van Wissen, debout et bras croisés, oscille légèrement sur son axe. Le balancé prend progressivement de l'amplitude. Le bras droit, jeté vers le haut, poursuit son mouvement en balancé, épaules relâchées, avant de reprendre sa position initiale sur la poitrine. Dans l'augmentation d'amplitude de la rotation, les jambes s'écartent et se plient, pour se transformer en une danse *disco* exubérante.

³⁵⁰ Air de concert pour soprano en sol majeur-K 383.

Une impression d'irrévérence gentille se dégage de tout cela. Elle confirme également que l'on n'est pas dans une reconstitution historique et qu'il s'agit plutôt (et bien plus que d'une revisitation) d'un divertissement. Hormis leur caractère totalement anachronique au vu d'une scénographie qui tente une évocation du dix-huitième siècle, ces séquences ont en commun de se référer à des techniques de danse de pur plaisir, sans prétention à faire sens, si ce n'est renvoyer à l'envie de se mouvoir et de divertir. Danses "à vivre" et danses "à voir" n'auraient ici, dans leur entremêlement, d'autre projet qu'un moment de plaisir partagé. Par ailleurs, la récurrence d'*un moto di gioia* vient renforcer l'effet d'annonce du sous-titre : il s'agit avant tout d'une fête et de réjouissances.

Mais les meilleures récréations peuvent avoir un sujet. Celle-ci débute par ces paroles :

Je sens dans mon cœur
un joyeux émoi
annonciateur de bonheur

C'est essentiellement de sentiments amoureux dont il va être question et l'on pressent, dès le premier *aria*, que s'y mêleront d'autres émotions : « on ne se nourrit pas toujours de pleurs et de peines, et parfois le bonheur naît de la douleur ». Les allusions à la thématique amoureuse se font plus insistantes et seraient sans doute lourdes sans l'humour avec lequel elles sont traitées : un homme danse un duo tout seul (ou avec une partenaire incompatible) ; un autre guide une fille à l'amour aveugle ; une danseuse ne cesse de faire semblant de pleurer. L'alternance des morceaux ne sert que par intermittence, et pas toujours au plus près, ce propos. Finalement, je trouve moins ce thème dans les scènes humoristiques ou les déambulations fantaisistes, que dans la danse des femmes sur *Ah io prevedi !* et le duo de Benchorf et Mousselet sur *Ch'io mi scordi di te ?*

Ce troisième *aria* du programme est dansé par les hommes puis par les filles qui, progressivement, abandonnent la danse à la seule Sarah Ludi. Dans cette séquence, une figure animale apparaît nettement : arc-boutée sur les quatre appuis, les jambes fléchies mais largement écartées, les danseuses se transforment en félin attentif, roulant des épaules, s'immobilisant totalement quelques fractions de seconde. Cependant, ce fauve ne chasse pas car le buste et la tête, redressés dans un arc, semblent chercher la hauteur pour permettre aux yeux de suivre l'objet qu'on devine s'éloignant. Voici la figure

animale dédoublée, à la fois proie du tourment et prédatrice d'un désir. Cette apparition fait écho aux paroles du chant :

Tu es la cause, ô Dieu,
de mon affreux tourment [...]
Va-t'en vivre parmi les bêtes sauvages.

Mais la posture du dos, en arche, renvoie aussi aux suspensions de la danse masculine et au solo d'ouverture de Sarah Ludi ; c'est ici la douleur effondrée du remord qui s'impose dans une remarquable cohésion entre la danse et le chant. « *Ah, io prevedi !* » (Ah, je l'avais prévu !) lance en refrain la chanteuse. Les cordes, qui accompagnent par des accords sombres le récitatif désespéré, s'emballent dans une accélération qui renforce l'aspect inéluctable du drame qui se joue pour Andromède, tentant de retenir dans la *Cavatina* celui qu'elle aime et qui se meurt. Le caractère dramatique de cet *aria* semblait annoncé, avant même son exposition par l'immobilité des hommes en avant-scène ; leur orientation de face les mettait en accusation face aux femmes, les désignant comme la cause de tous les tourments féminins. Mais les corps allongés concluent cette scène sur un tragédie plus générale.

Le duo entre Nordine Benchorf et Anne Mousselet me parvient comme un hymne à l'amour physique que trois gestes suffisent à résumer : l'homme relève les pans de la jupe de sa partenaire, la déchausse et lui dénoue les cheveux. Les séquences suivantes mettent en valeur une danse délicate car elle nécessite une écoute et une précision extrême dans la gestion de deux espaces corporels qui s'interpénètrent en préservant une lecture précise des lignes de corps. Mais le mouvement, étonnamment, préserve aussi son histoire, son patrimoine génétique et porte (pour l'œil plus aigu) la trace de sa création. Il fonctionne comme un dialogue équilibré où chacun, à son tour, propose ou réagit, supporte ou s'abandonne, s'aventure ou se conforte ; la danse, longtemps abstraite, offre ainsi – à travers l'image de cette relation duelle parfaite – l'incarnation d'une écoute qui se transforme en dépendance mutuelle : une définition de l'amour, en somme. *Ch'io mi scordi di te* sert à la perfection ce sujet car l'air n'est vocal qu'à moitié, l'autre part étant dévolue au *pianoforte*. Ce dernier donne à l'interrogation angoissée de la voix : « tu peux me conseiller de me donner à lui ? » une réponse réconfortante qui guide, par sa ligne, le chemin du chant. Ici aussi, les deux rôles s'écoutent et se soutiennent, ce que la voix assure : « ne crains pas, mon amour, que je

suive ton conseil »³⁵¹. Dans ce duo, les appuis deviennent un cas de figure particulier. Il ne s'agit plus de développer un mouvement ou une forme dialoguant avec la gravité, mais de confier à l'autre tout ou partie de ce rôle pour en explorer les possibilités plastiques. Cette entraide mutuelle incessante crée l'image d'un rapport à deux d'où s'efface tout psychologisme (je ne te tends pas la main, j'offre une possibilité d'espace d'action) et d'où émerge notre incomplétude individuelle. Ce jeu d'interdépendance, loin de toute narration, prend en charge le sens ; sens qui préserve, dans la faisabilité même, la dimension rythmique du dialogue (à toi, à moi) donnant à la danse ce rythme d'apparition si particulier où les rôles s'échangent dans des points morts, comme un balancier s'arrête un instant quand il change de sens.

* * *

En 1987, *Mikrokosmos* avait été présenté comme un « concert de danse »³⁵². La composition en tableaux de *Mozart/Concert Arias* semble subordonnée aux choix musicaux. La thématique amoureuse constitue le fil rouge de ces moments sonores qui se referment sur eux-mêmes comme autant d'univers miniatures. L'alternance entre airs de concert et morceaux sécateurs renvoie à l'ordonnancement des dîners et réceptions d'apparat qui avaient cours au dix-huitième siècle : cassations, *divertimenti*, gigue et rondo retrouvent ici leur rôle premier de ponctuation ou d'annonce de moments exceptionnels (qu'il s'agisse de l'entrée d'une personnalité de haut rang ou de l'arrivée à table d'un plat d'exception). Plus qu'une pièce à l'unité resserrée, le spectacle me laisse le goût d'un « banquet de danse » où une succession de petits moments composeraient un menu fastueux, à la fois musical et visuel. L'hôte s'est d'ailleurs mise en frais : il ne manque pas un fil d'or aux costumes, le parquet déroule ses marqueteries dans une pente ostentatoire, la présence des trois chanteuses trahit également l'opulence

³⁵¹ Cf. la convaincante analyse musicale de Jean-Louis Libert dans le programme de la création.

³⁵² On retrouvera cette expression pour la présentation de *Kinok* en 1994

des moyens³⁵³. Chaque détail renvoie aux lieux du marivaudage : fauteuils et parquet des salons, gazon des jardins et des orangeries, nuisettes des chambres à coucher. A cette scénographie évocatrice s'ajoute la composition musicale et chorégraphique, en bouquet de saynètes, qui renoue ainsi avec l'esprit de légèreté présidant aux jeux d'amour et de hasard du dix-huitième siècle.

Mais il est difficile de repérer une ligne stylistique tant les cartes semblent brouillées : simple traversée du plateau, motricité bondissante de Campbell et Downey, déambulations animalières, facéties surjouées par Ballester et Dunoyer, incursions anachroniques du *disco* et du hip hop composent davantage une fantaisie rappelant la palette des divertissements royaux qu'une réelle mise en question corporelle du monde. Mais De Keersmaecker se garde intelligemment d'apposer sur la partition, et au premier degré, un vocabulaire classique : la syntaxe académique est soumise à un regard amusé mais toujours bienveillant, servant à des effets de citations, des clins d'œil humoristiques qui la détournent de son véritable pouvoir d'évocation. En effet, l'anachronisme consistant à faire écho au classicisme de Mozart en lui opposant un académisme du vingtième siècle aurait, cette fois, été d'un goût douteux.

Bernard Foccroulle³⁵⁴, à l'initiative conjointe du projet, avait d'ailleurs déclaré qu'au regard de la production habituelle de Rosas, le sous-titre "un moment de joie" ne pouvait être qu'une « publicité mensongère »³⁵⁵. Il avait tort. Et la critique notait également : « la magie érotique des Rosas est nouvelle. Les danseuses ne sont-elles pas venues jusqu'à présent chaussées de bottines noires, dont l'apparence brutale était à peine adoucie par des socquettes blanches roulées ? »³⁵⁶ Un changement de ton certain, donc. Et si désenchantement il y a, c'est dans les arias qu'il s'exprime ; et si la souffrance amoureuse se lit parfois sur les corps, elle se transforme toujours en *moto di gioia* (un instant de joie). Si la danse entre en résonance avec les affres de la passion exprimées par les héroïnes que Mozart met en scène, le traitement en forme de *patchwork* et le chant (qui dissocie si aisément pour le profane la musique et le sens des mots) gardent l'apparence d'un moment de réjouissance. On croit parfois retrouver le

³⁵³ Encore les musiciens sont-ils, dans cette version, retournés dans la fosse d'orchestre. En Avignon pour la première, ils étaient aussi sur scène mais « quand ils ne jouaient pas, ça faisait une présence un peu lourde » se souvient Johanne Saunier (interview citée).

³⁵⁴ Directeur général actuel de La Monnaie.

³⁵⁵ Dans *Mozart/Materiaal*, *op. cit.*

³⁵⁶ Rolf MICHAELIS, « Eine kleine Tanzmuzik », *Die Zeit*, 3 novembre 1993 (nous traduisons).

Mozart facétieux et sensuel, exubérant et palpitant qui éclatait dans la vision cinématographique de Milos Forman (*Amadeus*, 1984). D'ailleurs, les états de danse surabondent et se présentent en brassées, comme si l'univers sonore, clairement divisé entre musique et chant, venait retrouver, dans les corps des interprètes, une unité assurant simultanément la rythmicité mélodieuse du compositeur et les émotions exacerbées de ses femmes vocalement incarnées.

Dans *Mozart/Concert Arias*, Anne Teresa De Keersmaecker me donne à voir une danse révélatrice qui se confond avec l'interprète et les émotions qui le traversent, telles ces esquisses animales, nées de l'imaginaire des danseurs ; mais la pièce renvoie aussi au "corps plaisir" ; celui qui – à travers la scansion des *tempi* et la mise en phase des rythmes corporels et sonores – trahit cette envie de se mouvoir pour émouvoir. Cependant, cette sensation, bien qu'unanimement ressentie, demeure un point de vue de femme ; les sentiments que les hommes font naître, et dont Mozart fait entendre les voix et la musique, sont entièrement féminins ; à preuve, ce dernier *aria* dans lequel ces messieurs sont ironiquement remerciés : leur vanité les fait prendre au piège et ils viennent saluer en cherchant les applaudissements.

* * *

Après que Kylián a créé *Petite mort*, une ode à l'amour physique s'appuyant aussi sur des partitions du compositeur viennois, De Keersmaecker retrouve le ton du divertissement qui vaut à Mozart d'être utilisé par les chorégraphes du début du siècle : citons par exemple Fokine en 1921 avec *Le Songe de la marquise* ou Lifar en 1937 avec *Apollon et les trois muses* ; plus abstrait et stylisé, Balanchine s'attacha à faire correspondre les groupes instrumentaux et les danseurs (*Mozartiana*, 1933 ; *Symphonie concertante*, 1947 ; *Divertimento n° 15*, 1956).

Erts, la production précédente, renfermait avec *Die Grosse Fuge* un joyau aux allures de bilan, condensé et explosif, sorte de fil d'Ariane stylistique. Ce spectacle-ci marque l'arrivée de Keersmaecker comme résidente à La Monnaie : changement de statut et changement d'échelle peuvent, on le comprend, perturber un artiste. Peut-être est-il aussi question de conquérir un nouveau public ? D'ailleurs Anne Teresa De Keersmaecker insiste : « la musique est si souveraine et si autonome qu'elle n'a pas

demandé à être dansée. Une distance a donc été maintenue entre les phrases de points, les phrases individuelles et les traversées »³⁵⁷.

Dans ce spectacle, la chorégraphe ne renonce pas complètement à ses obsessions, et notamment celle où la contrainte, matrice de la danse, pèse aussi sur le sens que la forme véhicule. Mais une mutation s'opère qui nous éloigne, le temps d'une adaptation, de ce que je percevais comme une originalité dans le travail de la chorégraphe flamande. Ainsi la surenchère des effets de théâtralisation (notamment chez Ballester et Dunoyer) nous écarte de ce qu'avait su tisser jusqu'à présent la chorégraphe, en matière de distinction fine entre uniformité et individualité ; en laissant une marge d'expression personnelle dans l'interprétation du mouvement, elle créait une ligne de partage floue entre l'interprète de la forme dansée et le danseur-«personne». Par ailleurs, si une forme de synthèse entre musique et danse venait à l'esprit en assistant à *Mikrokosmos*, *Mozart/Concert Arias*, pourtant voulue comme une fête des sens, ne tient pas à mes yeux complètement ses promesses dans le domaine de la rencontre des arts. La chorégraphe avait pourtant prévenu :

Avec Mozart, il faut rester modeste. Cette musique est déjà tellement forte et souveraine qu'on peut se demander si elle a besoin de danse. On est en face de quelque chose d'unique, de magique. Pas question de proposer un contrepoint culturel élaboré ou hyper-complexe.³⁵⁸

La modestie de la danse confine parfois à la facilité mais le mouvement sait être aussi plus ambitieux, comme dans ce duo sur *Ch'io mi scordi di te* qui révèle les forces contradictoires et complémentaires du couple, ainsi que dans la phrase du troisième air *Vado ma dove ?* (reprise en solo par Cynthia Loemij et Sarah Ludi) où la danse dévoile des états corporels et émotionnels qui font écho à « la prééminence du souci dramatique sur les autres paramètres compositionnels » dans les airs de Mozart³⁵⁹.

Cette fois cependant, la superposition des sollicitations ne parvient pas à fusionner. Car le chant est plus que de la musique. Ainsi le visage d'une chanteuse exerçant son art est déjà, en soi, un paysage spectaculaire à contempler ; y surajouter la danse, même dans une perspective divertissante, crée un effet de plans superposés qui va quelque peu

³⁵⁷ Dans *Mozart/Materiaal*, *op. cit.*

³⁵⁸ Entretien avec Marcelle Michel, « De Keersmaeker, Mozart en pleins airs », *Libération*, 30 juillet 1992.

³⁵⁹ Frédéric BOULARD, « Mozart et les airs de concert », in L. LANGLOIS, *op. cit.*, p. 68.

à l'encontre du but recherché en obligeant le spectateur à changer sans cesse de “ focale perceptive ” pour profiter de tout ce qui s'offre à ses yeux et ses oreilles.

***Toccatà* (1993) : une figure de l'hésitation**

Au foisonnement d'*Ottone Ottone* avait succédé l'intimité de *Stella*, comme si la création en grand groupe appelait nécessairement son contraire à la création suivante. Une fois encore, la chorégraphe semble éprouver le besoin, après l'aventure de *Mozart/Concert Arias* de se retrouver en petite équipe, pour une pièce de "danse pure", avec des interprètes qu'elle connaît bien. Johanne Saunier s'en souvient :

Elle était très lumineuse, cette pièce, et en même temps, il y avait une atmosphère très intime, le décor était tout petit, en pente – une pente de sept pour cent – le piano encastré... C'était une pièce très agréable, qu'elle [Keersmaeker] avait faite à la suite de *Mozart* avec une équipe de base : Marion [Levy], elle, Vincent [Dunoyer], Fumiyo [Ikeda] et moi ; c'était quasiment la vieille équipe d'*Achterland*.³⁶⁰

Mais 1993 marque aussi la rentrée en tant que danseuse d'Anne Teresa. En effet, pour la première fois depuis sept ans (*Bartók/aantekeningen*), la chorégraphe éprouve l'envie de remonter sur scène pour cette pièce relativement courte (moins d'une heure) créée pour le prestigieux Holland Festival et intitulée initialement *Bach/Creatie 1993* avant d'être rebaptisée *Toccatà*³⁶¹.

Projetés en blanc sur noir, le blason et la signature de Bach s'inscrivent en fond de scène ; le trait soulignant le paraphe semble déjà une invitation au dynamisme. Pendant ce temps, Jos Van Immerseel s'installe devant le piano de concert. La première portée de la *Toccatà* BWV 914 apparaît à la fois comme un titre cinématographique et un thème inscrits sur l'écran. Les notes s'élèvent seules dans une introduction aux teintes sombres. Ce début, quelque peu ténébreux, laisse progressivement place à un développement où les notes semblent déversées plus gaiement, avant qu'en contrepoint, le second mouvement se conclut de manière plus douce. La troisième partie, presque

³⁶⁰ Interview citée de J. Saunier.

³⁶¹ Brice Leroux, Marion Ballester et Suman Hsu remplacent respectivement Vincent Dunoyer, Johanne Saunier et Fumiyo Ikeda dans la reprise de la pièce en 1996, date de la captation à partir de laquelle j'ai travaillé.

sautillante, évoque une course dans les bois et un dialogue qui s'achève dans une forme plus apaisée.

Placées dans des découpes lumineuses, six chaises de bois aux lignes épurées présentent des dossiers évoquant la spirale. L'éclairage, tamisé de jaune, d'ambre et d'orangé, ressemble au regard qu'un Bach rigoureux jetterait vers l'Italie baroque. Les lumières révèlent progressivement une scène à peu près triangulaire devant laquelle le piano semble encastré. C'est comme si le plateau d'*Achterland* avait été découpé dans sa plus grande largeur et soulevé de quelques centimètres à jardin. La forme, arrondie côté cour, rappelle ainsi le panneau amovible des pianos.

De la même manière que la *Toccata*, la première portée de la *Fantaisie et Fugue en la mineur* BWV 904 est projetée. Eclairées en contre, les silhouettes des danseurs se découpent sur l'écran lorsqu'ils pénètrent sur le plateau pour se déchausser et s'asseoir face au public. Brice Leroux est en tee-shirt blanc et costume noir ; les filles sont habillées de vestes et de larges pantalons bleu nuit, maintenus par des bretelles au-dessus de débardeurs blancs moulants en un hommage discret à Lucinda Childs. Sous le regard de Marion Levy et Brice Leroux immobiles, Marion Ballester décline une première phrase qu'elle répète deux fois. Les bras s'élèvent en cinquième dans le silence, et lorsque la musique se fait entendre, elle paraît surprendre l'interprète. Une vibration, qu'amplifie un petit déhanché, se prolonge dans un tour, bras largement écartés, puis une chute et une remontée face au public ; une nouvelle cinquième permet au corps de donner une impression d'effondrement plus long. Les bras remontent à nouveau et érigent davantage le buste, mais la pente semble attirer la danseuse qui roule longuement vers jardin. Dans la manière qu'a Ballester de remonter pour mieux s'affaisser de nouveau, on retrouve la phrase d'*Achterland* où les interprètes, allongés sur le dos, roulaient d'une épaule à l'autre. Ici, le mouvement s'achève sur un bras longuement tendu vers le public ; il semble faire écho à la nostalgie qui se dégage de la musique de Bach. Remontant le plan incliné à jardin, la danseuse se laisse lentement glisser. Les bras légèrement déployés entraînent les tours, mais une respiration visible du buste – cultivant sans cesse une ondulation latérale – extrait les ronds de jambes et les attitudes de leur stricte obédience classique. Puis une évolution de quelques pas, finissant sur demi-pointes, s'appuie sur la montée des notes dans l'aigu. La suspension est de courte durée et le dos continue d'influencer le mouvement ; il vrille vers le haut, avant que la danseuse ne retourne au sol après une rotation. Les accents corporels, la

tête qui fléchit, un bras lancé ou une chute s'appuient sur les accords les plus plaqués. La phrase est répétée une troisième fois avec de petites variations telles qu'un échappé dans un grand plié en seconde. A la fois suivante, les autres danseurs s'animent et se séparent de leur veste.

Des douches projettent alors sur la diagonale quatre disques de lumière blonde aux dimensions inégales. Lorsque la fugue se fait entendre, on comprend que la phrase gestuelle exposée va servir les différentes voix du morceau, la plus basse étant allouée au garçon. L'évolution est alors construite en fonction des reprises et ré expositions du thème musical : duos, trios, quatuors et cascades se font et se défont, au gré de la composition musicale. La succession des mouvements obéit à la ponctuation des graves, semblant dédaigner la mélodie aiguë, dans cette demi-pénombre, la danse – bien que précise – paraît plus endormie qu'apaisée, et ne semble pas vouloir s'animer, sauf dans quelques déplacements courus.

Cette fois, c'est l'ensemble des danses qui composent la *Suite française V* (BWV 816), et non la partition, qui est projeté. De cette succession, la chorégraphe va respecter l'alternance lent-vif des *tempi*. Pour l'*Allemande*, les silhouettes se découpent en ombres sur un fond or. Cette fois, l'angle droit dessiné par les chaises (à jardin et au fond de scène) interdit une partie du plateau qui se trouve ainsi rétréci. Trois danseurs, d'abord alignés, se décalent progressivement grâce à de petites isolations qui parcourent les corps, de la tête aux hanches, saisissant les interprètes dans de fugitifs instants d'immobilité. A nouveau, la référence classique – quoique pervertie par de légers déhanchements – est nette : petites échappées distales du mouvement vers une première position, attitudes en quatrième et très lents ports de bras en courbe contrastent avec de petits accents décalant la tête, une épaule ou les côtes latéralement ; ces effets accentuent l'impression de fluidité du mouvement et la direction verticale du flux, déjà privilégiée par un travail exclusivement debout. De petits sursauts décalent le corps d'un lieu à l'autre et viennent vivifier davantage encore cette danse discrète et fragile.

Dans la *Courante*, Brice Leroux et Suman Hsu restent immobiles et face à face. Seule Marion Levy circule entre eux sur ce rythme effréné où – entre deux poses, une jambe tendue, l'autre pliée et dans un déhanché prononcé – elle secoue frénétiquement la tête. Déboulés, sauts de chat, ronds de jambe, envolées classiques se succèdent, sans cesse ponctués de passages très rapides des pieds en dedans et en dehors, de déhanchés,

de battements en dedans ou de soubresauts en parallèle qui donnent l'impression d'un jeune animal qui folâtre et s'ébroue, inconscient de sa grâce.

La *Sarabande* permet à Suman Hsu de retrouver le rythme lent qui se déployait dans la *Fugue*. La danse est construite sur un tempo de marche où la jambe droite, fléchie sur demi-pointe dans une attitude en seconde très ouverte, revient à borner régulièrement le



déplacement de la danseuse. Des ports de bras majestueux se déploient latéralement ; ils contrastent avec des plongées du buste en avant et des déplacements sur demi-pointes, laissant place à de larges courbes du dos. Par une descente en quatrième position, la danseuse roule rapidement au sol, avant de reprendre sa circulation verticale. Sa large tenue blanche donne un aspect hiératique à ce passage.

Puis Suman Hsu va s'asseoir et laisse sa place au duo Marion Levy-Brice Leroux qui évolue sans se quitter des yeux, au rythme enjoué de la *Gavotte*. On retrouve les sursauts et les déhanchements de la *Courante*, mais l'aspect classique disparaît au profit de petits bonds et d'accents d'épaules en forme de badinage entre les deux danseurs (qui n'est pas sans rappeler l'atmosphère de *Mozart/Concert Arias*).

Le rythme encore plus vif de la *Bourrée* fait se confronter les deux filles dos à dos ; alternant des petites ondulations du dos et des épaules, elles se déplacent par de brefs menés. Les accents au niveau des poignets et des mains raniment les grands ports de bras classiques (en seconde et cinquième position) et donnent une connotation baroque à la fin de cette évolution, où se dessinent les deux premières spirales de l'œuvre de Keersmaeker sous les pas des danseurs.

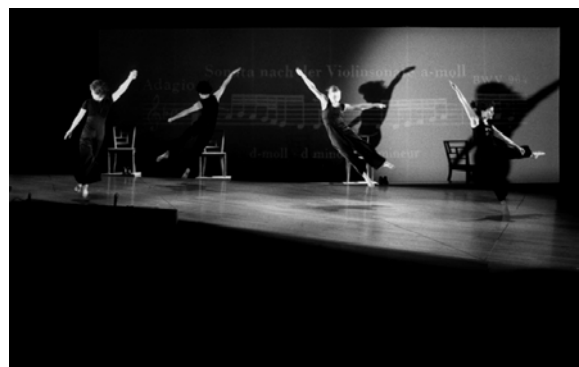
Les accents plus graves de la *Loure* permettent aux trois danseurs de se livrer à un jeu où ils composent de petits tableaux quasi-immobiles, grâce à des attitudes qu'ils imbriquent les uns à proximité des autres. On retrouve l'attitude hiératique en quatrième ou seconde position, dans laquelle une seule jambe est fléchie et qui donne, à travers ce désaxé, l'élan immobile et l'énergie contenue de la statuaire.

Dans la *Gigue*, Leroux entame une danse de dos déliant les épaules et le cou dans un mouvement voisin des ondulations propres au hip hop. A petits pas latéraux, il

entame une sorte de danse de séduction qui rappelle – sans son côté caricatural – celle de Vincent Dunoyer dans *Achterland* ; entrecoupée de chassés et de soubresauts plus classiques, elle donne l'impression d'une échappée du corps loin du dressage conventionnel que les facéties du danseur ne parviennent cependant pas à masquer totalement. Puis en contrepoint, les deux filles reprennent la pose de référence, ponctuée de petits déplacements, accompagnant le danseur dans ses allers-retours entre le fond et l'avant-scène.

La première portée de la sonate *Nun komm' der Heiden Heiland*³⁶² apparaît sur l'écran, en blanc sur fond bleu. De Keersmaecker, qui fait ici son retour sur scène, entame un solo qui fait écho au précédent, quoique dans un registre plus retenu. La tête et le dos ondulent doucement sous les accents mélancoliques de la musique qui renforcent la demi-pénombre qui règne sur le plateau. Les bras, ramenés sous le menton de façon impulsive, puis projetés violemment pour enclencher les tours, rappellent la fin de *Violin Phase* ; mais ils semblent ici se dissoudre dans une fluidité qui baigne la motricité depuis le début de la pièce. Alors que la cohabitation des styles semble acquise et intégrée par les autres danseurs, elle apparaît plus incertaine sur le corps de la chorégraphe qui alterne ports de bras tendus lancés sèchement et ondulations flottantes du cou, battements impérieux et déplacements économes, comme si cette succession d'intensités contraires marquait l'oscillation entre un vocabulaire ancien dont elle ne voulait pas se séparer totalement et une nouvelle voie corporelle qu'elle entendait néanmoins explorer.

Dans le second mouvement, les danseurs se retrouvent deux par deux (Levy et Ballester d'un côté, Leroux et Hsu de l'autre) laissant à De Keersmaecker l'asymétrie et le contrepoint. L'emprunt au vocabulaire classique s'impose ici plus qu'il



n'émerge, à travers les déboulés, les piqués, les sauts et les attitudes jambe retirée qui s'enchaînent, emmenés par des bras sinueux, sans cesse en mouvement. Seules, les

³⁶² La *Sonate pour clavier en la mineur* BWV 964 est la transcription pour piano de la *Sonate pour violon* BWV 1003.

chutes élastiques du buste subsistent de la gestuelle hybride précédente, ainsi que cette attitude récurrente sur des jambes très écartées et quelques accents d'épaules ou de la tête qui dodeline. On devine, plus fréquemment, de petites spirales concentriques dans le déplacement des danseurs ; elles leur permettent d'entrer ou de sortir d'un unisson, de se séparer ou de se rejoindre. Dans les dernières mesures, les cinq danseurs se rassemblent au centre, en un petit cercle qui rappelle le quatrième mouvement de *Rosas danst Rosas*, et sont engloutis par l'obscurité dans une attitude sur demi-pointes.

Le troisième mouvement reprend doucement dans la pénombre. Brice Leroux et Suman Hsu apparaissent dans un clair-obscur. Commencé de dos, leur duo reprend la phrase initiale présentée dans la *Fugue*. Puis le tempo vif rappelle les cinq danseurs dans une succession de déplacements courus et d'attitudes animées par un balancé pressé d'un pied sur l'autre. L'alternance des pauses et des tressautements, qui déclenchent des vibrations, se diffuse le long de l'axe vertébral, les petites asymétries (composées avec des ports de bras fléchis et les inclinaisons de la tête) renvoient, à leur tour, à une esthétique d'inspiration baroque. La captation privilégie les plans rapprochés et il est difficile de se focaliser sur la composition, mais le contrepoint à un ou deux danseurs est toujours présent et les unissons quasi-inexistants ; ces démarcations du groupe, seul ou à deux, illustrent les partitions respectives des deux mains du pianiste : les déplacements tentent de coller au tempo endiablé des aigus quand les bras sont dévolus aux accents plus graves et plus martelés de la main gauche.

Le dernier mouvement, d'abord joué dans la pénombre, est lent. Les graves marquent un *tempo* de marche qui sonne tristement. Le plateau s'éclaire doucement et révèle Marion Ballester, jambes nues, habillée d'une chemise blanche. Progressivement, un couloir de lumière se dessine au pied de l'écran ; il rappelle la scénographie de *Fase* ; la danseuse n'en sortira pas. Très lentement, un bras s'anime et monte latéralement ; au grand battement succède un retiré, puis les bras viennent encourager une rotation que conclut un large cercle de tête. De dos, la danseuse enchaîne un grand battement à la seconde, deux déboulés terminés par l'attitude redondante de la pièce. Celle-ci s'effondre presque aussitôt dans un grand plié pour réapparaître de face, diluée dans un grand geste du bras droit. Soudain, le poing se crispe au bout d'un bras terminant un lent arrondi. Une série de battements et de demi-tours rappellent à nouveau *Fase* puis les bras prennent le relais. Chaque port de bras est brisé dans son déroulement classique par une tête soudainement en extension, un déhanchement, un plié asymétrique ou une torsion du buste, relançant ainsi l'intérêt pour le mouvement lui-

même qui ne trouve jamais sa conclusion dans le lieu corporel attendu. Le mouvement impose ici sa musicalité plus tourmentée à la mélodie, qui se fait accompagnement, décor sonore teinté de tristesse. Lorsque la musique se dissout dans le silence, la danse – avec ses accents enchaînés de plus en plus rapidement – se poursuit encore quelques instants, avant la disparition de Marion Ballester dans l’obscurité finale.

* * *

Fidèle aux relations qu’elle instaure entre danse et musique dans son œuvre (voir *Mikrokosmos*), De Keersmaeker laisse l’œuvre instrumentale se développer seule (et dans la pénombre pour en favoriser l’écoute). Cette forme de respect pour la musique est accentuée par le plancher incliné vers le piano, comme une révérence. En réponse à cette “pièce touchée”³⁶³, la danse privilégie les appuis pedestres et la verticalité. Les rares passages au sol renvoient à des éléments formels déjà vus dans *Achterland* et font figure de lien généalogique car, à défaut de pouvoir se développer sur le sol et dans un espace de franchissement (les dimensions et la déclivité du plateau l’interdisent), la danse favorise des formes limitées à la matière du corps lui-même. Jamais les déplacements ne cèdent à la pente et l’on ne sent jamais les corps emportés. Au contraire, ces derniers corps offrent une figure de la résistance par le travail d’impulsion verticale des parties les plus enlevées de la chorégraphie, comme dans les évolutions circonscrites à l’espace proche des danseurs.

L’œil s’accroche aux rythmes d’apparition et tend à distinguer un vocabulaire classique (les ports de bras, les positions ou les battements) de la manière dont il est perpétuellement détourné, comme si le mouvement ne pouvait trouver sa résolution dans ce registre académique. C’est davantage dans la distribution du mouvement, dans des parties inattendues du corps et des axes inhabituels de mobilisation, que se situe la transformation du geste : roulements et isolations des épaules et des côtes dans le solo de Brice Leroux (dans la *Courante*) ; conduite du mouvement hors de l’alignement du buste pour provoquer un effet d’ondulation de la colonne vertébrale chez Marion Ballester (dans la *Fantaisie*) ; excursion du bassin loin de l’axe ou encore plongées du

³⁶³ La toccata tire son étymologie du verbe toucher, en italien *toccare*.

buste en avant succédant à un port de bras majestueux (pour Suman Hsu dans la *Sarabande*). Les conséquences sont toniques avec d'une part, l'impression d'une respiration autonome du mouvement, qui fait alterner la vitesse dans les chutes et les décentrations, et d'autre part, le ralentissement dans le déploiement des bras et des jambes ; les effets sont également plastiques, par la récurrence d'une attitude déclinée en quatrième et en seconde position, exposée sous divers angles, mais qui brise la symétrie en reposant sur une jambe tendue et l'autre pliée, occasionnant parfois un déhanchement prononcé et une demi-pointe ou un désaxé du buste.

Cette manière de déconstruire le mouvement, pour en réordonner les étapes, n'est pas sans rappeler l'entreprise technique et esthétique de William Forsythe, utilisant la même base classique, quoique dans un registre de vitesse d'exécution plus élevée, sur pointes, situé dans un système de relation où le duo tient une place importante (comme dans *In the Middle Somewhat Elevated*, 1987) et où le déploiement de lignes de corps dans l'espace est plus systématique. Mais on pense également à Bagouet pour ces micro-effondrements que l'on retrouve dans *Toccata* : un bras se relâche brusquement, une tête penche brutalement, un bassin semble chuter dans un demi-plié. Ces défaillances ont fait la marque du style Bagouet. Les césures corporelles, qui apparaissent dès 1984 dans *Déserts d'amour*, « dénoncent la verticalité et son éclat ascendant »³⁶⁴. Ici, on sent plutôt une volonté de ne pas se laisser dompter et de trouver, par la corruption du mouvement ou l'abandon du geste, une alternative à la tentation académique. Comme chez Bagouet – pour qui on parlera de danse baroque – de petits détails, telles des miniatures, viennent enrichir l'ossature du mouvement : un sourire, un hochement de tête, un cercle vif du poignet qui ponctue un port de bras plus serein ou encore un étirement du dos. Rapprochée de l'occupation spiralée de l'espace et de la structure d'opposition constamment maintenue – il n'y a pratiquement aucun unisson dans *Toccata* – la danse émane bien du caractère contrapuntique de la musique de Bach.

Sur le plan de la composition, la spirale apparaît pour la première fois comme l'affirmation d'un trajet. Ce n'est pas seulement le signe de la fascination pour cette figure que la chorégraphe croit retrouver à de nombreuses occasions dans le monde qui l'entoure³⁶⁵, mais c'est également un choix de composition presque incontournable. On

³⁶⁴ I. GINOT, *Dominique Bagouet, un labyrinthe dansé, op. cit.*, p. 80.

³⁶⁵ Cf. les entretiens d'Anne Teresa De Keersmaecker avec Gérard Mannoni dans « A voix nue », série de cinq émissions radiophoniques, *France Culture*, 3-7 mai 2004.

retrouve cette figure dans la scénographie, où les dossiers des chaises arborent une spirale stylisée, mais aussi dans le choix de la fugue comme thème musical où l'on retrouve les infinies possibilités de l'imitation et les reprises du motif par les différentes voix. Enfin, la reprise de certaines séquences de mouvement illustrent et dynamisent encore ces motifs sonores. Mais la confiance que présuppose la répétition du même, et que révélaient les premières pièces de manière inébranlable, semble ici se perdre ; le mouvement indique plutôt la perte de ces certitudes.

Quelques éléments de la gestuelle de *Erts* étaient en germe dans *Achterland*, notamment les suspensions, bras en cinquième, accompagnées d'une torsion du buste ; ils constituaient un prélude récurrent du dialogue avec la terre. Dans *Erts*, et notamment dans la *Grande Fugue*, cette figure d'étirement se muait en de longues lignes horizontales (les bras étirés avant les chutes) ou verticales (les fameux sauts à cloche-pied). L'utilisation plus systématique de ces éléments – à travers lesquels la respiration, les déflagrations du corps au sol et l'usure physique se donnaient à voir – venait en souligner la pulsion instinctive et le paroxysme de réalisation. Ici, ces intensités semblent évacuées au profit d'une interprétation plus sereine, plus douce. Il est vrai que l'espace conféré par les dimensions du plateau et sa double pente dissuade une danse intense de franchissement. Cette sorte de réserve renforce l'absence des émotions qu'on trouvait dans les œuvres précédentes ; comme si la recherche sur l'abstraction du mouvement et la déconstruction, pour bâtir une nouvelle syntaxe corporelle, avait eu raison des émotions véhiculées par les pièces antérieures, et cédait le pas à un formalisme (sans que ce terme soit ici péjoratif) dont il fallait nécessairement explorer les limites avant d'en faire le soutien d'un propos.

L'alternance du clair et de l'obscur (éclairages contrastés, costumes et projections noir et blanc), les gestes qui contribuent à s'ériger et s'élever (les battements, les menés et les ports de bras), ceux qui permettent de s'extraire (on sait combien il est difficile de sauter sur une pente), et les mouvements initiés par les parties distales du corps disent l'extraction hors de l'axe mais aussi la séparation – métaphore de la naissance. La pièce résonne comme un accouchement difficile et affiche, grâce à des connotations aériennes nombreuses, une dominante posturale assez nette. Celle-ci figure la volonté de faire tenir cette danse littéralement "debout". Dans sa recherche d'une logique de mouvement nouvelle, De Keersmaeker fait émerger un corps matière et générateur de formes plastiques hybrides inédites.

* * *

Pour Johanne Saunier, une des interprètes de 1993, *Toccata* est un retour au « formel au niveau de la construction, plus méthodique mais très lumineux. C'était une pièce où Anne Teresa était enceinte de son premier enfant. »³⁶⁶ En effet, le formalisme qui se dégage de la composition vient s'ajouter à une relation de soumission assez forte à la musique. D'ailleurs, cette fois, le musicien n'est plus ni derrière (comme dans *Mikrokosmos*), ni sur le côté (c'est le cas dans *Erts*), ni même dans la fosse (pour *Mozart/Concert Arias*) mais devant, comme pour imposer sa présence aux danseurs et affirmer son rôle conducteur³⁶⁷. De plus, si l'on excepte l'interprétation du morceau titre, chaque chorégraphie s'en tient au temps et à la construction que lui impose la musique. Ces choix scénographiques et chorégraphiques donnent au spectacle l'air d'une pièce « carrée » et maîtrisée, sans place pour la fantaisie ni l'échappée. Or plusieurs éléments, qui appartiennent à l'architecture de la danse, contrarient cette apparence.

Si l'inclinaison considérable du plateau constitue pour le danseur un terrain glissant et incertain, peu propice à l'équilibre et la stabilité ; mais ici cependant, la maîtrise technique n'est pas en cause. Cette pente m'apparaît bien plus comme une illustration métaphorique de l'incertitude propre à la recherche créative ; elle concerne davantage la chorégraphe que ses interprètes. Les formes dansées apparaissent contraintes dans cet espace restreint et offrent un contraste à la musique qui se déploie et occupe tout l'espace : majestueuse et horizontale ou dynamique et semblant sélever vers le haut. Ce contraste rend la construction de la danse elle-même plus hésitante. Celle-ci montre un classique toujours soigneusement détourné dans une tentative de déconstruction du mouvement qui évoque Forsythe, des allusions stylistiques au hip hop, autre forme de décomposition et recomposition du geste et la présence insistante de micro-effondrements qui rappellent singulièrement la danse de Dominique Bagouet. L'esthétique de l'allongement gracieux est sans cesse invoquée et aussitôt rejetée ou

³⁶⁶ Interview citée de J. Saunier.

³⁶⁷ De Keersmaecker confirmera qu'elle aime voir la musique comme elle l'entend. Dans *April me*, elle ira jusqu'à faire danser les musiciens. Cf. les entretiens cités avec G. Mannoni.

contrariée. Le vocabulaire utilisé dément ainsi la perfection et la rigueur de la composition en exhibant une motricité dont les lignes classiques – sans cesse fracturées par du mouvement venu d’ailleurs – prennent la forme d’une interrogation ou, pour le moins, d’une oscillation.

L’alternance entre battements impérieux et déplacements économes, par exemple, constitue une des figures qui marquent cette hésitation entre vocabulaire ancien et nouvelle logique corporelle. La manière concentrée et presque douloureuse qui se dégage du visage de la chorégraphe trahit bien cette difficulté. La manière dont – en plein solo – elle se débarrasse de sa veste, comme pour faire peau neuve affirme pourtant sa détermination.

Enfin, il y a l’évolution finale de Marion Ballester, seule dans son couloir de lumière. L’interprète semble plus à l’aise dans la maîtrise de ce vocabulaire hybride. C’est d’ailleurs elle qui ouvrira *Kinok* – la saison suivante – par un solo aux qualités assez similaires. Mais surtout, c’est elle qui prolonge la danse, bien après que la musique s’est tue, comme la promesse d’un style à venir, mais déjà cristallisé sur son corps, une danse plus autonome, portant sa propre musicalité, plus assurée et presque rassurée.

Anne Teresa De Keersmaecker donne à voir une danse fragile, non pas dans sa réalisation (car l’interprétation des danseurs n’est pas en cause) mais dans son processus d’élaboration même. Une danse qui semble en être consciente, qui hésite à se déployer dans l’espace qu’on a pourtant taillé à sa mesure et qui ne se cristallise pas sur un effectif élargi. J’y vois une danse timide ; timidité qu’on retrouve dans le jeu de relation des interprètes, tout en retenue. La question du genre, centrale dans *Achterland*, devient ici allusive. Même si le style des solos, métissé de hip hop, délimite une partition clairement masculine pour Brice Leroux, l’identité de genre s’estompe au profit du travail plastique et compositionnel. Ainsi dans *Toccata*, l’architecture de la danse révèle un rôle charnière dans le questionnement stylistique de la chorégraphe, comme si – le temps d’une pièce ou deux – le vocabulaire corporel se trouvait écartelé entre le désir d’innovation et la résistance au changement.

* * *

Elena's Aria montrait qu'on pouvait porter les affres de la création chorégraphique sur scène et véhiculait l'idée d'une pièce qu'on ne peut, ou ne veut, achever. Mais ces effets passaient surtout par l'atmosphère qui se dégageait de la composition. Ici c'est la danse même qui porte les stigmates de l'incertitude. Tout comme le vocabulaire plus maîtrisé de *Quartett* (1999) – qui est à mes yeux représente la tentative la plus aboutie de dialogue entre la danse et le théâtre chez De Keersmaeker – inscrira plus tard le corps dansant contre le corps évoqué par le texte, offrant au spectateur une alternative, et à l'œuvre une polysémie enrichie. Il reste cependant des certitudes dans *Toccata* ; la composition de la pièce – qui commence en musique et sans mouvement pour se terminer en danse et dans le silence – est une confiance qui rappelle discrètement que mouvement et musique peuvent, en eux-mêmes et sans explication, s'adresser seuls à notre sensibilité aussi bien qu'harmonieusement mêlés. D'ailleurs, la danse, dans sa structure physique hybride, n'apparaît jamais comme une illustration corporelle de la musique : « la danse n'a aucune chance de se caler, condamnée à aller de l'avant »³⁶⁸ ; pas d'asservissement à la musique donc, mais un contrepoint permanent qui tente de lier l'époque baroque – dont le mouvement conserve les stigmates – aux danses les plus contemporaines telles que le hip hop, en passant par le classique ; une manière aussi d'affirmer la constante actualité de la musique de Bach.

L'année précédente, *Mozart/Concert Arias* accolait techniques classiques et contemporaines dans une perspective de divertissement. Mais dans *Toccata*, De Keersmaeker semble plutôt convoquer la technique académique comme si, parallèlement à sa grosseur et au souci de soi qu'occasionne cet état, la chorégraphe avait voulu se souvenir des “belles choses” du classique qui l'avait incitée, enfant, à se tourner vers la danse. Le spectacle *Kinok*, créé l'année suivante, confirmera cette hypothèse comme s'il fallait, avant de regarder dans une autre direction, ranimer à nouveau ce qui a été accompli ; en effet, *Kinok* est une œuvre de collage reprenant, à travers le duo *Rosa*, la logique de *Mikrokosmos*, et qui présente à nouveau la *Grande Fugue* comme un accomplissement énergique de déploiement du corps dans l'espace, commencé au sol avec *Achterland*.

³⁶⁸ Marie-Christine VERNAY, « L'invite à de Keersmaeker », *Libération*, 7 octobre 1993.

Rosa (1994) : une irréconciliation

Après la confrontation avec Bach, De Keersmaecker choisit de s'appuyer, une fois encore, sur la musique contemporaine. Elle fait de nouveau appel à Thierry De Mey, onze ans après leur collaboration sur *Rosas danst Rosas*. La création est courte (moins de trente minutes) et il va de soi, pour la chorégraphe, qu'il ne s'agit là que d'une base pour le spectacle de la saison suivante (*Amor constante más allá de la muerte*). C'est pourquoi *Kinok* est le second spectacle proposé par Rosas en forme de « soirée de danse » réunissant trois pièces différentes. Cette formule s'inscrit dans la lignée de *Mikrokosmos*, bâtie sur le même principe, et se poursuivra avec *Woud* (1996) sur des musiques de Berg, Schönberg et Wagner ; puis *Le Château de Barbe-Bleue* reprendra le duo *Mikrokosmos* et *Quatuor n° 4* ; enfin la *Soirée répertoire* (2002), organisée à l'occasion du vingtième anniversaire de la compagnie, sera également composée de cette manière³⁶⁹. *Kinok* réunit donc *Rosa*³⁷⁰, un duo créé en 1991 (qui sera filmé par Peter Greenaway l'année suivante), *Kinok*, l'étude collective évoquée précédemment et enfin, une adaptation pour cinq hommes et quatre filles de *Die Grosse Fuge*. On comprend ici combien l'intrication des références est complexe chez De Keersmaecker et nécessite une fréquentation assidue de ses spectacles pour saisir les auto-citations presque permanentes qui donnent à son œuvre cet aspect "tressé". *Kinok* (l'étude) étant plus intimement intégrée à un spectacle ultérieur, je m'en tiendrai à l'analyse de *Rosa*.



³⁶⁹ Ce spectacle comprenait le solo *Violin Phase*, extrait de *Fase* (1982), la *Suite française* extraite de *Toccata* (1993), le *Quatuor n° 4* (1986), *The Lisbon Piece* (1998), *Die Grosse Fuge* (1992) et un duo extrait de *Mozart/Concert Arias* (1992).

³⁷⁰ Deux sources visuelles m'ont permis d'effectuer l'étude de ce duo : *Rosa*, 1992, 16 min., réal. Peter Greenaway, prod. Entropie et *Kinok*, 1995, 61 min., réal. Rosas Visual Library, prod. Rosas et Audiovisuele dienst K.U. Leuven.

La pièce est une adaptation du film éponyme tourné deux ans plus tôt par Peter Greenaway. Le réalisateur choisit avec la chorégraphe de filmer en noir et blanc, au ras du parquet et dans un large plan frontal, ce duo interprété par Nordine Benchorf et Fumiyo Ikeda. Le cinéaste ne s'autorise que quelques plans moyens pour venir capter l'émotion sur les visages. Les marbres et les luxueuses marqueteries du foyer de l'Opéra de Gand ne parviendront pas à rendre moins oppressant ce face à face en huis clos. Dans *Kinok* (la pièce) quelques libertés sont prises avec le tempo initial de la danse dans le film, certaines séquences s'accéléralent ou au contraire, se figeant. De Keersmaecker a choisi les deux derniers mouvements (*Melodia* et *Presto*) de *la Sonate pour violon seul* (1944). Mais les rendez-vous avec la musique de Bartók, qui assurent la respiration et le climat de la pièce, sont scrupuleusement respectés.

Le plateau est coupé en deux dans sa largeur par un voile de soie suspendu. La partie inférieure de ce dernier vient draper une rangée de fauteuils espacés et masque l'arrière de la scène. L'éclairage, violent à cour, laisse le jardin dans la pénombre. La pièce commence dans le silence par l'entrée des interprètes, les danseurs (Suman Hsu et Osman Kassen Khelili) et le violoniste George Van Dam. Khelili traverse la scène en marchant et s'effondre au sol en faisant volte face pour s'appuyer sur les mains. Très lentement, il se retourne puis, tentant de se relever sur les pointes, il profite de l'attraction pour osciller latéralement et s'immobiliser sur le côté gauche, tel un mannequin qu'on aurait laissé choir. Se relevant brusquement, il traverse la scène à petits pas chassés pour regagner, par une suite de rotations, son point de départ. Se relevant à nouveau, il vient à reculons s'arrêter dos au public, puis repart dans une série d'allers-retours, arpentant la scène en roulant.

Suman Hsu se lève pendant qu'une lente mélodie se fait entendre, se maintenant longuement dans les aigus puis descendant progressivement, comme par palier, vers le grave en évoquant une marche lente. Sur place, la danseuse s'inscrit en contrepoint du motif sonore. Vifs cercles de tête, brusques désaxés du buste et coups de coude renseignent sur un état intérieur tourmenté, qui laisse cependant apparaître une faille de douceur dans un penché légèrement déhanché où les bras étirés composent une ligne verticale. Reprenant la séquence à plusieurs reprises, l'interprétation du mouvement se fait progressivement plus fluide. La phrase est emportée par le dessin d'une spirale que la danseuse parcourt en léger déséquilibre arrière, les bras tendus et inclinés. Les accords se font alors dissonants, distordant l'agencement plus classique de la ligne mélodique. Les stridences du violon accompagnent les mouvements de têtes redevenus

plus secs ; de nerveux ronds de jambes semblent leur répondre. En aller-retour entre fond et avant-scène, elle ne semble pas se soucier de son partenaire assis sur une chaise. Comme traversée par des spasmes, la danseuse, à quatre pattes, tente à plusieurs reprises de se tenir debout, sans y parvenir. Une longue pose dans cette posture précède un nouveau trajet marché où elle semble



osciller sur un sol mouvant, avant de se retrouver de nouveau par terre. La phrase initiale est ensuite reprise. Dans un murmure suraigu, *Melodia* s'achève. Le bras de Hsu ondule doucement ; dressé vers le ciel, il fait naître des circonvolutions du poignet, suggérant l'image d'une plante croissant de manière accélérée.

Khelili s'est rapproché de sa partenaire qui s'écroule à la renverse dans ses bras, au moment où résonnent les premières notes du *Presto*. La musique rappelle le bourdonnement du *Prestissimo con sordino* dans le *Quatuor n° 4* du même Bartók. Enlacé, le couple regagne à petits pas le centre de la scène dans une sorte de danse à deux qui s'effondre doucement sur place. Chacun se jette dans les bras de l'autre pendant que l'archet virevolte sur les cordes, suspendant le temps dans une mise en tension, pour s'écrouler finalement dans les graves. La danseuse s'abandonne sur les épaules de son partenaire avant qu'il ne la cueille dans son déplacement et l'entraîne avec lui à cour ; puis après une série de rotations au sol, il se redresse pour la transporter à nouveau dans un autre lieu. Lorsque la musique se réduit à un simple tempo, les deux interprètes sont de nouveau séparés. Elle est à quatre pattes et il la contemple de loin. De nouveau seule à évoluer, Suman Hsu reprend sa phrase initiale. Les notes semblent distordre une mélodie qui ne parvient pas à s'installer, changeant sans cesse de thème. Puis le duo se lance, encore une fois, dans sa première séquence pour la décliner, après le porté sur les épaules, selon un rapide déplacement quadrupédique pour Osman, et une série de tours naturels pour Suman. Osman la rejoint dans son mouvement pour un unisson sur une partie de sa phrase fétiche : le pied droit glisse dans une attitude semi-pliée, la tête entraîne le buste dans une ondulation excentrée ; les bras sont ramenés après deux larges cercles entre les genoux.

Au moment où le violoniste suspend à nouveau la mélodie à un *pizzicato* régulier, Osman se sépare de sa veste et replonge vers le sol pour de puissantes traversées où les rotations donnent un élan qui permet une suspension du corps en appui sur une seule main. Chaque tentative pour se relever se solde par un nouveau tutoiement du sol. Les

sons s'éraillent et semblent s'éventrer, ne parvenant que dans les toutes dernières mesures à retrouver un thème doux et mélancolique. Lorsqu'il parvient à se remettre debout, Osman est comme entraîné dans une spirale qu'il parcourt en marche arrière et qu'il achève agenouillé. Suman le rejoint et s'abandonne sur le sol. Elle accompagne son partenaire dans ses roulades. Il l'extirpe du sol comme pour lui éviter de s'y installer trop longtemps. Osman quitte alors la scène, laissant Suman seule dans le silence et à contre-jour pour danser une ultime fois son refrain. Le dernier coup de coude fait s'effondrer la toile de fond sur les chaises.

* * *

La musique met en tension la pièce, l'espace devient vibrant et offre un contrepoint avec l'état de sérénité paradoxal installé sur le visage des interprètes. Cette neutralité permet de mieux mettre en évidence le vocabulaire et les intensités qui démentent ce calme psychologique : étreintes violentes, circulations courues et ce demi-niveau occupé de façon répétée et énigmatique. Ainsi Suman Hsu ne regarde jamais le sol qu'en s'en approchant avec prudence, haute sur des appuis tendus (à quatre pattes), l'examinant avec circonspection et hésitante à s'y abandonner.

Le solo d'Osman Kassen Khelili rappelle une traversée de Nordine Benchorf (créateur du rôle masculin de *Rosa*) dans *Achterland*. Les deux pièces n'ont pas seulement en commun d'avoir fait l'objet d'un film frontal en noir et blanc. *Achterland* faisait du sol un personnage et la roulade y figurait l'impossibilité d'une étreinte entre homme et femme. Ce duo, à l'encontre de la tradition classique, illustre à nouveau la difficulté de faire cohabiter les deux sexes, une thématique chère à De Keersmaecker à cette période, puisqu'on la retrouvait, quoique sur un mode plus ludique, dans le duo *Mikrokosmos*. En voyant *Rosa* en effet, on ne peut s'empêcher de penser à *Mikrokomos*, un duo qui se développait lui aussi sur une musique de Bartók. Ici, une bonne partie du duo se déroule à genoux et au sol, offrant un contraste avec les cavalcades de *Mikrokosmos* qui ne s'y abandonnaient jamais. Au fil des pièces, l'histoire de ce(s) couple(s) semble être explorée plus avant : difficulté de la rencontre dans *Achterland* ; jeux de séduction dans *Mikrokosmos*, relations plus tendues d'un couple existant dans *Rosa*. Car 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 de l'autre, chacun des protagonistes a son univers : l'air et la verticalité pour Suman, la terre et l'horizontalité pour Osman. Cette position agenouillée, ni debout ni couchée, figure spatialement « l'entre deux » dans lequel se situe désormais leur couple. Cette posture, condition des portés, des prises à bras le corps et des étreintes devient – pour quelques rares moments – le terrain d'entente, un espace de conciliation très provisoire pour ce couple qu'on sent depuis longtemps séparé.

Dans la *Grande Fugue*, le sol est toujours relié aux espaces supérieurs par la vitesse, que ce soit la chute ou, en sens inverse, l'impulsion. Les sauts, les tentatives d'envol et de suspension des tours attitude (sur demi-pointes et les bras en cinquième), montrent comment la réconciliation, absente de *Rosa*, peut se faire ici. Retrouvailles d'autant plus intenses que seule Marion Ballester est en jupe ; les autres, hommes comme femmes, sont en costume qui confond les sexes dans cette succession de mouvements dynamiques. *Kinok*, l'étude qui s'insère entre le duo et la fugue vient préfigurer cette dernière sur le plan de la composition en superposant ou décalant la phrase chorégraphique comme le contrepoint musical le fait avec son thème. Le sol (d'incessantes roulades d'un unique danseur entre les groupes toujours debout) y apparaît comme une réminiscence de *Rosa* et une transition avec l'utilisation qui en est faite dans la *Grande Fugue*.

* * *

Rosa n'apporte pas d'évolution sensible au vocabulaire de la chorégraphe. En revanche, en jouant à nouveau sur l'exploration des espaces d'évolution de manière nettement différenciée, la syntaxe corporelle fait particulièrement sens. Ainsi



ce duo s'inscrit dans la continuité de *Mikrokosmos* et d'*Achterland*, offrant une nouvelle illustration métaphorique de la façon dont De Keersmaecker voit les rapports humains et notamment la cohabitation entre les sexes.

En revanche, on retrouve dans l'étude *Kinok*, une esthétique classique du mouvement, même si elle est pondérée par de nombreux passages des jambes et des bras en rotation interne, des ondulations du dos et de légers déhanchements qui appartiennent au vocabulaire contemporain ; les balancés de bras relâchés et les ports de tête en arrière créent également des moments d'abandon impensables en danse classique ; autant d'évolutions déjà en germe dans la pièce précédente. L'interprète Johanne Saunier vit d'ailleurs *Kinok* comme une rupture :

C'était vraiment une rupture dans le travail : elle [Keersmaecker] avait travaillé uniquement sur un système, c'était plus du tout les gens ou leur personnalité. Elle avait élaboré ça avec Thierry De Mey : ils travaillaient sur des métronomes et nous étions horrifiés... C'était complètement mathématique et la construction de la pièce partait de la phrase de base, certains rentraient avec un unisson du haut du corps, d'autres avaient seulement les jambes ensemble : c'était hyper mathématique et nous avons été assez choqués au départ. Choqués qu'elle l'ait fait sans nous et choqués par ce que c'était. Le matériel ne se créait plus à partir des interprètes mais à partir du système.[...] C'est une rupture de style et de vocabulaire aussi. Il y avait plus de base classique. Je me rappelle que dans *Kinok* il y avait des relevés, des choses qui renouaient avec le classique, et c'est vrai qu'on était tous très peu classiques : Vincent, Marion, Fumiyo, moi... Elle a sûrement fait ça pour passer à une autre gestuelle. *Kinok* a donc été fait sans nous, puis a été intégrée dans un plus large spectacle qui s'appelait *Amor Constante*.³⁷¹

On a montré comment cette rupture se faisait déjà sentir dans *Toccata*, où une nouvelle gestuelle était, en quelque sorte, mise à l'essai. Quoiqu'il en soit, il y a bien – au milieu des années quatre-vingt-dix – un tournant chez la chorégraphe. Ce spectacle offre aussi à De Keersmaecker l'occasion de renouveler sa compagnie, puisqu'elle intègre cette fois-là, pas moins de sept nouveaux interprètes³⁷². Ceux-ci vont désormais porter les nouvelles inflexions de son travail. On imagine donc que pour eux, un retour sur les bases du style de l'artiste n'était pas inutile. La pièce dresse donc un pont entre le vocabulaire passé et celui que l'artiste va développer dorénavant. Anne Teresa De

³⁷¹ Interview citée de J. Saunier.

³⁷² Franck Chartier, Misha Downey, Philippe Egli, Kosi Hidama, Osman Kassen Khelili, Mark Lorimer, Christian Spuck.

Keersmaeker nous propose ici d'y «jeter un œil», ce que *Kynok* signifie approximativement en russe.

Amor constante más allá de la muerte (1994) : au piège de l'infini

Anne Teresa De Keersmaecker réutilise souvent le matériau d'un précédent spectacle pour une nouvelle création, faisant circuler musique et danse d'une pièce à l'autre (comme pour *Quatuor n° 4* ou *Die Grosse Fuge*). Dans *Amor constante más allá de la muerte* (amour sans fin qui se prolonge au-delà de la mort), elle reprend la composition *Kinok*, sur la musique éponyme de Thierry De Mey. Sorte d'étude préliminaire présentée en fin de saison précédente (mai 1994), *Kinok* va cette fois constituer le noyau de la nouvelle création³⁷³. La chorégraphe et le compositeur se retrouvent donc, dix ans après *Rosas danst Rosas*, pour l'élaboration d'un spectacle commun, dans lequel musique et danse vont voir le jour conjointement, parfois de manière entrelacée, parfois de façon plus autonome.

En fond de scène, violemment éclairée latéralement, Marion Ballester semble défier la lumière projetée en contrebas. La danseuse est habillée d'une petite robe sans manche, taillée dans un sac plastique froissé. Dans le silence (on devine le bruissement du public qui s'installe), elle entame une évolution sans déplacement : les ports de bras académiques contrastent avec des haussements d'épaules et de légers déhanchés sur jambes tendues. Les bras se balancent et provoquent un demi-tour ; une main tendue entraîne une ondulation du buste que la tête relaie. Les appuis en dedans et en dehors alternent en permanence, même si l'interprète utilise ses appuis, non pour changer de lieu, mais simplement d'orientation.

Soudain, le plateau s'éclaire ; une scénographie qui rappelle *Toccata* se révèle dans une luminosité ambrée : un plateau de bois incliné, coupé en diagonale, prend ici la forme d'un polygone irrégulier ; il se compose de deux rectangles légèrement décalés, dans lesquelles s'inscrivent des courbes (trames spatiales des danseurs) croissant selon

³⁷³ C'est pourquoi j'ai utilisé, pour l'étude de cette pièce, les captations de *Kinok* (1995, 61 min., réal. Rosas Visual Library, prod. Rosas et Audiovisuele dienst K.U. Leuven) et d'*Amor constante, más allá de la muerte* (1995, 97 min., réal. Rosas Visual Library, prod. Rosas et Audiovisuele dienst K.U. Leuven).

le nombre d'or et découpant à l'infini des proportions idéales³⁷⁴ ; leur léger décalage permet de relier les deux cadres par des trajectoires spiralées³⁷⁵. Les musiciens ont déserté la scène et se retrouvent dans la fosse. A jardin, trois miroirs étroits et hauts reflètent des parties du plateau vers la salle; à jardin, un "gué" composé de cubes suivant un trajet en arc de cercle, permet une escapade hors de la scène, mais à sa hauteur.

Venant de cour, Philippe Egli se projette horizontalement sur la scène en roulant, se relève et plonge à nouveau en sens inverse. Il rampe et vrille, semble palper le sol de la paume des mains. Il se propulse et glisse à bras tendus avant de disparaître en coulisse. La musique se fait entendre en une superposition de sons : accords de piano et gammes de hautbois cèdent rapidement la place au silence dans lequel Marion Ballester continue d'évoluer. Le solo évoque celui qu'elle dansait dans *Toccata*. Sur le plateau à nouveau plongé dans la pénombre, les autres danseurs, les bras chargés de couvertures, entrent en marchant. Ils s'allongent côte à côte, alignés tête vers le public à proximité d'une grosse lampe de métal suspendue à ras du sol. Les yeux grands ouverts, ils sont éclairés furtivement par le mouvement pendulaire et rasant de la lampe que Sarah Ludi fait osciller au-dessus d'eux. Les danseurs parlent, répétant chacun une phrase qui se superpose aux autres. Puis Marion Ballester disparaît au lointain. La lampe revient lentement à la verticale, pendant qu'Osman Kassen Khelili, en caleçon à bretelles, vient recouvrir les corps inertes à l'aide des couvertures.

³⁷⁴ Lorsqu'on partage un segment de droite en deux parties telles que le rapport entre le tout et la plus grande partie soit égal au rapport entre la grande et la petite partie, on a réalisé la "section dorée". Si la longueur du "tout" est égale à 1, le point de partage en question se trouve à 0,618... d'une extrémité. On peut dès lors imaginer une forme dont toutes les dimensions soient reliées entre elles par le nombre d'or. Cette forme présente alors une eurythmie particulière confirmée par les recherches des psychophysiologues tels que Gustav Theodor Fechner.

³⁷⁵ On trouve un croquis de cette trame dans les carnets de notes d'Anne Teresa De Keersmaecker ; elle est également reproduite dans l'article de Thierry De Mey intitulé « How to know the dancer from the dance » (*in* Jean LAUXEROIS et Peter SZENDY (eds.), *De la différence des arts*, Paris, L'Harmattan, coll. « Les Cahiers de l'Ircam », 1998, p. 180). Le compositeur en fait aussi une brève description : « sur le plateau de scène du théâtre, il y avait deux épacentres, sur lesquels avaient été construits les carrés de séries de Fibonacci en mode croissant » (p. 177). Une déclinaison plus complexe de ce modèle servira aux trajectoires de *Drumming* ; on peut la voir reproduite dans l'album d'Herman Sorgeloos (*Rosas/Anne Teresa De Keersmaecker, op. cit.*, p. 272).

Brice Leroux, en boxer et veste sombre et équipé de genouillères, jaillit du fond de scène en courant. Les danseurs se relèvent et se mettent à courir en tous sens, pendant que Leroux danse sur une suite d'accords dissonants ; puis les instruments donnent l'impression de s'accorder, jusqu'à ce qu'une mise en tension des cordes, ponctuée de *pizzicati*, vienne se stabiliser dans les médiums après une montée dans les aigus. L'obscurité, teintée de rouge, ne révèle pas les détails de la danse. On sent seulement l'agitation qui a saisi les danseurs circulant frénétiquement comme les personnages errant dans les enfers peints par Jérôme Bosch.

Demeuré isolé sur le plateau aux couleurs de feu, Brice Leroux franchit le gué ménagé à cour. Seule contraste la sereine déambulation de Suman Hsu qui fait calmement le tour de la scène en marchant, la couverture autour des mains. L'éclairage a enflammé la scène d'un rouge incandescent. On en perçoit des échos rythmiques qui circulent des cuivres aux percussions. Les déplacements des danseurs reprennent sur des trajectoires spiralées qui s'infléchissent en "S" au centre du plateau. Brice Leroux continue de courir, tourner et rouler au sol, le corps parcouru d'accents de la tête et des épaules. Les sons se vrillent, appellent en longues plages et en accents qui se superposent dans un paysage sonore où domine, malgré l'apaisante présence du piano, une tension angoissée.

Le plateau est progressivement déserté par les interprètes pour laisser place à Cynthia Loemij, en pantalon noir et soutien-gorge blanc. Son registre de mouvement privilégie d'abord l'élévation sur demi-pointes, en tour attitude et bras en spirale, avant qu'elle ne plonge en roulade et ne disparaisse dans la coulisse en courant. Anne Mousselet prend alors le relais ; elle est vêtue d'une chemise blanche et d'une veste noire, mais ses jambes sont nues. Lentement, elle évolue autour de Brice Leroux en un contraste cinétique : piqués, pas de bourrée, échappés seconde se succèdent, mettant ainsi en valeur une danse de jambes ; jusque dans les portés entre les deux danseurs, où les lignes de ces longs segments jouent avec notre persistance rétinienne pour laisser d'amples traces claires et circulaires strier cet univers d'ombre et de feu. Les autres danseurs ne cessent d'entrer et sortir sur ces trajectoires en spirale, concentriques ou excentriques, auxquelles la caméra ne parvient pas à rendre justice et que seul un regard lointain pourrait englober. Sur ces lignes de voyage, on retrouve l'essentiel du nouveau vocabulaire à l'œuvre : sauts à cloche-pied, jambe retirée ; les bras projetés en avant ou que les coudes dirigent vers l'arrière (selon le sens de déplacement) ; des tours en dehors attitude, où les bras en spirale se suspendent un instant en cinquième ; des pas

chassés et des roulades longitudinales au sol ; des détournés où les bras en seconde semblent accueillir les regards et soudain, pause relative dans ces impulsions, une sinuosité verticale, enclenchée fréquemment par la tête, et qui rappelle (à l'échelle du dos) le goût immodéré de la chorégraphe pour la ligne courbe. Cynthia Loemij revient danser : une autre courbe circulaire apparaît dans ses effondrements excentriques, qui trouvent leur source dans un cercle de tête, déclenchant une rotation qui s'évase vers le sol. A plusieurs reprises, une flexion sur les jambes parallèles accueille le buste relâché sur les cuisses, comme pour rappeler que la verticale demeure une référence.

Dans cette débauche de vitalité, Suman Hsu continue de personnifier le contrepoint de la verticalité, de la lenteur et de l'hésitation. Le violon seul vibre en plaintes bicolores, grave et glissant dans l'aigu, s'achève avec quelques *pizzicati* sur le solo de Marion Levy. Celle-ci répond dans un registre hystérique de petit ludion qui évoque ses prestations dans *Stella* et *Achterland*. Une similitude que renforce son tailleur très court et ses escarpins à talons qui renvoient également à ces deux pièces. Lorsque Marion s'effondre, le contraste est vif avec la marche posée de la grande Sarah qui réapparaît en sous-vêtements. Eclairée en avant-scène, elle vient dire, simultanément en français et en langue des signes, le poème de Quevedo qui donne son nom à la pièce, sans que l'on sache très bien laquelle des deux langues traduit l'autre :

Amour toujours restera au-delà de la mort
La dernière ombre qui fermera mes yeux m'enlèvera le jour clair
Et à ce moment précis, mon âme prisonnière
Du tourment sera libre

Mais non, sur l'autre côté
La mémoire ne sera pas oubliée
Là où ma mémoire brûlait, ma flamme dans le lac froid fend
Et ma flamme manque de respect à la loi sévère

Ame, pour qui tout un dieu fût prison
Les veines ont nourrit le désir
L'intérieur restera en cendre, mais restera l'amour
Poussières seront, mais poussières amoureuses.

Un cyclorama descend en fond de scène, inondant le lointain d'un rouge sang. Brice Leroux est rejoint par Cynthia Loemij. Ils enchaînent les spirales en chute, pendant qu'au centre d'une découpe circulaire, Suman Hsu ponctue de déhanchés les

accents de la musique. Les cordes vibrent à nouveau dans les graves et des étincelles aiguës explosent, empêchant tout motif de se déployer continûment. Le son semble haché. C'est la danse qui, par contraste, assure une continuité. Rejoint par Marion Levy, le quatuor évolue, trouvant de ponctuels unissons dans des attitudes asymétriques qui dominent le sol de manière impérieuse. L'archet du violon rebondit et fait crisser les aigus à plaisir. Ces sonorités tendues soumettent les corps à une perpétuelle agitation, comme si l'enfer pouvait être musical.

Puis le cyclorama est remonté, révélant une ligne de tambour en fond de scène que Ballester dirige à la façon d'un chef d'orchestre, debout sur une chaise. Dans *Unknownness* (le morceau pour percussions écrit par Thierry De Mey), on entend le frottement léger des doigts des musiciens, promenant leurs mains sur les peaux. Puis les sons se font plus nets. Ils forment un paysage de décombres d'objets, se cognant les uns aux autres. Parfois, on perçoit sous cet apparent désordre un rythme ternaire de friction qui progressivement prend le dessus.

Samantha Van Wissen en chemise bleu ciel, short argenté et bottines mais jambes nues, gagne le centre du plateau à reculons, donnant de vigoureux coups de coude en arrière. Sur les déplacements marchés, courus et les attitudes sur demi-pointes viennent se greffer des oscillations d'épaule et des lignes de bras plus classiques que casse parfois une brusque extension de la tête en arrière. Au sol, Cynthia Loemij roule, alternant des cercles de têtes et des remontées en posture assise. En écho, Philippe Egli reprend la même phrase au lointain puis s'attache à son évolution initiale au ras du sol. Pendant ce temps, un quatuor de filles, disséminé de dos autour du plateau, oscille lentement en première position. Puis les filles traversent la scène dans une phrase suspendue qui rappelle *Rosas danst Rosas* : mouvement pendulaire qui se déséquilibre à gauche et que trois appuis successifs rattrapent, ramenant le poids sur les jambes avant un nouveau mouvement de balancier. Le quatuor de filles devient quintet où les multiples possibilités de former des duos et trios sont explorées, à travers de courts unissons, des changements d'espace à cour ou des va-et-vient entre avant-scène et lointain. L'écho du crissement des mains



sur les peaux ponctue et exprime, au frottement près, chaque geste des danseurs ; le tempo devient binaire et trouve des échos dans l'évolution au sol de Brice Leroux et Cynthia Loemij, inclinant leur buste latéralement à la manière de métronomes humains.

Un trio de garçons en costumes sombres vient s'intercaler dans une évolution au sol : les corps roulent et glissent sur la hanche ; les appuis manuels autorisent des bonds et des suspensions où les jambes dessinent des attitudes en quatrième position. Les traversées en oscillations des filles continuent d'animer latéralement le plateau.

Mais la musique s'arrête brusquement et les musiciens disparaissent dans la pénombre. Cynthia Loemij continue de tanguer doucement, venant s'abandonner en bord de scène aux bras de Brice Leroux qui, simultanément, la renvoie vers le centre du plateau et lui tend un micro dans lequel elle murmure. Pendant ce temps, les autres danseurs, éclairés à contre-jour, se lancent ensemble mais groupés par sexe (les hommes à cour, les filles à jardin), avant de disparaître au lointain après une course semi-circulaire qui les fait se côtoyer un instant au centre.

Le plateau est de nouveau vide et laisse Marion Ballester seule sur sa chaise au lointain. A plusieurs reprises, le hautbois virevolte puis suspend une note aiguë, mais la danse ne tient pas compte de cette rythmique qui devient une sorte de narration sonore, un dialogue, quand une clarinette entre en conversation avec lui. Descendant vers le public, la danseuse s'arrête en première. Son corps semble se délier sous l'effet d'un port de bras excentré ; le buste et les épaules sortent de l'axe ; le déséquilibre oblige la danseuse à se décaler à jardin où, après un retiré, elle dégage une jambe pointée en quatrième, l'accompagnant d'un buste penché en avant. Puis ronds de jambe, développés et tour en dedans, préparés de façon académique, se succèdent. Chaque geste naît du vocabulaire classique pour s'en échapper par un haussement d'épaule, des bras qui s'effondrent ou un dos qui vrille. Un grand plié trouve un écho dans une quatrième au sol, un équilibre sur demi-pointe dans une série de bonds sur place, jambes parallèles.

Sara Ludi entre à son tour pour décliner la phrase à partir de son grand gabarit. Puis en canon, Brice Leroux fait son apparition pour s'incruster dans la phrase de Ludi. Parfois le contrepoint passe d'un danseur à l'autre. Misha Downey et Mark Lorimer entrent à leur tour pour un trio dansé ensemble. La composition devient complexe avec cette phrase qui passe de l'un à l'autre ; elle se décline en s'enrichissant d'un accent, d'un saut ou d'un tour, au passage sur un nouvel interprète. Les moments de ralenti

deviennent alors des rendez-vous redondants : une longue ligne de bras à l'oblique, le penché sur un dégagé en quatrième.

Quelques percussions légères aux teintes claires (cloche, triangle ?) sont venues à leur tour enrichir l'espace sonore. Parfois s'imposent un accord de piano ou une série de *pizzicati* de la part des cordes. Le tout offre une atmosphère de sérénité, accidentée par endroit, mais où l'apaisement des continuités sinueuses des vents reprend toujours le dessus. Parfois, tels des ludions perturbateurs, Khelili ou Levy viennent créer des contrepoints d'énergies soutenus puis quitter aussi vite le plateau. Egli semble chercher une équivalence de la phrase de base au sol et ses projections rasantes ont raison des autres danseurs : il finit par se retrouver seul sur le plateau déserté. Marion Ballester entame alors un petit duo de portés tournoyant avec Philippe Egli, avant de reprendre à nouveau son thème à partir du piqué sur demi-plié.

Les cordes prennent temporairement le dessus, tissant une trame d'aigus sur laquelle viennent se poser les percussions et les *pizzicati*. Les diagonales s'incurvent en fractions de spirales et le vocabulaire classique se fond dans les courses et les roulades. Les partitions des danseurs s'interpénètrent de façon complexe et l'œil ne parvient plus à distinguer la construction. Du même coup, on préfère se laisser promener par la musicalité du geste, jouant à retrouver la thématique corporelle initiale dans les infinies variations du mouvement. Quand le tempo s'accélère, la danse devient plus rapide et les accents corporels plus secs ; puis la fluidité du haut du corps reprend le dessus en contrepoint des jambes qui jouent davantage sur la segmentation.

Dans l'atmosphère bleutée qui s'assombrit vers la fin de *Kinok*, seuls restent Marion Ballester, debout, et Philippe Egli dans une déclinaison au sol de la phrase initiale. L'énergie des projections et la déflagration de son corps au sol maintiennent une vie parmi les notes claires que le piano égrène sur des accords lugubres. Tous les danseurs reviennent alors pour un unisson lent. Seul Khelili continue de gesticuler rapidement, contrastant avec le mouvement d'ensemble qui se fige progressivement, tel une statuaire immobile sur les dernières notes du piano.

Chacun à un bout de la scène, Marion Levy et Mark Lorimer dialoguent quelques instants ; tout n'est pas intelligible dans ce *crescendo* vocal et c'est à peine si l'on reconnaît des bribes du poème d'Edward Estlin Cummings :

Somewhere I have never travelled, gladly beyond
Any experience, your eyes have their silence :
In your most frail gestures are things which enclose me,

Or which I cannot touch because they are too near

Your slightest look easily uncloze me
Though I have closed myself, as spring opens
(touching skillfully, mysteriously) her first rose

Or if your wish be to close me, I and
My life will shut very beautifully, suddenly,
As when the heart of this flower imagines
The snow carefully everywhere descending ;

Nothing which we are to perceive in this world equals
The power of your intense fragility : whose texture
Compels me with the colour of its countries,
Rendering death and forever with each breathing

(I do not know what it is about you that closes
and opens ; only something in me understands
the voice of your eyes is deeper than all roses)
nobody, not even the rain has such small hands.

Finalemment, la petite danseuse s'écroule en hurlant. Anne Mousselet traverse alors le plateau pour rejoindre Samantha Van Wissen sur des *pizzicati* joués dans les graves et qui mettent en scène un espace piqué et rugueux auquel répond une danse d'accents brefs, de réflexes soudains et d'isolations. La musique devient une « pure sensation »³⁷⁶ et la danse lui répond en piétinements, gesticulations et tics corporels, tout en restant parsemée de longs ports de bras, de retirés et de pas chassés.

Marion Ballester vient alors égrener les jours de la semaine ; Suman Hsu traverse le plateau en une longue glissade sur le dos, se propulsant par les jambes pliées en une marche arrière continue et fascinante. Puis Sarah Ludi et Brice Leroux entament un duo de portés et de soutenus où les lignes étirées des jambes et la circularité d'un corps manipulé par l'autre prime sur les étreintes. Une atmosphère nocturne et paisible, se dégage des accords des cordes. La scène est alors éclairée à contre. Lorimer vient s'asseoir sur une chaise qu'il installe en milieu de scène, de profil, puis s'écroule ; Marion Levy vient lui tendre un micro, tandis que Sarah Ludi, abandonnée par Brice Leroux, continue de danser seule dans un clair-obscur crépusculaire ; sa

³⁷⁶ Jean-Louis LIBERT, « *Amor constante más allá de la muerte* », dossier de presse de la pièce, archives Rosas, Bruxelles.

silhouette ondoyante se découpe à travers sa fine chemise sans cesse en mouvement. Puis elle quitte la scène en imprimant de nouveau à une lourde lampe un ample balancé.

Sur le troisième mouvement du *Quatuor*, Anne Mousselet et Brice Leroux viennent danser un énergique duo, aux préhensions violentes, dans une relation plus humaine et plus passionnée. Quand ils se séparent, les deux interprètes privilégient les jambes tendues en seconde sur demi-pointes et les lignes de bras allongés. Suman Hsu déambule, comme au début de la pièce, une couverture nouée autour de la taille. Un à

un, les danseurs rentrent sur le plateau. Les courses en cercle s'affirment à nouveau, en même temps qu'un voile blanc tombe des cintres au lointain, rappelant la fin du duo *Rosa* dans *Kinok*. Puis les accords redeviennent stridences, morsures aiguës ; l'éclairage vire au verdâtre.



Des nappes étales viennent assombrir le dialogue des cordes. On entend un vrombissement inquiétant. Hommes et femmes dansent à nouveau à l'unisson avant de disparaître du plateau dans des courses circulaires de sens inverse. Seule sur la scène désertée, Suman, en robe rouge, vient animer le centre avec un long port de bras.

Puis les cinq filles reviennent, habillées de robes de couleur bleue, rose ou beige, qu'on croirait tirées de *Mozart/Concert Arias*. Elles sont rejointes par Brice Leroux, lui aussi en robe bleue. Les oscillations reprennent sur la musique que piano et hautbois rendent lugubre. Tous les danseurs finissent par se mettre en phase, dans un balancé à l'énergie étale, en tournant le dos au public. De part et d'autre du groupe, Lorimer et Ludi tentent de se comprendre par des gestes.

Un dernier duo de Philippe Egli et Marion Ballester se conclut au sol, main dans la main. Tous les danseurs s'assoient alors que le plateau est noyé dans une ambiance rouge. On pense à la fin d'*Elena's Aria* ; puis chacun quitte la scène dans le silence, et Suman Hsu reste seule à égrener en langue des signes le poème de Quevedo. Anne Mousselet revient en fond de scène et se glisse sous un voile de tulle ; le noir se fait, laissant une chaise vide dans une étroite découpe.

* * *

Dans cette pièce, deux phrases corporelles se détachent ; répétées, déclinées et mises en séquences pour devenir des bribes reconstruites, elles donnent naissance à une multitude d'autres propositions qui en préservent les caractéristiques essentielles.

La première tient de *Erts* une alternance entre des sauts, qui privilégient la plasticité des formes à la hauteur d'impulsion, et une dynamique au sol réactivant sans cesse la verticalité : ainsi la vrille au sol semble n'être présente ici que pour fournir un élan supplémentaire au travail vers le haut qui lui succède. Cette phrase affirme aussi de façon manifeste une danse du corps central dont *Toccata* nous livrait les prémisses : les mobilisations successives du coude, de l'épaule, de la tête et du buste en continuité, permettent à l'intensité tonique choisie de se propager à travers le haut du corps exploré plus organiquement, favorisant ainsi la lecture de la circulation interne du flux plutôt que la mobilisation des segments eux-mêmes ; une circumduction de la tête entraîne le dos hors de l'axe pour faire vaciller l'équilibre du danseur ; une jambe se dégage lentement vers l'avant à partir d'un demi-plié, mais c'est la rotation du bassin – et non un rond de jambe – qui provoque le changement de direction ; le tour est lancé par le bras mais cet élan découle de la spirale du dos ; on pourrait ainsi multiplier les exemples. En alternance avec ce travail du corps central apparaissent des séquences plus verticales où bras et jambes retrouvent leur rôle d'impulsion dans les sauts et les trajectoires distales. Ainsi les bras, projetés en arrière au-delà de leur laxité, reviennent-ils violemment vers leur point de départ, offrant une impulsion rapide aux petits sauts parsemés au sein de la phrase. Ces évolutions ponctuent de flèches directionnelles variées la recherche de sinuosités du buste qui se développent dans l'espace proche de l'interprète.

La seconde phrase structure *Kinok*. De la première position, le bras gauche s'élève doucement. Un bref accent de l'épaule déclenche une ondulation du buste et de la tête, et fait naître un désaxé et une ligne des bras en diagonale. Poussée hors de l'équilibre, la danseuse se déplace de quelques pas et fait surgir une suite de formes appartenant au répertoire classique : retiré, dégagé, rond de jambe, développé, préparation et tour en dedans, saut de chat et grand jeté. Mais ici le mouvement est distribué à partir d'une ondulation et d'une torsion du buste sans cesse changeantes dans leurs directions et

leurs amplitudes. Quelques soubresauts pieds parallèles viennent dynamiser, par le rythme du rebond (déjà aperçu dans *Achterland*), la lente sinuosité du reste de la phrase. L'esthétique classique du mouvement est renforcée par le port d'une tunique courte, mais elle est également pondérée par de nombreux passages des jambes et des bras en rotation interne, des ondulations du dos et de légers déhanchements qui appartiennent au vocabulaire contemporain, ce qui rappelle les interrogations stylistiques de *Toccata*.

Le vocabulaire d'*Amor constante* présente donc une double parenté avec *Erts* et *Toccata* mais il gagne une autonomie dans son développement propre. Au corps "moteur" de *Erts* (où la scansion était privilégiée dans un rapport presque primitif au sol et au rythme) et au corps plus "générateur" (et s'essayant à la déconstruction du mouvement académique) de *Toccata*, succède ici un corps "conducteur", tel qu'on le retrouvera ultérieurement dans *Woud* et *Small hands*. Un corps par lequel les danseurs mettent en valeur, plus que les états psychologiques qu'ils traversent, des ponctuations toniques qui lui rendent son autonomie émotionnelle. A l'image du poème déclamé oralement, mais accompagné en langue des signes qui impose sa propre poétique formelle, le corps trouve ici une voie d'affranchissement qui l'exonère du discours. Le buste, moteur de mouvement, devient siège de ses propres émotions.

L'énergie, cette musicalité corporelle, prévaut sur le dessin même si *Kinok* offre, dans la partie centrale, un contraste plus formaliste et plus aérien qui fait office de pause perceptive : le hautbois, à la tessiture douce, remplace les frictions agressives des percussions ; la construction fuguée et plus évidente apporte une résolution partielle au cycle sans fin des spirales. Dans *Mozart/Concert Arias* et *Toccata*, les musiques obéissaient à une harmonie conventionnelle, et la danse adhérait – peu ou prou – à une thématique ; en revanche, les danseurs d'*Amor constante* offrent l'incarnation d'une atmosphère moins apaisante et plus chaotique, caractéristique de la musique contemporaine. Mais cette construction musicale, qui se démarque des voies classiques, rend aussi la danse plus indépendante même si on identifie parfois clairement une relation étroite entre un instrument et un interprète : ainsi dans *Kinok*, le hautbois accompagne Marion Ballester et le violoncelle, Philippe Egli.

* * *

J'avais rapproché *Toccata* du style "baroque" de Bagouet car de petits détails, telles des miniatures, enrichissaient l'architecture du mouvement comme chez le chorégraphe français : un sourire, un hochement de tête, un cercle vif du poignet qui ponctue un port de bras plus serein. Ces mêmes traits s'amplifient dans *Amor constante*, entrant en résonance avec le style baroque du poème de Francisco Gómez de Quevedo y Villegas (1580-1645). Cependant la pièce n'est jamais narrative, ni même vaguement psychologique. Bien sûr, on pourra remarquer que les hommes, habillés de sombre, évoluent plus souvent au sol et que les femmes, à l'inverse, demeurent debout dans des tenues plus colorées. Mais néanmoins le spectacle fonde sa force émotionnelle sur la construction même du mouvement, sans pourtant paraître abstraite ; c'est donc à la scénographie qu'il revient de multiplier les signes stabilisant le sens autour du titre de la pièce et du poème de Quevedo.

De nombreux indices rappellent qu'il est question du passage de la vie au trépas : le gué qui franchit un invisible Styx ; les miroirs, à jardin, qui évoquent le lac froid du poème mais aussi le regard rétrospectif du mourrant sur sa vie ; le plateau aux formes étrangement imbriquées sur lequel est gravé un plan incompréhensible pour le profane ; la musique, souvent dissonante, qui baigne la pièce d'un climat d'étrangeté ou qui rythme un temps s'étirant sans limite ; les jeux de lumières et de couleurs qui mettent en valeur le rouge (couleur du sang et de la passion dans les éclairages, les robes de Marion Ballester et de Suman Hsu ainsi que la couverture que cette dernière promène tout au long de la pièce) et le noir du deuil (obscurité du plateau, couleur des costumes masculins) ; une image aussi sur laquelle passe le temps pendulaire d'une lampe, éclairant les corps inertes des danseurs ; enfin les danseurs dont les tenues souvent incomplètes rappellent que, si leur passion perdure *más allá de la muerte* (au-delà de la mort), ils n'en perdront pas moins la vie ; témoins aussi ces duos sans passion, préférant la circulation des corps aux étreintes, comme si l'amour que ces effusions supposent demeurerait une promesse à venir. D'ailleurs, à privilégier les énergies, leur danse n'indique-t-elle pas qu'ils sont déjà devenus des sortes de fantômes dont les contours importent moins que la présence ?

C'est plutôt dans la cohérence interne de la construction que je discerne la passion : rythmicité fougueuse et répétitive ; incursions intimes dans le dévoilement partiel des corps ; incessants va-et-vient et croisements, entrées et sorties de scène ; alternance des contrepoints et des synergies qu'installent de courts unissons ; entremêlements et reflets ; symbolique du feu, à travers les signes allusifs à l'enfer, en constituent quelques

indices. Plus la pièce s'étire dans la durée et moins je m'étonne qu'elle se perde dans l'illimité et peine à trouver sa propre résolution. La spirale y apparaît de manière systématique dans la composition au point de devenir une obsession dont ne se défend pas la chorégraphe : « la spirale est ce qu'il y a de plus beau, si généreuse et organique »³⁷⁷. Une forme qu'elle distingue dans la nature (les coquillages), l'infiniment petit (la guirlande d'ADN) ou le mouvement (se mettre debout). Au début de la création de (*but if a look should*) *April me*, elle confie à ses danseurs : « ceux qui ont déjà travaillé avec moi savent combien je suis obsédée par un certain nombre de choses. Comme les spirales. Mais plus je travaille, plus je me rends compte que tout repose essentiellement sur l'organisation du temps et de l'espace et sur deux mouvements : l'ouverture et la fermeture »³⁷⁸. Cette complexité, recherchée dans la construction spatiale, amène à la fois un récit plastique et tonique, long et dense, mais également une rondeur toute humaine qui rassure et contrebalance la thématique de l'amour funèbre : selon que la spirale s'ouvre ou se ferme, le spectateur peut y voir une résolution optimiste (le détachement par un mouvement excentrique libérateur) ou tragique (les mouvements ensèrent toujours davantage jusqu'à entraver complètement). Des mouvements auxquels font écho certains des vers de Cummings :

In your most frail gestures are things which enclose me,
 [...]
 Your slightest look easily uncloses me
 Though I have closed myself, as spring opens
 (touching skillfully, mysteriously) her first rose
 [...]
 Or if your wish be to close me, I and
 My life will shut very beautifully, suddenly,
 [...]
 (I do not know what it is about you that closes
 and opens)

Mais ce raffinement dans la récurrence se fond parfois en syncrétisme, cet écheveau inextricable de trajectoires, qui finit par étourdir le spectateur et transforme le mouvement en rengaine : « ce n'est plus la beauté qui est au centre, mais l'intelligence

³⁷⁷ Entretien avec Marianne Van Kerkhoven, dossier de presse d'*Amor constante*, archives Rosas, Bruxelles, octobre 1994.

³⁷⁸ Dans *Corps Accords*, 2002, 55 min. réal. Michel Follin, prod. Idéale Audience, Versus production.

derrière le visible »³⁷⁹. Certains critiques ont été sensibles à cet aspect poétique par trop évident : « la théorisation sur le papier, trop importante, se fait au détriment de la logique dansée »³⁸⁰ ; comme si les règles imposées entravaient le déploiement d'une danse devenue moins spontanée.

Amor constante rappelle un peu la fréquentation naïve ou béotienne des structures fractales : une fois passée la fascination vertigineuse d'une forme sans fin, ces visions génèrent l'ennui par leur sempiternelle ressemblance ou révèle l'image froide d'une perfection auto-suffisante. Truffée de fins multiples suggérées par les *decrecendo* musicaux, corporels et lumineux, la pièce semble ne jamais devoir finir. On en vient parfois à regretter que le spectacle ne se soit pas conclu sur cette sobre mais magnifique "danse du temps" ; construite sur une oscillation sans cesse entretenue et des déséquilibres toujours rattrapés, elle dit clairement la durée ; mais, à l'image de ce voile dont la chute des cintres n'empêche le déploiement élégant, elle figure aussi à mes yeux l'instant de suspension qui précède le basculement dans l'abîme.

Après les cercles de *Fase*, Anne Teresa De Keersmaecker nous entraîne dans sa nouvelle vision spiralée de l'espace. Celle-ci s'inscrit à une multitude d'échelles : sur un dos, dans un effondrement qui part de la tête et s'achève dans un déploiement au sol ou sur un déplacement que guide la trame inscrite par terre. On peut voir dans ces interrogations la métaphore spatiale du désir d'éternité qui, peu ou prou, hante tout créateur. On retrouvera d'ailleurs ce questionnement et cette complexité mieux maîtrisés dans *Just before*, *Drumming*, *Rain* ou encore *Small hands*.

Mais *Amor constante* marque également le début d'une collaboration plus étroite avec de nouveaux danseurs : « quand on était en tournée, il y avait souvent des gens qui venaient, des sortes de stagiaires, des gens qui suivaient le parcours avec nous mais qui n'allaient pas sur scène et quand on était sur la grande tournée de *Achterland* et *Rosas danst Rosas* au Japon, en Australie et en Nouvelle-Zélande, elle [De Keersmaecker] a créé *Kinok* ». La chorégraphe fait coïncider ce renouvellement partiel des interprètes³⁸¹

³⁷⁹ Héléna KATZ in H. SORGELOOS, (ed.), *Rosas/Anne Teresa De Keersmaecker*, op. cit., p. 160.

³⁸⁰ Luisa MOFFETT, « Steps in the wrong direction », *The Bulletin*, Londres, 8 décembre 1994 (nous traduisons).

³⁸¹ Franck Chartier, Misha Downey, Philippe Egli, Suman Hsu, Osman Kassen Khelili, Brice Leroux, Mark Lorimer, Sarah Ludi, Christian Spuck forment le groupe de ces nouveaux arrivants.

avec l'avènement de principes de composition encore plus rigoureux, une époque charnière dont Johanne Saunier (interprète depuis 1987 dans la compagnie) garde un souvenir mitigé :

Le métronome, je trouvais cela robotique. Mais avec le recul je me dis qu'elle n'aurait pas pu passer ce cap là avec nous. Elle a profité des circonstances et je pense que c'était réfléchi, parce qu'elle sentait qu'avec nous, notre bagage et notre histoire, cela aurait été plus difficile de faire ce qu'elle voulait essayer.³⁸²

Enfin *Amor constante* figure, davantage que *Toccata* à mes yeux, une matrice de la danse à venir dont le vocabulaire s'infléchit vers une relecture toute personnelle de l'académisme et où l'architecture même du geste structure le sens des pièces. Une danse qui, par conséquent, ne cherche pas la séduction immédiate mais sait néanmoins maintenir un état d'écoute chez le spectateur. Dans *Verklärte Nacht*, la pièce qui suit, la chorégraphe mettra à l'épreuve ce principe fondateur de son style en suivant exceptionnellement la trame d'une musique narrative.

³⁸² Interview citée de J. Saunier.

Erwartung/Verklärte Nacht (1995)

Fin 1995, La Monnaie présente une soirée « opéra et danse » autour du compositeur Arnold Schönberg. Trois œuvres sont interprétées par l'orchestre du Théâtre royal sous la direction de Antonio Pappano. La mise en scène est confiée à Klaus Michael Grüber, et la chorégraphie à Anne Teresa De Keersmaeker.

Le monodrame *Erwartung* (1909), chanté en alternance par Anja Silja et Janis Martin, ouvre le spectacle. Cette pièce constitue pour le compositeur la première occasion d'appliquer dans une œuvre longue ses principes d'atonalité et d'athématisme. Elle illustre l'errance hallucinée, au cœur d'une forêt nocturne, d'une femme à la recherche de son amant qu'elle finira par découvrir mort.

La seconde partie, en forme d'intermède, comprend l'interprétation de *Begleitmusik zu einer Lichtspielszene*³⁸³. Ecrite pour un film imaginaire jamais tourné, la musique enchaîne trois ambiances (danger menaçant, peur, catastrophe) à un tempo constamment accéléré. Elle accompagne à merveille la projection, sur un immense écran, de la scène de la loge dans *A night at the Opera*, le film de Sam Wood avec les Marx Brothers (1935). Les effets d'accumulation (des personnes dans la loge), de paroxysme (un impossible remplissage), ainsi que la chute (une femme frappe, on ouvre et le contenu humain de la loge se déverse dans le couloir) qui structurent le sketch correspondent à l'architecture musicale, même si la divergence de ton est évidente. Devant l'écran, la danseuse Marion Levy « lance des regards énamourés à Groucho, accompagne l'arrivée des personnages du regard et des lèvres. Petit à petit son agitation se transforme en un lent enchaînement de mouvements chorégraphiés »³⁸⁴ ce qui accentue encore le contraste entre le film et la musique. La présence électrisée de la danseuse lui permet de trouver sa place entre l'orchestre qu'elle domine et l'immense écran qui la surplombe.

Dans la troisième partie, *Verklärte Nacht*³⁸⁵, la compagnie Rosas occupe le plateau où le décorateur Gilles Aillaud a recréé de manière réaliste une forêt, avec ses rangées

³⁸³ *Musique d'accompagnement pour une scène de film* op. 34 (1929-30).

³⁸⁴ Michel DEBROCCQ et Jean-Marie WYNANTS, « Une nuit de pleine lune à l'Opéra », *Le Soir*, Bruxelles, 6 novembre 1995.

³⁸⁵ La musique est composée en 1899 sous forme de sextuor puis orchestrée en 1943 par Schönberg lui-même.

de troncs d'arbres dont on ne distingue cependant pas les ramures perdues dans les cintres. Des feuilles aux couleurs automnales jonchent le sol. Un éclairage latéral bleuté figure la lune ; il découpe la silhouette de chaque danseur. La musique de Schönberg illustre une scène d'aveu imaginée par Richard Dehmel sous forme de poème. Dans *Weib und Welt*, une femme avoue à l'homme qu'elle aime qu'elle est enceinte d'un autre : « je porte un enfant qui n'est pas tien » et elle obtient finalement son pardon : « leur souffle s'embrasse dans les airs. Deux êtres traversent la nuit claire et haute. »

D'un romantisme indiscutable, l'œuvre est cependant tempérée par les dissonances du sextuor à cordes. Pour la première fois, la trame narrative est respectée par la chorégraphe. Cependant, le couple dont il est question est démultiplié par les évolutions de six couples sur scène ; de même, le rôle de la femme est dédoublé par deux danseuses, dont l'une est vêtue d'une chemise blanche symbolisant à la fois la future mère et une virginité perdue. Cette démarche d'inspiration classique est renforcée par l'apparition de portés, de facture académique certes, mais qui sont toujours résolus de façon très personnelle, à l'aide d'un vocabulaire propre à la chorégraphe ; vocabulaire au sein duquel elle instaure une tension permanente entre une verticalité spiralée, son déséquilibre annoncé et un sol qui accueille la vitesse du mouvement pour en faire un espace dynamique.



Ce n'est que dans la deuxième moitié du vingtième siècle que les chorégraphes s'emparent de cette partition. Tous sont néoclassiques : Antony Tudor (*Pillar of Fire*, 1942) ; Anna Sokolow (1950) ; Alphonso Cata (1973) et Jiří Kylián (1976) pour n'en citer que quelques-uns. De Keersmaeker, qui se confronte pour la première fois à une musique romantique, est la seule jusqu'ici à en donner une version contemporaine.

Je n'ai pas pu me procurer la captation de cette soirée. Seule, *Verklärte Nacht* a fait l'objet d'une vidéo³⁸⁶ mais cette partie étant rigoureusement identique à celle que l'on

³⁸⁶ *Verklärte Nacht*, 1995, 30 min., réal. Rosas Visual Library, prod. Rosas et Audiovisuele dienst K.U. Leuven.

retrouvera dans *Woud* (distribution exceptée), j'ai choisi de m'en tenir à l'analyse de cette deuxième œuvre.

***Woud* (1996) ou le désordre amoureux en un classique annoté**

Présentée l'année précédente au côté d'*Erwartung*³⁸⁷ lors de la soirée Schönberg à La Monnaie, *Verklärte Nacht* constitue la base qu'utilise Anne Teresa De Keersmaeker pour la création de *Woud, three movements to the music of Berg, Schönberg and Wagner* en décembre 1996. Seul l'effectif est modifié puisque les quatorze interprètes de l'année précédente ont été réduits à neuf pour cette seconde version³⁸⁸.

La pièce commence par un solo féminin sur un plateau faiblement éclairé. Ursula Robb est pieds nus, en robe de velours vert au bas évasé. Le pépiement des oiseaux vient habiter le silence, signalant une aurore. La danseuse, de profil, s'immobilise après une course, relevant les coudes à hauteur des yeux, les mains posées sur la tête ; puis elle 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 corps ondule lentement et la jambe droite est développée par deux fois à la seconde. Le violoncelle vient remplacer les bruits forestiers. Il 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* commence sur le grand écran qui couvre le mur de fond de scène, barré par des 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 de disparaître dans la forêt³⁸⁹. 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. Pendant que les images défilent, Ursula reprend à l'identique la danse de Keersmaeker en un duo synchrone. Puis elle disparaît, laissant la scène vide et le spectateur assister à la fin du film. Parfois, la danseuse ressurgit quelques instants, profitant de la course filmée pour disparaître à

³⁸⁷ Traité par Klaus Michael Grüber.

³⁸⁸ Cette étude a été réalisée à partir de *Woud, three movements to the music of Berg, Schönberg & Wagner*, 1998, 98 min., réal. Rosas Visual Library, prod. Rosas et Audiovisuele dienst K.U. Leuven.

³⁸⁹ *Tippeke*, 1996, 18 min., réal. Thierry De Mey, prod. Rosas.

nouveau et revenir ailleurs. Mais cette fois, Cynthia Loemij a remplacé Ursula Robb, dans la même tenue, continuant à danser à l'identique ce qui se passe sur l'écran : la marche est hésitante, comme fatiguée ; seuls, les bras parviennent encore à provoquer l'élan d'un tour ou à se replier sur le buste ; ils s'effondrent tendus, pour mieux remonter dans l'axe du corps ou deviennent des sortes d'armes, en piquant avec les index l'espace environnant. La séquence se répète, presque à l'identique, cinq fois de suite, au son de la voix de Keersmaeker.

Après la séquence nocturne où la scène demeure vide, les deux danseuses, très proches l'une de l'autre, viennent démultiplier le solo filmé en un trio "virtuel" : les bras se tendent, presque vindicatifs, puis le corps glisse dans un grand plié pour se réfugier dans une attitude frileuse, rétractée sur elle-même, comme enveloppée par le froid ou l'effroi. A nouveau, les danseuses sont englouties par la pénombre. Quand De Keersmaeker, sur l'écran, disparaît au loin, c'est Fumiyo Ikeda qui entre à son tour. Le vent que l'on voit souffler dans la forêt agite aussi sa robe sur le plateau. La danseuse titube et ses bras font onduler le buste ou cherchent à effrayer un invisible enfant.

Puis la scène est envahie par une cavalcade de cinq filles aux robes identiques. Les six danseuses s'immobilisent sur le fondu final du film. Le violoncelle semble avoir trouvé son registre et enchaîne de longues glissades dans les médiums. Le trio initial de danseuses demeure sur scène. Le mouvement, comme libéré du carcan cinématographique, s'apaise également : les ports de bras deviennent plus lents et plus fluides, prolongés de brèves impulsions ou d'amples ondulations frontales que la tête initie. Parfois, comme pour faire vivre une posture immobile, le corps est traversé d'accents plus violents ; il se déhanche puis s'incurve par la tête du côté opposé. Dans le même temps, les coups d'archet ont atteint le registre aigu et font vibrer l'air d'une légère distorsion tremblante. Dans le silence, la danse s'achève par la répétition *ad libitum* d'une courte diagonale où les danseuses, à petits pas, explorent la pénombre à cour, revenant en arrière par un passage en grand plié qui se conclut plus haut, dans une suspension et un tour, avant de disparaître dans l'obscurité.

*

Le violoncelle cède la place au quatuor à corde pour la seconde partie dansée sur la *Suite lyrique* de Berg. Cette fois, les troncs ont disparu derrière un cyclorama blanc. Dans une atmosphère bleutée apparaît un couple de femmes. L'une (Rosalba Torres), en

robe et chaussettes blanches, se tient immobile contre le fond de scène ; l'autre (Iris Bouche), habillée d'une robe bleu marine et de chaussettes noires, danse au son du premier mouvement *Allegretto gioiale*. Les lignes mélodiques s'entrecroisent, sinueuses ou ponctuées de *pizzicati*. Parfois, les instruments semblent s'entendre pour venir suspendre leurs sonorités respectives dans les aigus, avant de reprendre leurs propres trajectoires. Ailleurs, le son s'effondre brièvement dans les graves ; la danse naît d'une large fente latérale par une ondulation du dos, préliminaire à des préparations de tours, des fentes ou des grands pliés académiques. Une arabesque est parsemée de petits gestes des avant-bras sur les *pizzicati* qui rappelle l'évolution du quatuor dans *Mikrokosmos*. En marchant à reculons, Bouche regagne le centre et laisse entrer Oliver Koch en chemise blanche et pantalon noir. Le couple se met à bouger de concert dans des intensités plus explosives où les sauts en attitude cohabitent avec de brèves glissades au sol. L'espace de Koch s'organise en spirales concentriques autour de sa partenaire, le contact physique constituant le point d'orgue de ces déplacements. Un bref unisson permet alors au couple un rapide porté en rotation dans lequel Iris a le temps de développer ses jambes tendues. Dans le silence, Rosalba Torres étire bras et jambes en ligne diagonales, enroule le dos vers le bas puis s'affaisse en demi-plié. Elle réitère trois fois cette séquence avant d'être relayée par Martin Kilvady, habillé en bleu ciel. En circulant autour de sa partenaire, le danseur enchaîne les formes d'inspiration classique : retirés, fentes avant, tours en dehors. Puis le second mouvement démarre.

Dans l'*Andante amoroso*, les violons se détachent plus nettement par endroits, en contrepoint d'une ligne de basse. Le mouvement apparaît plus mélodieux et plus lent, évoquant à la fois la tendresse et le désespoir³⁹⁰. Pendant que Koch reste assis en fond de scène, dos au public, c'est au tour des deux filles d'évoluer ensemble. Le vocabulaire demeure dans le même registre, les formes s'enchaînent par l'intermédiaire de petits pas chassés. Kilvady vient s'immiscer dans le duo, prenant le relais d'Iris Bouche. Malgré la fluidité des ports de bras et la douceur des déplacements qui font écho à la musique, de petits accents révoltés apparaissent. Ils organisent, en partant de la tête, des volte-face faisant changer de sens la diagonale des danseurs, ou tourner brutalement le dos au public. Un troisième trio apparaît : Fumiyo Ikeda en robe rose, Alix Eynaudi et Roberto

³⁹⁰ Comme le suggère Adorno dans *Alban Berg. Le maître de la transition infime*, trad. R. Rochlitz, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Idées », 1989.

Oliván de la Iglesia en blanc. La scène est maintenant plongée dans une semi-obscurité d'où les danseurs, éclairés latéralement, se détachent. En canon, le nouveau couple reprend la phrase initiale de Rosalba Torres. Chacun revient ensuite à son discours, trouvant sans cesse l'occasion d'un unisson avec tel autre et distribuant ainsi, au gré des déplacements, de petits rendez-vous corporels. Le mouvement se conclut par une étreinte entre Torres et Kilvady. A nouveau, un solo dans le silence fait la transition avec le mouvement suivant. Taka Shamoto fait son apparition sur scène en chemise blanche, jambes dénudées, pendant qu'un groupe, de dos, se reforme à cour autour d'Oliver Koch.

La musique reprend sur un frémissement dans l'*Allegro misterioso*. Elle entraîne les quatre danseurs demeurés sur le plateau. De nombreuses sonorités aux textures variées se succèdent : *pizzicati*, cordes frappées, jeu métallique près du chevalet, jeu sur la touche à l'aspect doux et presque irréel. Parfois, elles se transforment en bouquets de vibrations aiguës. Le vocabulaire reste le même, mais les *pizzicati* servent ici d'impulsion aux sauts à cloche-pied et aux grands jetés ainsi qu'à de petits soutenus entre hommes et femmes. Lentement une mélodie s'extrait de ce paysage, avant de disparaître dans le bruissement qui va *decrescendo* en reprenant la partie principale. De minuscules pas de deux s'esquissent à l'issue de longues traversées courues où les filles se jettent dans les bras des garçons, entraînant des portés circulaires dans leurs élans, ou des grands jetés et des sauts de chat soutenus. Puis les garçons reprennent en trio les trajets initiaux d'Oliver Koch au sol. Ce dernier, dans l'intermède silencieux, hésitant et titubant, cherche refuge dans les bras d'Iris qui l'accueille tendrement, pour mieux le repousser sèchement. Le couple en conflit disparaît dans l'obscurité.

L'éclairage, toujours latéral, révèle Taka Shamoto abandonnée dans les bras de Bruce Campbell. Le duo Koch-Bouche se poursuit. Les musiciens jouent maintenant, dans l'*Adagio appassionato*, des partitions plus proches, avant d'exploser dans des *glissandi* aux couleurs bien différentes qui instaurent une atmosphère étouffante, et de retrouver un climat plus homogène. Les parcours des danseurs continuent de voyager entre sol et



sauts ; les filles entrecourent leurs déplacements de pauses animées d'ondulations. Les duos semblent moins abstraits. Les étreintes et les portés paraissent chargés d'émotion, plus humains ; le tango entre Koch et Bouche, à la fois sensuel et violent, accentue cette dimension. Démultipliant les points de vue, les couples évoquent différents passages de la relation amoureuse : étreinte et passion, hésitation ou colère. Lorsque les trajectoires se coupent, les portés reprennent leurs droits. Les têtes, quelquefois relâchées, signalent de furtifs abandons, mais la tenue – à travers la recherche constante des lignes étirées – demeure la règle comme le souligne le duo Torres-Kilvady d'inspiration plus classique.

La musique du *Presto delirando* semble rappeler la lumière. Ce mouvement, en forme d'explosion brève, se transforme en une avalanche de cris et de plaintes qui sont autant d'ingrédients à la fois dramatiques et psychologiques. Les couples continuent leurs jeux où les hommes manipulent les femmes. Mais les danseurs isolés, se nourrissant les uns des autres, finissent par aimer tout le monde, avant qu'un désordre temporaire fasse jaillir deux polarités opposées sous la forme d'un quatuor féminin debout et d'un quatuor masculin, toujours attiré par le sol. Les accents dramatiques voient revenir des intensités plus fortes où sauts, courses et tours dominant, se résolvant toujours par des contacts entre garçons et filles. Dans le silence qui s'installe, un nouveau duo Koch-Bouche s'achève dans le mouvement suivant.

Un éclatant vert d'eau vient baigner le cyclorama. Oliver et Iris, tous deux habillés de bleu nuit, occupent une scène qui révèle ses vastes dimensions. Les notes du *Largo desolato*, jouées *pizzicati*, suggèrent une marche, puis s'étalent en plages sonores d'où s'échappent une mélodie aux accents dramatiques, des vrombissements et de petits effondrements. Le duo reprend les formes déjà entrevues mais le sens des relations a basculé ; c'est maintenant Iris qui tente de rejoindre Oliver. Les deux danseurs hésitent, désemparés, malheureux, incapables de se séparer, revenant sans cesse l'un vers l'autre. La scène, maintenant puissamment éclairée, est baignée de blanc et annonce la fin d'une nuit à deux dont les vêtements portent encore la trace bleutée. Lorsque Iris disparaît, Oliver reste seul, titubant sur le plateau. Il s'effondre au sol sous une pluie de feuilles tombant sur la scène pendant que la mélodie se désintègre dans le silence, comme une perte de force vitale et une mort symbolique.

*

Pour la troisième partie, on retrouve l'œuvre de Schönberg *Verklärte Nacht*. Au pied de la scène, on discerne les musiciens du sextuor. Quand le rideau se lève, la quasi-obscurité laisse deviner des rangées d'arbres en quinconce, ou plutôt des troncs cendrés au feuillage invisible, et qui s'élancent vers le haut à jardin. Des feuilles aux couleurs automnales jonchent toujours le sol. Trois hommes et une femmes, face aux arbres, nous tournent le dos. L'éclairage latéral bleuté figure une lune revenante, basse et puissante, qui isole et cisèle la silhouette de chaque danseur. Cynthia Loemij est habillée d'une robe verte et d'un chemisier sans manche. Les hommes sont en costume sombre. On croirait voir se poursuivre la scène précédente. Dans le silence, la danseuse se retourne lentement, puis hésitante, revient à sa première position avant qu'un léger déséquilibre (qui rappelle le début de *Rosas danst Rosas*) ne la projette les mains au sol. Remontant sur ses pieds, elle s'accroupit de nouveau, promenant le dos de la main en une caresse au sol. Elle revient vers l'homme toujours immobile, puis reprend son attitude accroupie, jambes largement ouvertes au sol avant de se lancer brièvement à terre.

Dans le *Grave*, les cordes exposent un thème très court de quatre temps, repris à différentes hauteurs. C'est la musique qui incite la danseuse à se relever. Le thème dégage une impression de douce tristesse et de mélancolie. Le plateau s'éclaire avec le déploiement de la mélodie et laisse apparaître les fines rangées de feuilles rougeoyantes tombées des cintres. Ce tapis végétal vibre à chaque déplacement des danseurs et les feuilles, soulevées par ce vent léger, se répartissent sans cesse sur le sol. Au milieu du mouvement, le sextuor donne sa puissance sous forme de grondement qui fait vibrer l'air de façon menaçante avant de s'apaiser brièvement. Cynthia abandonne son dos à la respiration ; elle se lance hésitante vers son partenaire toujours immobile et revient se jeter et s'enrouler sur le sol. La musique semble alors devenir sa propre plainte et rythmer ses états intérieurs, entre inquiétude et désespoir. Le dos, alternant flexions et extensions, projette les bras et la tête vers le haut et le bas, parfois jusqu'à la chute. La danseuse, assise mains posées sur le sol, jambes écartées et pliées, se propulse vers l'avant avec ce même accent violent du dos, la tête rejetée en arrière. Une fois relevée, l'interprète lance les bras en couronne vers le haut, mais les figures ne se terminent plus dans des formes achevées et tenues, mais au contraire dans une vacillation, un effondrement qui ramène la danseuse au sol. L'aimantation du corps vers le sol est

toujours présente, mais c'est la nature de la relation qui change, plus proche cette fois de l'abandon que de l'intention. Puis un dialogue apparaît entre les violons et les violoncelles, comme si deux êtres cheminaient côte à côte. Les voix viennent alors s'accorder dans les aigus en une accélération où semblent poindrent des sentiments plus violents. Fumiyo, habillée d'une robe vert pâle, est venue s'intercaler entre les hommes, toujours immobiles à cour. Elle reprend à son tour la phrase précédente que les deux femmes prolongent en unisson. Pendant que l'une erre à jardin, l'autre alterne de longues suspensions vrillées avec de brusques chutes, roulant ou se déplaçant à quatre pattes. Puis de la même manière que sa partenaire, Iris Bouche entre pour former un nouveau trio à l'unisson sur la fin, toute en tension, de ce premier mouvement.

Les hommes se retournent alors et avancent. Iglesia reprend au centre la partie au sol de la phrase de base. Les femmes sont maintenant quatre. Elles demeurent à l'unisson, même dans la vaste course en cercle qui chasse deux d'entre elles en coulisse.

Elles réapparaissent presque aussitôt avec les autres danseuses ; toutes sont habillées de robes ou de jupes blanches, vert pâle ou bleues. Le groupe se lance au sol dès son entrée et dessine un cercle dans une large course, comme soumis au tourbillon qui déplace le tapis de



feuilles au sol. Les femmes se projettent alors dans les bras de leurs partenaires, accroupies, offrant leur ventre au regard des hommes. Elles reprennent pied pour mieux recommencer, puis entraînent les danseurs au sol ou se lancent dans des portés circulaires et rasants, dans une évocation des grandes ellipses qu'elles dessinaient en courant. La redondance des étreintes, de profil aux spectateurs, rappelle les pièces de Pina Bausch. Puis les femmes reprennent ensemble ce port de bras en cinquième qui prolonge une vrille violente du dos et annonce la chute dans un déséquilibre suspendu ; elles se tiennent alors debout à côté des hommes, assis de dos en quatrième. La danse apparaît comme une démultiplication du propos musical : la mise en tension du *molto malentando* se fait lentement dans les aigus, avant que ne grondent de nouveau les basses. On retrouve l'opposition des aigus et des graves, comme si les voix tentaient d'échapper l'une à l'autre, les aigus féminins prenant la fuite et les graves tentant de les en empêcher. On croit entendre la confession de la femme fautive. Puis ce mouvement

violent se résout par un passage dans les médiums où la phrase s'étire plus longuement, comme apaisée ; les danseurs s'immobilisent alors, toujours de dos, et certains couples quittent la scène, laissant Oliver, Fumiyo, Ursula et Cynthia reprendre la phrase initiale dans le *Pesante*. Ici encore, on pense à Bausch et son *Sacre du Printemps*.

Les extensions violentes succèdent à la fulgurance des roulades au sol. Puis Oliver et Ursula se retrouvent seuls. La repoussant sans cesse, il fait quelques pas et l'accompagne dans une chute, repart seul, revient vers elle, court à ses côtés, semblable à un double ou la figure de sa pensée. La musique les accompagne dans ce mouvement plus lourd ; le thème revient clairement avant que le violon ne laisse par deux fois échapper une guirlande de notes. Iris apparaît alors entre eux, habillée d'une large chemise immaculée qui laisse voir ses jambes nues. Côte à côte, les deux jeunes femmes semblent n'en faire qu'une seule. C'est pourtant la nouvelle venue que Koch enlève dans ses bras. Ursula disparaît alors pour laisser place à Iglesia. Après un bref unisson, une course et une extension suivie d'une profonde fente en avant, Koch quitte la scène à son tour.

Progressivement, une transformation musicale s'opère dans l'*Adagio* : les *pizzicati* évoquent, en un nuage de sérénité, les propos apaisants du personnage masculin qui pardonne la femme qu'il aime. Les violons s'envolent dans les aigus en une longue mélodie. Ursula se précipite à nouveau dans les bras de son partenaire, se sépare de lui en secouant la tête, refusant son étreinte. Elle décline alors la phrase initiale avant de se laisser tomber à genoux dans ses bras, à trois reprises, en une sorte d'étrange supplique. S'échappant sans cesse, la danseuse revient ; les étreintes passionnées ponctuent des soutenus d'inspiration classique où la danseuse retrouve une quatrième attitude. Cependant, les interprètes ne se ménagent jamais et Iglesia repousse Robb, la projette au sol et roule avec elle dans les feuilles. Le duo redevient alors quatuor quelques secondes, avant que Koch et Marion Ballester ne soient réunis de nouveau sur scène. Les soutenus sont ici mutuels, malgré la différence de taille entre les deux interprètes ; elle l'emmène au sol, il la soulève à bras le corps, elle s'échappe, s'étire à droite tandis qu'il devient son reflet symétrique à gauche. Une nouvelle course et tous deux se projettent à terre. Une nouvelle opposition musicale entre graves et aigus se fait alors entendre, transformant le milieu du mouvement en un dialogue agité. Taka Shamoto vient alors relayer Robb dans les bras de Koch pendant que la tension musicale monte. Koch est remplacé par Kilvady qui manipule sa partenaire par les épaules et la tête ;

leurs bras s'entremêlent et une circulation de l'une autour de l'autre s'organise : il l'amène au sol pour mieux l'aider à se redresser, la laisse fondre dans ses bras puis s'échappe en courant, finissant cette spirale corporelle dont les corps enlacés laissent une trace par une marche côte à côte. Ils sont suivis en procession par les autres couples alors que la musique finit par s'apaiser, les violons venant s'appuyer sur les flûtes plus graves. Les danseurs laissent seuls un couple allongé au sol. Le garçon finit par abandonner sa partenaire en la recouvrant de sa veste. Rosalba, comme réveillée par ce geste, se lève à son tour, fait quelques pas, retire ses chaussures à talons et s'étire. Campbell la rejoint en courant, prolongeant sa suspension en un porté vertical qu'il transforme en un large cercle et qu'il conclut par une douce étreinte.

Cinq danseurs se retrouvent alors dans la diagonale du plateau, tournant partiellement le dos au public. Rejoints par les autres, tous se mettent à marcher ou courir ; les garçons entament un court unisson, pendant que les filles déambulent. Un saut chassé, un déplacement qui prépare un tour attitude en dehors et un nouveau pas chassé plongeant où les pieds et les mains aident à progresser latéralement. Ils sont relayés par les femmes : un rond de jambe en dedans, puis un autre en sens inverse, et cette fois au ras du sol, une plongée du buste et une série de ronds en attitude qui viennent faucher l'air avant que les corps ne s'effondrent pour mieux remonter et, après un cercle de tête, rouler à nouveau au sol. Les phrases mélodiques se répondent maintenant de plus en plus rapidement, en quatre puis en deux temps, avant de s'étaler comme dans un long répit. Hommes et femmes se regroupent par couple pour une dernière étreinte, avant un passage au sol en unisson. Puis de larges plages de médium viennent à nouveau s'étendre sur les *pizzicati* des violoncelles et finir très calmement accordées. Un dernier duo de Iglesia et Bouche conclut cette partie où, après un porté, la danseuse attend immobile que son partenaire qui court, saute et roule s'arrête enfin. Sur les dernières notes et la pénombre revenue, elle l'abandonne.

*

Dans la dernière partie du spectacle, Martina Dike interprète le *Wesendonck Lied* n° 3 « *Im Treibhaus* » de Wagner. Sa voix s'élève tristement, en survolant dans les médiums la lente et sombre mélodie des cordes. Elle souligne l'atmosphère qui a gagné le plateau à la fin de *Verklärte Nacht*. Des troncs sont couchés en diagonale sur le plateau, restreignant l'aire d'évolution à un large couloir. A jardin, les latéraux

dispersent une lueur blafarde à travers les arbres. Le reste du plateau demeure dans l'obscurité.

Un trio de filles (Loemij, Robb et Ikeda) danse en foulant le tapis parsemé de feuilles. Habillées de rose pâle, les trois danseuses reprennent la petite marche de la première partie où le cou est projeté en avant par saccades. Puis campées sur les pieds parallèles, elles lancent violemment les bras en arrière pour revenir, avant-bras joints sur la poitrine en manière de prière. Le mouvement est sans cesse ponctué par des chutes de la tête. Progressivement, l'ondulation, du bas vers le haut, se laisse deviner sous les plis des robes, mais les bras, toujours mobiles et comme portés par la musique, ne cessent de s'animer. On retrouve alors la petite phrase conclusive de *Lyrische suite*.

Si l'occupation de l'espace est induite par le dispositif scénique, les rapports entre les trois interprètes changent constamment : lignes, triangles, files, jusqu'à ce que Loemij se détache à l'avant-scène et que, lentement, ses partenaires disparaissent à travers les arbres. L'ondulation du corps est maintenant plus prononcée et la tête plonge latéralement jusqu'à la taille. Le corps s'effondre sur un grand plié, les développés se déploient jusqu'à la pointe du pied tendue. Lorsque le *Lied* s'achève, la partition demeure visuelle car la danseuse poursuit, devant l'écran sur lequel se détachent des phares de voitures qui rappellent l'escapade de Keersmaecker dans *Tippeke*. Le film devient la seule faible source de lumière sur scène et Cynthia est engloutie en quelques minutes dans l'obscurité.

* * *

De Keersmaecker donne une fois encore à sa création le nom des œuvres musicales qu'elle utilise, marquant ainsi son respect pour ses sources d'inspiration. Par la scénographie (projections dans Schönberg et Wagner, présence du végétal filmé, planté et chanté dans les trois temps du spectacle), la chorégraphe intrique quatre moments musicaux. A ce titre, *Woud* pourrait apparaître comme une soirée de danse, composée de pièces courtes et disparates, à laquelle décors et titre confèreraient une unité provisoire. Mais la chorégraphe nous a habitués à des réseaux de relations autrement plus raffinés : le bois devient un monde.

On retrouve dans *Tippeke*, à travers le thème moteur de la déambulation, les formes et les rythmes qui existaient déjà dans *Fase*, et tout particulièrement les bras allongés dans l'oblique qui suivent un arc de cercle à hauteur de la taille, donnant l'élan, la forme et la direction à la jambe qui, à son tour, entraîne tout le corps dans un détourné ; les petits sauts et les coups de coude secs sont autant de résurgences de *Violin Phase*. Mais il y a aussi les effondrements, les déhanchés très prononcés, les ondulations qui partent de la tête pour se propager à toutes les autres parties du corps, selon une sinuosité régulière qui faisait la rupture stylistique de *Toccata*. Enfin, on trouve les déplacements à jambe tendue, provoquant la claudication qui ponctuera *Small hands*. Sur ce sujet, De Keersmaecker s'explique :

Dans *Tippeke* mon objectif était de trouver un nouveau vocabulaire par moi-même, en tant que chorégraphe. C'était évident tant que je participais à mes spectacles. Puis est venu le temps où les danseurs ont amené la matière et où j'étais principalement « sculpteur ». Cela a encore changé avec *Tippeke*. [...] 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.³⁹¹

On trouve en effet dans *Tippeke* les prémises des mouvements, encore narratifs et chargés d'émotion, qui vont subir un développement plus formel dans la première partie du spectacle *Just before*. La composition sonore du film mêle les bruits du tournage (route, vent, forêt), la voix de Keersmaecker racontant l'histoire et un solo de violoncelle³⁹². En mixant ces données, Thierry De Mey obtient une ambiance à l'atmosphère étrange et presque inquiétante. Mais *Tippeke* annonce aussi l'utilisation particulière de la musique dont va user De Keersmaecker dans *Woud* ; la danse, en redoublant le propos du film grâce à une partition corporelle identique, incite le spectateur à faire de l'image le panorama psychologique des interprètes. Elle prépare ainsi discrètement le spectateur à voir, dans les trois autres parties de la pièce, la musique jouer ce rôle d'arrière plan mental. « La musique devient alors cette “autre scène” où le sujet transpose et déchiffre ses propres labyrinthes. »³⁹³ Mais il y a

³⁹¹ Sigrid BOUSSET, « *Drumming* », disponible via <www.parts.be/Rosas/drumming.html> [consulté le 19.02.02].

³⁹² Thierry DE MEY, « How to know the dancer from the dance... » in J. LAUXEROIS et P. SZENDY (eds.), *op. cit.*, p. 173-184.

³⁹³ Laurence LOUPPE, *Woud*, Paris, programme du Théâtre de la Ville, 13-22 février 1997.

également trop de similitudes dans la danse (au sein de la pièce elle-même), pour que *Woud* soit un simple *patchwork* chorégraphique.

Les formes sont d'inspiration plus classique et se construisent à partir du vocabulaire académique : les sauts (grand jeté, saut de chat), les tours (en arabesque et en attitude, les déboulés) ou encore les préparations à l'aide de bras et de piqués annonciateurs. Mais ces mouvements sont toujours résolus de façon très personnelle, à l'aide d'un vocabulaire propre à la chorégraphe, au sein duquel elle instaure une tension permanente entre une verticalité spiralée, annonçant un déséquilibre et un sol qui accueille la vitesse du mouvement pour en faire un espace dynamique. Ainsi dans *Verklärte Nacht*, les figures ne se terminent plus dans des formes achevées et tenues, mais au contraire dans une vacillation, un effondrement qui ramène la danseuse au sol. L'aimantation du corps vers le sol est donc toujours présente mais c'est la nature de la relation qui change, plus proche cette fois de l'abandon que de l'intention.

Les intensités et les rythmes d'apparition viennent aussi équilibrer l'attraction vers le classique : spasmodiques, douloureux, parfois violents, les accents concernent souvent le haut du corps (épaules, tête ou buste tout entier). Ils remplacent ici les défaillances minuscules qui marquaient l'avènement de nouvelles interrogations stylistiques. Ainsi, glissement plutôt qu'effondrement, le demi-plié en seconde se rapproche de la terre ; constituant aussi une ouverture et une offrande, il annonce surtout un sol plus primaire où quadrupédie, roulades et reptations (dans *Verklärte Nacht*) se succèdent. La figure ainsi déployée renvoie à la faute et à l'acte sexuel lui-même ; comme si les femmes cédaient à la pulsion en s'approchant de ce sol qui marque l'univers masculin dans la *Suite lyrique*. Mais les états émotionnels traversés se trahissent aussi dans les marches et quelques gestes redondants apparaissent, tels que les avant-bras repliés sur la poitrine : souffrance, appréhension ou expiation selon les cas.

La déconstruction cède donc le pas à la brusque impulsion ; la vision organique du mouvement se déplace de l'architecture du geste vers les intensités de celui-ci. Ce glissement dans la construction du geste n'affecte pas le rôle primordial qu'accorde De Keersmaecker au buste depuis *Rosas danst Rosas*. La puissance d'évocation de cette zone corporelle confère sa charge émotionnelle au mouvement, en dehors des lignes et du graphisme que les parties distales peuvent par ailleurs construire³⁹⁴. Dans la tenue

³⁹⁴ Dans *Verklärte Nacht*, par exemple, le dos des danseuses, alternant flexions et extensions, projette les bras et la tête vers le haut et le bas, parfois jusqu'à la chute. Les interprètes, assises, mains posées sur

des lignes de jambes et de bras, le mouvement porte la marque des conventions. L'abandon – secret et furtif – et l'ondulation renvoient au désir et au plaisir de faire jouer le corps. Ils érigent un contrepoint à l'emprunt d'un grand nombre de formes au vocabulaire classique. Ce dernier revêt alors une signification sociale plus marquée.

Les relations à la musique diffèrent également. Dans *Toccata*, De Keersmaecker s'était déjà essayée à chorégraphier une suite (*Suite française* de Bach) : l'occupation de l'espace y était spiralée et la structure d'opposition entre les danseurs constamment maintenue (il n'y avait aucun unisson dans *Toccata*) ; la danse émanait bien du caractère contrapuntique de la musique de Bach. Mais ici, la relation musique-mouvement paraît inhabituelle. Dans *Verklärte Nacht*, elle suit la logique événementielle de la composition musicale. Dans la *Suite lyrique*, par exemple, quelques impulsions sont bien prises sur les temps forts mais la relation n'apparaît pas métrique. D'ailleurs, l'équilibre qu'exprime la musique s'oppose à cette rencontre où les gestes sont longtemps hésitants. L'univers sonore semble ici plutôt annonciateur d'une harmonie à venir. La danse donne moins l'impression de s'appuyer sur la musique que de mettre à jour les états intérieurs des danseurs que révèle aussi l'univers sonore, en une sorte de paysage mental enveloppant. C'est pourquoi, dans *Im Treibhaus*, la musique semble être le support émotionnel de la danse qui redouble ainsi son intensité.

* * *

Pour la première fois, De Keersmaecker respecte les trames narratives des arguments musicaux : une errance dans un bois (*Tippeke*), un amour impossible (*Suite lyrique*), une scène d'aveu et de pardon (*Verklärte Nacht*) et enfin, le monologue d'une femme amoureuse (*Im Treibhaus*). Mais il n'est pourtant pas question d'instaurer des personnages. D'ailleurs, les couples sont sans cesse changeants, démultipliés, conférant à ce regard sur les relations amoureuses une dimension plus universelle. La symbolique de l'arbre possède une dominante érotique que renforce l'harmonisation constante des

le sol, jambes écartées et pliées, se propulsent alors vers l'avant avec ce même accent violent du dos, la tête rejetée en arrière.

contraires : atmosphère assez sombre mais éclairage blanc violent ; cohabitation des costumes blanc et bleu nuit ; composition aux entrées et sorties incessantes ; rencontres et séparations des interprètes. La chute des troncs stigmatise la fin de la relation amoureuse. L'ensemble de ces indices enveloppe des interprètes engagés. Leur danse privilégie l'axe tensions-relâchements qui relie les formes corporelles aux énergies qui les animent ; cette exploration érige les corps en matériaux conducteurs qui dévoilent les états émotionnels et les offrent à la sensibilité individuelle du regard. De Keersmaeker trouve ici l'occasion de conférer à la musique un statut qu'elle avait peu exploré jusqu'alors, où le corps révèle moins l'architecture sonore qu'il n'en laisse transparaître le contenu sémantique.

Dans la *Suite lyrique*, le principe d'alternance lent-vite est respecté, les mouvements un, trois et cinq étant de plus en plus vifs et les mouvements deux, quatre et six de plus en plus lents. On s'achemine ainsi progressivement et simultanément vers le délire d'une part, le drame et le désespoir de l'autre. Cette œuvre fut écrite sous l'emprise d'une passion violente de Berg pour la femme d'un ami, Hanna Fuchs. Un amour impossible, voué à l'échec que souligne dans le sixième mouvement, la citation du *leitmotiv* du désir de Tristan et Iseult (Wagner), symbole sonore de la réunion des amants dans la mort³⁹⁵. Une vision que partage la chorégraphe qui abandonne son personnage masculin par deux fois³⁹⁶, même si cela ne donne pas pour autant le beau rôle aux femmes qui demeurent seules et désemparées, que ce soit dans *Tippeke* ou *Im Treibhaus* qui encadrent la pièce. Chacun est renvoyé à un isolement infranchissable : « la solitude de l'homme et de la femme est insurmontable » écrit Jochen Schmidt, évoquant dans ces lignes Pina Bausch sans la nommer³⁹⁷.

Tout comme le texte pouvait se métamorphoser par sa mise en musique dans le *Lied*, il est mis en corps et en formes dans *Im Treibhaus*. Certes, cette incarnation du propos amplifie sa réception sonore, mais elle propose aussi une visualisation du texte

³⁹⁵ J. et B. MASSIN (eds.), *op. cit.*, p. 1030.

³⁹⁶ Même tempérée par les dissonances du sextuor à cordes, l'œuvre de Schönberg (*Verklärte Nacht* ou La Nuit transfigurée, *opus 4*, 1899) aborde elle aussi un sujet romantique. En effet, elle illustre une scène d'aveu dans laquelle une femme avoue à l'homme qu'elle aime qu'elle est enceinte d'un autre, mais obtient finalement son pardon : « leur souffle s'embrasse dans les airs. Deux êtres traversent la nuit claire et haute ». Une fin qui, cette fois, diverge de l'adaptation dansée de la chorégraphe qui laisse, par deux fois, un homme seul dont on ne sait s'il est apaisé ou souffrant.

³⁹⁷ Jochen SCHMIDT, « Schönberg, Pas de trois », *Basler Zeitung*, 23 novembre 1995 (nous traduisons).

poétique. L'état douloureux des interprètes (yeux baissés, front plissé, spasmes parcourant le corps, torsion incessante du buste, démarche incertaine) se déploie sur les accents expressifs que trouve la voix : « dites-moi, pourquoi êtes-vous chagrinées ? [...] et votre doux parfum s'élève, témoin muet de votre peine ». Même les arbres, résignés au sort de la poète, montrent une voie rectiligne et toute tracée. On peut aussi imaginer que la serre dont il est question dans le titre a vu se nouer les premières déclarations entre Wagner et Mathilde Wesendonck. Un lieu que rappellent les fleurs imprimées sur les robes et surtout les déploiements et rétractations continuels des bras : « vous étirez vos bras, embrassant le vide ». Pourtant, jamais la motricité n'est littérale et pour cause : les danseuses sont aussi bien plantes que femmes, les unes à la lumière mais enfermées, et les secondes perdues dans des rêves sans espoir (« notre maison n'est pas ici ») qui se dissolvent dans la nuit.

Dans le premier mouvement de la *Suite lyrique*, Rosalba Torres – en contrepoint immobile et immaculé – apparaît comme l'incarnation des hésitations de la femme mariée à se lancer dans le tourbillon d'une liaison extra-conjuguale. Elle s'érige en repère vers lequel Iris Bouche, attirée, revient à plusieurs reprises. Puis démultipliant les points de vue, De Keersmaeker organise par la composition une multitude de rencontres, de portés et de minuscules pas de deux (notamment dans les seconde et troisième parties de la *Suite*) que je lis comme autant de petits rendez-vous amoureux. La pénombre (nuit ou cachette ?) rappelle ici la figure imposée de la rencontre secrète, les chaussettes devenant l'accessoire indispensable aux déplacements silencieux. Au fil des mouvements, la nature des relations semble de moins en moins abstraite : les couples laissent transparaître successivement la passion, l'hésitation, le doute ou la colère.

Si la trame narrative fait assez 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. *Tippeke*, dans sa volonté de montrer – au-delà de l'anecdote – le questionnement d'une artiste sur la nature même de sa danse, est extrêmement révélateur : il montre De Keersmaeker aux prises avec ses propres rythmes et ses impulsions corporelles. C'est ce qui justifie à mes yeux sa place en exergue de ce spectacle, place renforcée par la mise en abîme que provoque la danse simultanément exposée devant et sur l'écran. On retrouve dans *Tippeke* l'interprétation

tourmentée que la chorégraphe donnait déjà dans *Violin Phase*. Mais le vocabulaire 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. Dans le film, qui capte au plus près les détails de la danse, 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, considère avec bienveillance depuis *Toccata* une partie des idiomes classiques. Ainsi l'académisme relatif de la *Suite lyrique* fait-il progressivement place à une danse plus passionnée, plus instinctive et fouguese dans *Verklärte Nacht*. Ce néoromantisme gestuel est alors assez proche de l'esprit de la musique de Schönberg.

Davantage que dans *Toccata*, la tension entre forte expressivité du geste et qualités plastiques du mouvement semblent se résoudre dans *Woud* d'une façon plus naturelle. L'esthétique classique est toujours contrecarrée ; dans un voyage musical à rebours (de Thierry De Mey à Richard Wagner), la chorégraphe flamande "annote" ici cette technique comme elle avait annoté Bartók dix ans auparavant³⁹⁸.

* * *

Peu ou prou, Anne Teresa De Keersmaecker s'est tenue pendant quinze ans à une création par saison avec la compagnie Rosas. Il lui est déjà arrivé de varier les formes du spectacle en signant la mise en scène d'une pièce de Heiner Müller en 1987 ou en signant la réalisation de films à partir de ses propres spectacles, en collaboration (c'est le cas d'*Ottone Ottone I & II*, coréalisé avec Walter Verdin en 1991) ou même seule (dans le cas d'*Achterland* en 1994). En 1998, elle s'attache à nouveau à la mise en scène. Cette fois-ci, il s'agit de l'opéra de Bartók *Le Château de Barbe-Bleue*, qu'elle fait précéder de deux créations chorégraphiques anciennes (1987) : *Mikrokosmos* et *Quatuor n° 4*, toujours sur des musiques de Bartók.

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.

³⁹⁸ *Bartók/aantekeningen* signifie Bartók annoté en néerlandais.

C'est le cas avec *Solo for Vincent*, qui voisine en 1997 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*, duo pour Cynthia Loemij et par Franck Vercruyssen, un acteur de la compagnie théâtrale Tg Stan qui est mis en scène par Jolente De Keersmaeker, la sœur de la chorégraphe, sur un texte éponyme 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, puis *Small hands*, un duo avec Cynthia Loemij qui préfigure la pièce de la saison suivante (*but if a look should*) *April me*.

Paysage # 5 : évolution des conceptions chorégraphiques

Au début des années quatre-vingt-dix, tous les combats – qu'ils soient artistiques, esthétiques ou institutionnels – ont été gagnés par les acteurs de la "nouvelle danse". Mais certains de ces chorégraphes « médiatisés » ou « institutionnalisés »³⁹⁹ dans la décennie précédente se sont parfois enfermés dans leur propre style, sans se garder d'espace d'expérimentation. Une nouvelle vague de chorégraphes arrive donc sur un terrain préparé par la génération précédente, mais qui lui laisse peu de place et l'oblige – par son attitude parfois hégémonique – à trouver des formes inédites et de nouveaux espaces de production. Aux yeux de cette relève, la jeune danse fait figure de "classique" et appartient déjà à l'Histoire⁴⁰⁰. Les nouveaux venus vont la faire évoluer par des propositions parfois violentes qui s'attaquent de manière critique au système dans son ensemble, c'est-à-dire sur le plan esthétique (existe-t-il des normes esthétiques nouvelles ?) et sur le plan politique (quels rapports se sont instaurés entre les artistes, les œuvres, les programmeurs et les spectateurs ?).

La jeune danse cesse dès lors d'incarner un pôle dominant de l'esthétique chorégraphique. La virtuosité comme but en soi, le discours chorégraphique comme forme de narration, l'ironie et la poésie comme mode d'appréhension du monde, la notion même de spectacle sont radicalement remis en cause. Le champ est libre pour de nouvelles expérimentations basées sur d'autres valeurs et d'autres références.

Le trait le plus marquant est d'abord l'effacement du travail à partir du mouvement : Myriam Gourfink cantonne son *Too Generate* (2000) à des postures de yoga, Jérôme Bel expose des corps où la manipulation et l'utilisation triviale de soi (on se pince, on se palpe, on se frotte, on urine...) tiennent lieu de propos corporel (*Jérôme Bel*, 1995), Emmanuelle Huynh fait déambuler des danseurs dans un bric-à-brac d'objets dans *Distribution en cours* (2000).

³⁹⁹ Laurence LOUPPE, « Une nouvelle expérience de l'être », *Nouvelles de danse* n° 14, 1993, 32-33.

⁴⁰⁰ Certaines de ces nouvelles têtes d'affiche, comme Meg Stuart (*Disfigure Study*, 1991), Véra Mantero (*A dança do existir*, 1996) ou encore Jérôme Bel (*Le dernier spectacle*, 1999) ont d'ailleurs en commun d'avoir rompu avec leur passé d'interprète de cette danse des années quatre-vingt.

La notion de style se fait de plus en plus floue et on assiste à une disparition de l'écriture chorégraphique au profit des « dispositifs » ou des consignes d'improvisation (*Algo Sera* de Nathalie Collantès, 2001). Le retour aux arts plastiques plutôt qu'au théâtre et le recours très fréquent aux nouvelles technologies produisent une déréalisation des corps et des décors, les logiciels (*Lifeform* ou *LOL*) prennent le relais du chorégraphe en matière de composition.

La notion même d'auteur devient difficile à cerner, tant nombre de jeunes créateurs mettent un point d'honneur à proposer des démarches en dehors de toute trajectoire ayant des caractéristiques repérables. Communauté, dialogue, écoute semblent être les nouvelles valeurs de ce courant. Le projet chorégraphique se pense désormais à plusieurs : autour de Meg Stuart, *Crash landing* (1998) rassemblait, Jérôme Bel, Xavier Le Roy et Boris Charmatz. Ces « coalitions temporaires »⁴⁰¹ – qui rappellent la *Judson Church* ou le *Grand Union* – regroupent des artistes, mais aussi des administrateurs, des concepteurs, des critiques, aux rôles changeant en fonction des projets. Des non-danseurs viennent donc rejoindre ces corps non-performants : l'historienne Laurence Louppe figure dans la distribution de *Dispositif 3.1* d'Alain Buffard (2001), les universitaires Isabelle Launay et Hubert Godard ont rejoint Boris Charmatz pour *Faculté* (2003), un spectacle en forme de réflexion sur l'histoire de la danse.

De nouvelles formes de spectacle apparaissent hors des normes économiques de diffusion : bande son, décor justifiant des subventions, lumières travaillées, six à dix danseurs et soixante-quinze minutes de spectacle. De ce point de vue réapparaît un « questionnement pur et dur, avec de fortes références aux *happenings* et performances [...] des années 1960-1970. »⁴⁰² Charmatz inclut les spectateurs dans ses performances, des créations collectives sont instaurées entre artistes, sans obligation de résultat. Dans le refus de fondre les corps dans un même mouvement, d'en respecter les caractéristiques, une éthique se fait jour. Certaines dimensions esthétiques réapparaissent : la nudité sur scène devient une figure obligée ; les corps fragiles se dévoilent imparfaits, non retouchés, atteints par l'âge⁴⁰³.

⁴⁰¹ Christophe WAVELET, « Ici et maintenant, coalitions temporaires » *Mouvement* n° 2, septembre/novembre 1998, 18-21.

⁴⁰² Dominique FRETARD, « La révolution en marche », *Le Monde*, 20 septembre 2002, p. 5.

⁴⁰³ Dans *Judson Flag Show* (1971) Yvonne Rainer faisait déjà évoluer des danseurs nus... sous des drapeaux américains pendus au cou.

Pour cette nouvelle génération, née avec le Sida, le corps transfiguré est un mythe qui ne peut pas survivre. « A ce moment, bon nombre de chorégraphes, homosexuels et séropositifs, investissent les plateaux chargés [...] de la porosité morbide des membranes du plaisir. »⁴⁰⁴ Mais les nouveaux chorégraphes cessent aussi de croire que la danse est une incarnation de Dieu par le mouvement, puisque Dieu – comme d’autres valeurs communautaires – a été balayé par le vingtième siècle : la *Shoa*, le Mur de Berlin, etc. Ce retour de la banalité rappelle une autre opposition au corps vainqueur (pour cause de Viet-Nam). D’une certaine manière, c’est un retour au *credo* des années soixante-dix, que concrétise Xavier Le Roy en travaillant en 1996 à une recreation de *Continuous Projet-Altered Daily* (1970) d’Yvonne Rainer, ou des pièces plus proches de la performance que de la chorégraphie comme *Nom donné par l’auteur* (1994) de Jérôme Bel⁴⁰⁵. A première vue, ce mouvement revendique comme héritage et point de départ les refus énoncés par Yvonne Rainer trente ans plus tôt :

NON au grand spectacle non à la virtuosité non aux transformations et à la magie et au faire-semblant non au glamour et à la transcendance de l’image de la vedette non à l’héroïque non à l’anti-héroïque non à la camelote visuelle non à l’implication de l’exécutant ou du spectateur non au style non au kitsch non à la séduction du spectateur par les ruses du danseur non à l’excentricité non au fait d’émouvoir ou d’être ému.⁴⁰⁶

A quoi sert le mouvement ? D’où vient-il ? Demeure-t-on un danseur en cessant de bouger ? Le questionnement auquel renvoient ces œuvres n’est pas nouveau. Cette tendance s’affirmait déjà à travers une critique de la société du spectacle et de l’étalage de corps increvables : corps des super-héros des séries américaines, corps virtuels des jeux vidéo, corps triomphants des sports extrêmes... Est inédite, en revanche, cette manière de le poser sur scène et d’en faire une composante visible de l’œuvre⁴⁰⁷. Par ailleurs, ces jeunes chorégraphes gèrent des images qui leur viennent de l’héritage éclaté du monde et de la culture. En fabriquer de nouvelles, dans un univers qui en est déjà saturé, ne les intéresse pas. Quand on a passé son temps à peaufiner le corps comme un outil de précision, comment affronter la vision d’autres corps martyrisés : première

⁴⁰⁴ R. HUESCA, « Nudité, la danse des orifices », *Quant à la danse* n° 1, *op. cit.*, p. 53.

⁴⁰⁵ Roselee GOLDBERG, *La Performance, du futurisme à nos jours*, Paris, Thames et Hudson, 2001.

⁴⁰⁶ S. BANES, *Terpsichore en baskets, post modern dance*, *op. cit.*, p. 90.

⁴⁰⁷ Cf. Philippe GUISGAND, « Jérôme Bel ou les figures du retrait », in *Bel/Lander/Robbins*, Opéra National de Paris, septembre 2004, 64-69.

guerre du Golfe (1991), guerre de partition en Yougoslavie (1994) ou encore génocide du Rwanda ? Comment affronter ses monts de cadavres ? Ces images pétrifient les artistes et font renoncer certains d'entre eux au mouvement. La danse des années quatre-vingt avait privilégié « l'énergie [...] comme si l'identité de la danse avait été réduite à un surmenage physique », « la jeunesse [...] et ce qu'elle suppose de créativité et de vitalité » et « une écriture chorégraphique »⁴⁰⁸. Celle des années quatre-vingt-dix dessine de nouvelles tendances⁴⁰⁹, marquées par un retour aux sources, un recentrage vers les valeurs instinctives ; par exemple, se souvenir des états de corps, les extraire de l'intimité pour en faire des lieux d'expérience. L'éventail des pratiques corporelles dépasse largement les techniques constituées. Ce faisant, ces créateurs désignent comme obsolète l'ancienne alternative abstraction/expression, « ajoutant la chute d'un dogme à celle des autres idéologies »⁴¹⁰. Cette « esthétique du doute », que certains voyaient poindre dans la mise à distance des usages et des modèles par les créateurs de la nouvelle danse⁴¹¹, semble donc s'exacerber avec cette jeune relève. Le débat sur la pertinence d'un tel raz-de-marée artistique se fait par publications interposées, notamment entre la journaliste du *Monde*, Dominique Frétard et l'équipe rédactionnelle de *Mouvement*⁴¹².

Cette mouvance récente, qu'on désigne sous le terme de « danse conceptuelle » voire de « non-danse », s'éloigne de la définition de la modernité selon Greenberg, pour qui chaque art doit s'affirmer spécifiquement et se centrer sur son médium. On voit bien, en effet, comment cette tendance artistique s'éloigne du matériau de la danse,

⁴⁰⁸ Jean-Marc ADOLPHE, « A dance of Disaster », *Ballett international/Tanz aktuell* n° 1, 1994, p. 10.

⁴⁰⁹ Les rares journalistes, tels que Philippe Verrièle (« La jeune danse et après ? », *Les Saisons de la danse*, hors-série n° 5, 2001), qui tentent d'esquisser un paysage chorégraphique actuel, ne peuvent que constater l'hétérogénéité des préoccupations et des démarches ; ils dressent une cartographie articulée autour de deux axes : l'un qui prend en compte le statut du mouvement (matériau jusqu'ici incontesté, voire privilégié, de la danse) et l'autre qui situe les créateurs à l'égard du réel.

⁴¹⁰ J.-M. ADOLPHE, « A dance of Disaster », art. cit., p. 13.

⁴¹¹ Christine MONS SPINNER, « Danse contemporaine, une esthétique du doute », actes du colloque *La Danse, une culture en mouvement*, Strasbourg, ed. Université Marc Bloch, 1999, 87-94.

⁴¹² Dominique Frétard avec un article intitulé « La fin annoncée de la non-danse » (*Le Monde*, 6 mai 2003) s'attire les foudres du mensuel *Mouvement* (Jean-Marc ADOLPHE et Gérard MAYEN, « La non-danse danse encore », *Mouvement* n° 28, mai-juin 2004, 72-74). Elle riposte rapidement avec un ouvrage, au style journalistique qui trahit l'urgence, intitulé *Danse contemporaine. Danse et non-danse* (Paris, Editions du Cercle d'art, 2004).

c'est-à-dire le mouvement, pour interroger davantage le corps ou le spectacle du corps. A ce sujet, le titre du numéro spécial d'*Art Press*, consacré à la danse en 2002, est éloquent : « médium danse » signifie bien que les questionnements actuels ne se font plus autour des variations de la corporéité dansée mais bien autour de l'existence même de la danse en tant que pratique corporelle⁴¹³. On se rapprocherait davantage de la vision post-historique de Danto où un objet d'art devient indiscernable de tout autre objet, le répertoire moteur, dans le cas de la danse, devenant celui de tout un chacun au quotidien, quand il ne s'efface pas complètement.

Mon propos n'est pas de porter un jugement sur ce retour à des préoccupations trentenaires, sur les effets de cycles, sur les modes ou les stratégies élaborées par des avant-gardes soucieuses aussi de démarcation. Mais ces évolutions viennent créer un contraste antithétique, à la fois sur le propos de ma recherche, et sur son exemplification ; je m'en suis expliqué précédemment. Au début des années quatre-vingt-dix, certains critiques s'étaient abandonnés à des constats navrés, en voyant, dans « un système dont le principal défaut était une étouffante homogénéité »⁴¹⁴, un tarissement des propositions de la nouvelle danse au profit de la gestion d'une confortable notoriété. Mais cette même critique n'avait sûrement pas prévu le recul de son propre discours, réduit par la nouvelle génération à un jugement de valeur des œuvres, jugement venant redoubler la tendance très marquée des artistes eux-mêmes à expliciter leurs productions (dans le cas d'un jugement positif), ou jugement de rejet incitant d'autant plus l'artiste à œuvrer seul à sa propre hagiographie. A quoi bon rivaliser au sein d'un discours toujours plus abscons qui confond l'artiste et le critique au sein de l'œuvre ?

Ces "conceptualistes" tentent de revenir à des expériences perceptives se situant en deçà de la théâtralité classique de la danse : parler de danse, danser dans le noir, ne pas danser, etc. Auront-ils, de cette manière, dynamité la danse et permis de jouir des conséquences subversives de cette explosion (en favorisant une reconstruction à partir des dommages) ? Ou, au contraire, auront-ils fait imploser l'art chorégraphique, au sens où l'entend Baudrillard⁴¹⁵, ne laissant derrière eux qu'un univers artistique rétracté, voire du vide ? Aux yeux des historiens, la circonspection doit s'imposer.

⁴¹³ Yvane CHAPUIS (ed.), « Médium : danse », *Art Press*, hors-série n° 23, novembre 2002.

⁴¹⁴ I. GINOT, « Un lieu commun », art. cit. p. 2.

⁴¹⁵ Jean BAUDRILLARD, *L'Effet Beaubourg*, Paris, éd. Galilée, 1977, p. 39-46.

Pour moi, il en va autrement ; en effet, une chorégraphe telle que De Keersmaeker, tant par sa position institutionnelle (et son souci de former), que dans ses questionnements artistiques, constitue une cible idéale pour ces avant-gardes. Cependant, son acharnement à considérer les formes corporelles, figure davantage – à mes yeux – le futur que le passé. En effet, cette tendance à renoncer au mouvement comme moyen de questionnement du monde, finira sans doute par s'estomper, pour mieux resurgir peut-être ultérieurement (à l'image des performances des années soixante, retrouvées après un désintérêt dans les années quatre-vingt). La question d'une appréhension du monde par le matériau propre à la danse, par la musicalité du mouvement, referra inéluctablement surface et la danse retrouvera probablement les sources premières, que d'aucun n'ont cessé d'interroger.

Solo for Vincent Dunoyer (1997) : une androgynie dansée

Après *Woud*, créé en décembre 1996, De Keersmaecker présente, pour la fin de saison et le Springdance Festival d'Utrecht, un spectacle interprété par un de ses danseurs et pour qui elle écrit un des trois solos. *Three solos for Vincent Dunoyer*, marque le début d'une période où la chorégraphe va revenir régulièrement à de petites formes, en alternance avec les pièces créées pour la compagnie toute entière. Ainsi *Quartett* et *For*, deux duos, viendront s'intercaler entre *Drumming* et *I said I*; *Small hands*, toujours un duo, entre *Rain* et (*but if a look should*) *April me* puis le solo *Once* entre la précédente et *Bitches Brew/Tacoma Narrows*.

Three solos for Vincent Dunoyer est une production réunissant trois pièces écrites pour l'interprète. Après avoir travaillé avec Philippe Decouflé (1989) puis Wim Vandekeybus (1990), le danseur français rejoint Bruxelles où il débute sa collaboration avec la compagnie Rosas en 1990 pour la pièce *Achterland*. Il figure également dans la distribution des trois créations suivantes : *Erts*, *Mozart/Concert Arias*, *un moto di gioia* et *Toccata*. Par la suite, Dunoyer tentera sa chance en tant que chorégraphe, à travers une installation (*Etude # 31* en 1999), des solos pour lui (*Vanity* en 1999 et *Princess Project* en 2001) ou pour d'autres artistes, comme dans *Solo for Others* en 2003.

Le solo qui ouvre le spectacle est mis en scène par Liz LeCompte (créatrice du collectif new-yorkais d'avant-garde The Wooster Group) sur des musiques de Brahms, Grieg, Moussorgsky et Lurie. *Dances with TV and Mic* en est le titre évident, puisqu'il met aux prises le danseur avec un microphone et un moniteur vidéo. La scène est réduite à une petite découpe lumineuse au centre de laquelle un carré, divisé en neuf parties égales, est marqué à la craie. Placée face au public, une armoire métallique supporte un moniteur dont l'écran est également partagé en neuf, tandis que deux moniteurs latéraux permettent à l'interprète de voir l'image en permanence. A l'avant-scène, un petit meuble en bois supporte l'énorme micro sur une tige sans pied. Dunoyer a revêtu un costume vert d'élégance douteuse ; il porte des chaussettes blanches et des chaussures de cuir verni. Il évolue sur cette petite scène en reproduisant le comportement des comédiens qui apparaissent sur le petit écran, dans un extrait de *Olga's House of Shame*, un film de série B mêlant horreur et érotisme. Scènes de séduction, de dialogue, de courses éperdues se succèdent – comme démultipliées et

amplifiées par le danseur qui tente de rendre corporellement l'aspect à la fois féminin et exagéré du jeu des actrices. La gesticulation de l'interprète est renforcée par les extraits musicaux de Brahms, Moussorgsky et Grieg ; ils paraissent ici maniérés et d'une sentimentalité un peu lourde, conférant à l'ensemble un aspect compassé. Brusquement, le noir se fait, la musique se tait et le moniteur s'éteint. Dunoyer s'empare du micro, la scène se rallume pour une nouvelle séquence. Un extrait, cette fois en couleur, de *Fish Story* (une production du Wooster Group qui retrace la reprise d'une pièce de Tchekhov à la manière du théâtre kabuki) est projeté. Le danseur reproduit la motricité lente, hiératique et symbolique des comédiens.

Emprunt de dérision, le solo de Dunoyer constitue une remise en question, sur le mode comparatif, de l'illusion théâtrale face au réalisme télévisuel, mais surtout une réflexion sur la motricité de genre et les conditions de sa théâtralisation par le sexe opposé : un danseur imite un jeu féminin, puis un jeu plus sobre – mais tout aussi culturellement codé – où les rôles, masculins et féminins, sont tous tenus traditionnellement par des hommes.

L'imitation pourrait également être le sujet du dernier solo présenté. Le titre fait d'ailleurs directement référence aux copies que ce papier encre permet de réaliser. Mais comment reconnaître dans *Carbon* (chorégraphié par Steve Paxton⁴¹⁶) la marque ou l'empreinte d'un créateur quand le principal registre de ce chorégraphe est précisément l'improvisation ? Pour résoudre la contradiction et dévoiler sa part d'originalité, Vincent Dunoyer a conservé le pantalon clair de *Solo for Vincent*, mais il évolue torse et pieds nus. Puissamment éclairé à jardin, il danse au milieu de cette unique source lumineuse qui sculpte davantage son buste, tout en voyant projeté sur le rideau blanc de fond de scène son ombre mouvante et floue. La bande-son, composée par Dunoyer lui-même, fait la part belle au silence ; elle est ponctuée de quelques chuchotements et sons, ainsi que d'un *cluster* vocal final.

La main droite touche l'épaule, formant un cercle avec les bras. Les tours, les équilibres et les pivots se succèdent, sur un buste mobile dirigé par des inclinaisons ou

⁴¹⁶ Chorégraphe américain, Paxton a d'abord été interprète chez José Limon puis chez Merce Cunningham entre 1959 et 1964. Cofondateur de la Judson Church, puis du collectif Grand Union, il ne cesse de développer une recherche sur la danse hors des sentiers battus, élaborant notamment la technique de *Contact Improvisation*.

des relâchements de la tête. Le mouvement est d'une faible amplitude, mais toujours suffisante cependant pour entraîner le poids du corps et un déséquilibre qui occasionne un déplacement. Ponctué de courts arrêts, le mouvement se cristallise en formes sculptées.

La seconde partie propose un travail de plus grande envergure à une vitesse légèrement accrue. Courses, sauts, relâchements et abandons du haut du corps, attitudes sur un buste plongeant et passages au sol offrent un développement rythmique inattendu qui se conclut sur la mélodieuse vocalise finale. La mobilité du torse, des bras et de la tête concentre l'attention sur le haut du corps. L'éclairage, à la fois doux et puissant, y opère une sorte de radiographie au sein de laquelle le mouvement dévoile une part d'intimité du danseur.

* * *

Encadré par ces deux pièces, le second solo, intitulé *Solo for Vincent*, est chorégraphié par De Keersmaecker, est construit sur des musiques de Heinz Holliger (*Studie Über Mehrklänge*) et Robert Schumann (*Werke für Oboe und Klavier*). Le danseur, en polo bleu marine, pantalon blanc et chaussures noires se tient à jardin, à proximité d'une rampe lumineuse verticale. Le plateau s'éclaire progressivement, laissant apparaître trois bancs de bois clair aux formes massives, une toile de fond gris clair, marquée par des plis et zébrée de traces blanches, comme si la surface avait été trop rapidement recouverte d'un enduit. Au sol subsistent les traces de craie du solo précédent, le costume vert, les moniteurs, et le support du micro rangé à court le long du mur.

Connectant le bout des doigts et le pied gauche, Dunoyer tourne sur lui-même. Puis très vite, par de grandes enjambées, une attitude en quatrième derrière et un tour, il transforme le lieu en trajet, esquissant un espace d'évolution dont le point de départ reste un passage obligé. Le haut du corps s'anime différemment, par saccades et brusques contractions des épaules et de la tête. Une percussion du pied, un poing qui se serre, et le son se déploie dans une mise en tension partielle qui se relâche lentement – en même temps que le plateau s'éclaire. Le danseur est très concentré ; on assiste à sa préparation : il regarde un projecteur, s'essuie le front du revers de la main et, tête

baissée, regarde vers le public – comme s’il se persuadait de dévoiler quelque chose, une confession en quelque sorte ; le son, métallique et continu, apporte une densité supplémentaire à ce moment de suspension. Dunoyer arpente le plateau, jetant des regards gênés ou intimidés.

Une nouvelle percussive du pied gauche, ponctuée d’une projection des deux avant-bras en avant – comme pour se libérer d’un poids – et les premières esquisses de l’entrée en scène se font plus précises. Sur des isolations douces du haut du corps (haussement d’une épaule, hochement de la tête) le danseur vient se mettre de dos. Les mains, explorant à tâtons l’espace proche, sont chaque fois une forme d’élan ralenti, une préparation ou un prétexte à développer un travail en ligne, un équilibre avec une jambe développée à la seconde, les bras étirés à l’horizontale ou dans une attitude en quatrième position, mais où chaque membre reste légèrement fléchi et le buste vrillé. Une marche, une main tendue vers le public, ponctuée ces prises d’espace plus personnelles.

Puis vient une partie sautillée, jambes toujours fléchies – évoquant un jeu de marelle ou quelque danse folklorique slave, où les mains viennent frapper les pieds – qui ne semble avoir aucune prétention à l’impulsion aérienne. Le regard reste vers le bas et le danseur, après deux évolutions sur ce registre, s’arrête face au public, comme pris en flagrant délit d’enfantillage. Une nouvelle phrase, renouant avec la motricité initiale, est proposée. C’est une alternance de ports de bras et de grands pliés d’inspiration classique, d’attitudes, de tours en dedans avec des mouvements de plus faible amplitude initiés par les bras tendus, les épaules ou la tête. Les rotations entraînent de petits déséquilibres récupérés dans le mouvement suivant par des jambes plus classiques. Ces deux parties sont reprises successivement sur la musique mélancolique de Schumann. Puis paumes ouvertes vers l’avant, Dunoyer déambule en semblant livrer cet état qu’il porte en lui : la cohabitation de deux colorations contrastées révélée par une seule manière de se mouvoir.

La motricité s’oriente ici davantage selon un axe vertical⁴¹⁷ plutôt que comme une composition “à plat” où dominerait l’horizontalité (comme dans les premières pièces de Keersmaeker). Pourtant une oscillation subsiste qui renvoie à l’hésitation entre deux

⁴¹⁷ Certains critiques ont fait la comparaison avec les piétinements fougues des quatre interprètes de *Bartók/aantekeningen*. Cf. Pieter T’JONCK, « 3 solos : the Double as the Original » disponible via www.parts.be/Rosas/vincent.html [consulté le 17.03.05].

éléments, également induite par le décor : présence massive et terrienne des bancs de bois d'un côté et de l'autre, suggestion aérienne de ces aplats blancs sur fond gris du grand rideau de fond de scène. L'hésitation se prolonge dans une danse d'étirement (ports de bras vers le haut, regards au plafond, attitudes allongées et sauts) contredite par un travail dirigé vers le sol, souvent plié, où les percussions des pieds viennent habiter l'espace sonore quand il est occupé par le silence. Les deux genres – masculin et féminin – semblent cohabiter dans un même corps et se disputent la possibilité d'une extériorisation. Cette oscillation, déjà présente dans d'autres œuvres antérieures, est ré-interrogée ici de manière plus subtile que dans le second solo d'*Achterland*. Déjà interprété par Dunoyer quelques années auparavant, on y voyait le danseur en chaussures montantes, slip et chemise, se livrer à une tentative, à la fois provocatrice et humoristique, de conciliation de tous les stéréotypes féminins : démarche de mannequin, ondulations lascives, déhanchements provocants, ports de bras gracieux ou affectés...

Le solo est parfois l'occasion d'un hommage à une personnalité (par exemple, Kazuo Ono dans *Hommage à La Argentina*, 1977) ou une allusion à l'interprète lui-même, comme c'est le cas ici. Mais *Solo for Vincent* – puisqu'il est signé par une autre – est plus qu'un prétexte au face-à-face avec soi-même. Il m'apparaît à la fois comme une signature et une transparence. Ce travail met en scène un double dévoilement. D'une part, celui d'un interprète s'exposant lui-même ; il devient alors un personnage en proie à des démons stylistiques : dans son corps s'entrelacent un travail où l'intention du mouvement se cache au creux de toutes les articulations du haut du corps et d'autres stigmates bien plus académiques. D'autre part – en filigrane – se développe un portrait esthétique de la chorégraphe. Dans ce portrait perce cette préoccupation constante chez De Keersmaecker de concilier une danse où la qualité des traces compte sur la persistance rétinienne du spectateur pour se graver dans l'espace ; mais les intensités transparissent également et se déploient à travers une motricité plus libérée, exposant les forces émotionnelles à l'œuvre. Ainsi s'installe doublement une ambiguïté identitaire à travers le style classique (souvent connoté de manière féminine) et une danse plus masculine (à base de bonds, plus près du sol et où l'angle l'emporte sur la courbe. Mais l'ambivalence s'exprime aussi à travers la coexistence dans le corps de Dunoyer de la réalisation masculine d'une intention féminine. Cette équivoque résonne comme un monde à l'envers et se condense, dans la reprise par trois fois, d'une

figure en appui sur un bras, tête en bas, jambes en l'air. Cette ambiguïté est finalement résolue par la danse qui parvient à fusionner – plutôt qu'à faire se côtoyer – les deux styles, comme ce port de bras très aérien, sur cette évolution en percussion et en demi-plié. Dans ce solo et cette évocation masculine d'elle-même, se trouve à nouveau affirmé le *credo* de Keersmaecker sur l'interprétation : incarner le mouvement et exposer, tout en les respectant, les caractéristiques et les questionnements propres à chaque danseur ; car si Dunoyer se révèle ici un excellent *performer*, « on voit simplement un homme, vulnérable, humain et familier. »⁴¹⁸

Anne Teresa De Keersmaecker revient à une production de groupe la saison suivante, avec une pièce créée pour une compagnie Rosas en partie renouvelée. *Just before* marque le début d'une alternance entre les pièces de "danse pure" et des formes plus théâtrales. Parallèlement, elle s'essaie à la mise en scène lyrique du court opéra de Bartók intitulé *Le Château de Barbe-Bleue*. Sa recherche aux frontières du théâtre se poursuivra les années suivantes avec *Quartett* et *I said I, In real time* et *Kassandra*.

⁴¹⁸ Eve EDMONDS, « 3 Solos not for uninitiated » *Ottawa Sun*, 20 octobre 1998 (nous traduisons).

***Just before* (1997) ou la danse salvatrice**

Just before est présenté en novembre 1997 au théâtre de La Monnaie à Bruxelles. Pour ce spectacle, De Keersmaecker est assistée par sa sœur Jolente, comédienne et membre du collectif théâtral Tg Stan⁴¹⁹. Cette collaboration aura une incidence forte sur les parti-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 gestes⁴²⁰.

Pour la première fois, les interprètes (danseurs et musiciens) sont déjà sur scène, disséminés à la périphérie du plateau lors de l'installation du public. Bras croisés, ils attendent, discutent ou déambulent⁴²¹. Un immense écran à trois pans s'arrêtant à deux mètres du sol recouvre le fond et ferme les coulisses. Au bas de l'écran, au centre, est accrochée une petite pendule de métal. Tout un fatras d'objets et d'instruments de musique encombre la périphérie du plateau : chaises, tables roulantes, vieilles armoires métalliques sont rassemblées à jardin ; les instruments, un meuble d'infirmerie, un seau et un bouquet de fleurs s'entassent de l'autre côté ; au pied de la scène, un projecteur, un piano, d'autres tables et des sièges. On devine, au fond, toute une installation d'instruments de percussions et des pianos. Le plateau de bois est parsemé de cercles et de droites délimitant les trames spatiales des danseurs. Au milieu de la scène trônent quatre paires de bongos sur pieds. Les musiciens sont habillés de costumes noirs, les danseurs ont des tenues différentes mais dans des tons allant du bleu roi au bleu nuit. Ils sont tous chaussés de bottines montantes ou de chaussures de ville.

Assez brusquement, le pianiste s'installe face à l'instrument, en contrebas du plateau, allume une petite liseuse et entame *The Perilous Night* de John Cage. Les notes aux sonorités sèches sortent par saccades, sans résonance d'un instrument préparé. Les danseurs semblent soudain plus présents ; un effet qu'amplifient l'éclairage en rampe et

⁴¹⁹ Tg pour *Toneel Groep* (compagnie théâtrale en néerlandais) et Stan pour *Stop Thinking About Names*.

⁴²⁰ Etude réalisée à partir de la captation de *Just before*, 1998, 150 min., réal. Rosas Visual Library, prod. Rosas et Audiovisuele dienst K.U. Leuven.

⁴²¹ On retrouvera cette nouvelle entrée en matière dans *Drumming* puis dans *Rain*.

la musique saccadée, presque abrupte, qui met corps et regards en tension. Les onze danseurs (huit filles et trois garçons) viennent se ranger côte à côte en avant-scène.

A son tour, chacun des interprètes annonce en anglais un paysage, un objet et une personne qu'il a choisis, puis s'élançe dans une phrase dansée en s'avancant vers le public. S'agit-il d'un jeu, d'une illustration dansée, de l'énoncé d'un thème ayant présidé à l'élaboration de la pièce ? On ne peut que faire son choix. A titre d'exemple, Oliver Koch évoque le sud de l'Allemagne, une table et un ouvrier. Puis il lance le bras droit vers le haut en un large arc de cercle, propulse un battement à la seconde et saute en arrière, jambe retirée, avant de ricocher en trois petits bonds rasants, se déséquilibrant dans un développé puis un soubresaut ; un nouveau battement et le voilà à genoux, puis sur le dos, avant de se rétablir par l'intermédiaire d'appuis renversés et de retourner à sa place à reculons. Bruce Campbell a choisi Tokyo, un anneau et une jeune femme espagnole ; Rosalba Torres a préféré la Slovaquie, une pomme *Fuji* et « une femme comme un ange ». Martin Kilvady (l'Andalousie, une guitare et une jeune femme orientale) enchaîne de grands ports de bras rectilignes et d'amples flexions de jambe le propulsant en avant, une ondulation du buste, prolongée par la tête, trois pirouettes en dedans et, avant de revenir dans la ligne, deux profondes fentes, les bras déployés en arabesque. Cynthia Loemij (Rotterdam, deux photos et un homme) ne sort pas de la ligne, lance un battement en avant, pivote sèchement sur la gauche par deux fois, avant d'adoucir le flux par un large déhanché qui entraîne un rond de jambe la ramenant face au public ; la danseuse, en parallèle et bras levés, fait alors plonger son buste en profitant de cet élan pour réintégrer la ligne. Seule à ne rien dire, Alix Eynaudi s'avance en marchant puis recule pas à pas, entraînée par les coups de coude secs qu'elle inflige à l'air. Descendant sur son appui arrière, l'autre jambe tendue, elle s'ouvre une diagonale d'un port de bras tranchant avant de revenir au centre de la scène, progressant par petits bonds qui prolongent ses souples ondulations partant de la tête, tel un chat cherchant les caresses.

Au bout de la ligne, Taka Shamoto décrit en s'adressant au public et à l'aide de grands gestes, un paysage écossais composé d'une rivière, d'un pont et d'une tour ; elle évoque la meilleure saison pour profiter de ce panorama. Pendant ce temps, Alix Eynaudi reprend son solo et le prolonge en alternant ondulations du buste, brusques rejets de la tête en arrière, attitudes et tours plus classiques, tout en fluidité.

Fumiyo Ikeda vient à son tour raconter une histoire de manière agitée et presque hystérique, un sac à main sous le bras, déambulant, mimant à grands gestes, faisant le

pitre et amusant le public. Elle évoque deux semaines passées en Toscane où de petits chemins impossibles mènent à des châteaux typiquement italiens certes, mais n'ayant à ses yeux « rien de spécial ». A bout de souffle, elle quitte le plateau.

Kilvady intervient à son tour, reprenant la danse à la fois circulaire et rectiligne que permet son grand gabarit ; une danse faite de battements et de grands ronds de jambe, de cercles de bustes, de plongées asymétriques et de courtes pauses où il guette le public, comme si le mouvement faisait fonction de véritable discours. Lorsque la musique de Cage reprend, on croit entendre un jouet mécanique en fin de vie. Martin entame un duo avec Alix dans lequel il la porte, la balançant dos au public par les épaules ; puis elle prend appui sur lui pour bondir, avant d'être arrêtée par Rosalba, venue évoquer les montagnes de Slovaquie et un jeune skieur perdu dans le brouillard, en un discours parfois agité de bribes hurlées, qu'elle tente chaque fois de reprendre plus calmement. Pendant ce temps, Alix continue d'évoluer sur le plateau. Kilvady la saisit par la taille, la soulève pendant que ces jambes continuent d'arpenter le vide. Il la dépose sur un banc, la porte à nouveau, trouvant les mots à sa place dès qu'elle hésite.

Roberto Oliván de la Iglesia entame à son tour un solo, puis un duo avec Iris Bouche. Chacun observe l'autre comme avant un combat, rixe qu'engage Iris en donnant une gifle à son partenaire : glissant sous les bras l'un de l'autre, ils enchaînent déplacements courus et petits portés, se rattrapant dans des déséquilibres, utilisant l'autre comme appui pour un soubresaut ou un élan. Une dernière phrase musicale de Cage brise le silence ; les notes descendent dans les graves, prenant une dimension dramatique qui renforce l'intensité avec laquelle le couple se porte ou se repousse, s'attire ou s'élance. Kilvady ramène Rosalba au centre, la portant enlacée à hauteur des genoux, pendant qu'il lui souffle son discours et qu'elle répond aux questions de Farooq Chaudhry. Ce dernier ne danse pas ; assis au pied de la scène, vêtu de rouge, il incarne une sorte d'inquisiteur, posant des questions : « Is he Japanese ? He started to scream ? What's the expression in their eyes ? », demandant des précisions : « How many are there ? How does he get angry ? A small what ? », ou corrigeant une expression dans une langue ou l'autre : « I *though* it was a river » ; en effet, la plupart des récits sont en anglais (qui n'est pas la langue maternelle de tous les interprètes). Parfois des bribes de néerlandais, de français, d'espagnol ou de slovaque se mêlent à l'anglais.

Puis un par un, les musiciens entrent sur scène pour jouer, à l'aide de baguettes sur les bongos, la première partie de *Drumming* de Steve Reich. A la première percussion,

Loemij s'élance de jardin dans une spirale concentrique pour une présentation de la phrase chorégraphique de base. Après quelques appuis – préliminaires à un étrange saut où la jambe gauche, genou plié et jambe fléchie, monte vers ligne d'épaule – la danseuse en enchaîne un second où les bras, tendus dans une diagonale, emmènent le torse dans une énergique vrille du dos qui enlève le corps tout entier, dans un bond en arrière. La réception donne l'occasion de présenter une attitude où tous les membres sont fléchis à des degrés divers et qu'un brusque accent des épaules et de la tête fait disparaître. Changeant de direction, Loemij s'élance dans un appui renversé, les deux mains au sol et une jambe tendue vers le ciel, avant de résoudre cette roue insolite par un arc dessiné lentement grâce à un bras tendu ; une pirouette et un chassé aident le corps à s'élaner dans de petits allers-retours vers l'arrière, ponctués de légers sauts à cloche-pied, une jambe retirée, sur lesquels se dessine parfois une ligne de bras oblique. Cette logique se brise soudain par une descente en grand plié dans lequel les bras, toujours tendus, viennent suggérer des directions irradiantes venant du buste ; puis les bras viennent à nouveau chercher l'appui au sol, donnant aux pieds plus de liberté dans un chassé qui se transforme en rotation. Cette incessante promenade, arrondie par les tours et les sauts, s'immobilise soudain face au public ; la danseuse, en parallèle et bras levés, fait alors plonger son buste en avant et, profitant de cet élan, repart sans sa déambulation arrière à petits pas, sautillant et tournant, investissant soudain les deux diagonales opposées en les marquant d'un déhanché ou d'un lancé de bras en avant ; se laissant déséquilibrer en arrière, le corps s'allège alors pour bondir à nouveau de façon brève et rasante. Une série de battements avec demi-tours rappelle *Fase* et *Toccata*. Une succession d'attitudes, toujours fléchies, précède un ample rond de jambe à la grande hauteur ; puis ce sont de nouveau les bras et les hanches qui tordent le buste, invitant à de nouvelles directions dans ce quasi-sur-place : nouveau plongeon des épaules jusqu'à ce que les mains touchent terre, petits sauts où les jambes retirées se coupent brusquement du sol ; le corps semble agité d'impulsions qui lancent à tour de rôle les membres, mais aussi le bassin, dans des explorations lointaines de la verticale sans que toutefois, ces développements ne mettent l'équilibre en péril. Cet axe ciel-terre est régulièrement souligné par des étirements du corps vers le haut et des alignements savants entre les membres et le tronc ; parfois, de petites courbes inversées du poignet et du coude apparaissent, arabesques miniatures qui attirent l'œil avant que le corps entier ne rebondisse à nouveau ; la cellule donne l'impression d'une flamme, toujours à la même place mais aux proportions changeantes qui finit, comme le feu, par fasciner.

Bien plus longue que les précédentes (plus de deux minutes), cette cellule de mouvement donne l'impression que De Keersmaeker propose un bilan de l'évolution de son écriture – engagée depuis *Kinok* dans une recherche de forme plus déliée organiquement. Elle répond à la structure de *Drumming* (la musique) pour laquelle Reich n'utilise qu'un modèle rythmique de base bien plus court que la cellule dansée⁴²².

Ce modèle subit des changements de phase, de ton et de timbre, mais tous les musiciens jouent ce modèle ou une partie, dans le morceau entier. Dans cette section, la musique s'enrichit à partir d'un simple battement, jusqu'à ce que ces percussions constituent un flot de roulements continu mais distinct autour d'une pulsation ternaire.

Iglesia entre à son tour en avant-scène ; Avec Loemij, ils reprennent à l'unisson cette cellule de base à quelques mètres l'un de l'autre, dans des directions opposées qui donnent l'impression que, autour des percussionnistes imposant au centre un rythme souverain, deux satellites agités gravitent. Puis Cynthia regagne la périphérie lorsque Kilvady et Eynaudi entrent en scène pour la relayer dans une troisième reprise. Cette fois, les trajectoires des interprètes s'interpénètrent car la phrase de base est enrichie de courses en courbe ; quand les danseurs se croisent, ils échangent des regards comme pour mieux se caler à l'unisson. La troisième reprise se termine par une course en cercle dans des sens opposés. Ursula Robb entre alors en marchant selon un trajet spiralé concentrique. Fixant les musiciens tout proches, elle offre un contrepoint immobile à ce cœur battant et ses circulations enivrées par cette avalanche percussive. Au centre, les musiciens forment le cœur de toutes les spirales et constituent l'aune de tous les arcs de cercles.

Progressivement, tous les danseurs sont entrés et se sont immobilisés. Le rythme se réduit progressivement à trois, puis deux pulsations et semble s'épuiser. Du moins le croit-on l'espace d'un instant car la scansion de Reich, loin de s'éteindre, reprend un battement supplémentaire, puis un autre, et relance du même coup toute la compagnie sur un tempo cette fois binaire. Sur des cris lancés par certains d'entre eux, les danseurs forment des duos et trios dispersés, alternant un battement un simple ou un changement d'orientation avec une sorte d'arrêt sur image où le mouvement se cristallise : debout, pieds décalés, bras gauche tendu à l'horizontal, ou reprenant à l'unisson une partie sur place de la cellule de base toute en torsion, port de bras et plongée du buste vers le sol. Puis dans un mouvement à nouveau général, chaque danseur reprend la partition du

⁴²² Disponible via <www.parts.be/Rosas/drumming.html> [consulté le 21/05/04].

partenaire qu'il croise, le spectateur peut alors suivre le déroulement de la phrase en passant d'un regroupement éphémère à un autre.

Progressivement chaque danseur sort, laissant le duo initial construire un déplacement sautillé où les bras, tendus et lancés en avant, donnent des impulsions rasantes à cet unisson circulaire. Tous les danseurs entament maintenant, en évitant le centre, de longues traversées courues où alternent cloche-pied et grands jetés ; les bras devant, allongés sur le côté ou projetés en arrière, continuent de marquer l'horizontal ; chaque fin de trajet est l'occasion de recomposer de petits groupes, du duo au quintet, les trajectoires alternant les arcs de cercles et les droites, du fond à l'avant-scène ou sous forme de diagonales. Parfois, en un contrepoint plus tranquille, l'un des danseurs traverse la scène en marchant. La musique semble alors avoir atteint son effet de roulement maximum. Démarrant à l'unisson bien que dans des orientations différentes, les partitions soudain divergent, s'inscrivent différemment sur les filles et les garçons, ou deviennent à nouveau identiques chez ceux qui sont placés face au public ; sans transition, presque naturellement, tous retrouvent l'unisson comme si le mouvement contenait en lui-même – et à l'image des structures canoniques – les voies simultanées de la divergence et de l'unisson. Lorsque la musique s'interrompt brusquement, les danseurs regagnent la périphérie, laissant Campbell prendre seul la parole.

Il s'avance vers le public en remettant sa veste pendant que les musiciens emmènent les instruments et que les danseurs déambulent ou courent sur le plateau, illustrant en quelque sorte, son souvenir d'un Tokyo surpeuplé. Il décrit le lieu : buildings, autoroutes, publicités lumineuses. Tournant autour de Taka, demeurée seule sur scène, tous les deux s'observent ; puis Campbell sort, laissant la place à Iris et Iglesia pour un court trio parsemé d'attitudes très basses, d'alignements corporels et de postures en appui sur les mains. Iris prend à son tour la parole, à propos de la chaleur et des insectes, de l'été en Catalogne. Elle est interrompue sans cesse par Roberto qui arpente le plateau et par Campbell ou Chaudhry demandant de préciser son récit ; elle paraît surveillée par Taka qui finit ses phrases à l'unisson. En écho au discours, Roberto reprend corporellement des expressions, dessinant par exemple un carré dans l'espace quand il est question de la forme d'une maison. Et lorsqu'elle trouve étrange que ces habitations aient l'air à l'abandon, les garçons lui répètent que le temps passe : « time goes ».

Oliver Koch s'élanche alors en courant, terminant chaque traversée par une longue glissade au sol ; puis il ramène des chaises au centre pendant que Fumiyo danse seule à

ses côtés. Au fond, à jardin, un quatuor de filles se met en place pour une courte séquence et disparaît presque aussitôt. Alternant de brèves postures et des ondulations du haut du corps, Ikeda est portée à plusieurs reprises par Koch comme si elle était un objet. Elle s'assied, surveillant Koch qui se jette maintenant à plat ventre au pied des chaises, les faisant tomber une à une avec fracas avant de les remettre en place et finalement s'asseoir épuisé au côté de sa partenaire ; son attitude rappelle le personnage d'ouvrier qu'il a cité auparavant.

En fond de scène, un percussionniste s'est installé devant ses instruments. A l'avalanche de chaises succèdent les *Rebonds* de Xenakis. La similitude avec le début de *Drumming* est brève. La ligne de percussion évoque un cheminement chaotique sur lequel les danseurs se relaient pour de courtes apparitions dont la fluidité contraste avec cet éboulis sonore ; mais la caméra, soucieuse de rendre compte de la diversité des actions (musiciens en train de jouer, Fumiyo installant des chaises...), fait perdre le duo entre Iglesia et Torres. La ligne initiale de danseurs se forme de nouveau pour se disperser aussitôt, les danseurs s'assemblant alors par petits groupes pour soulever un partenaire à bout de bras et le déposer à quelques mètres de son impulsion. L'anarchie apparente de cet essaim vient sporadiquement s'ordonner dans un alignement côte à côte qui se brise à nouveau pour offrir à voir une autre circulation. Durant quelques instants, les filles forment un unisson reprenant le solo initial d'Alix Eynaudi.

Puis un duo entre hommes (Koch et Iglesia) vient affirmer une amplitude plus marquée, notamment à travers un porté où Iglesia se retrouve soutenu à hauteur d'épaule, jambes lancées vers le ciel. Cynthia Loemij reprend la phrase de base de *Drumming* pour l'achever dans un duo où chacun à son tour lance l'autre dans un rebond, un jeté ou un soutien. La musique, en un éboulis de frappes lourdes, donne ici les impulsions nécessaires à cette danse énergique. Le plateau devient bleu nuit pendant que Loemij reprend une fois de plus sa phrase corporelle, et que les percussions prennent le dessus sur le son de sa voix qui demeure inaudible. Pour la première fois, la danseuse danse et parle en même temps, décrivant Rotterdam avant que la voix *off* n'annonce un entracte de vingt minutes.

*

Lorsque le spectacle reprend, une rangée de chaises est installée en milieu de scène, en lieu et place des danseurs de la première partie. *A Room for Piano* de Cage retentit

pendant que les derniers spectateurs prennent place. La musique déroule ses boucles sombres dont une petite mélodie plus aiguë semble ne pas parvenir à s'extraire. Iris vient s'asseoir face au public et se met à parler d'une théière, ponctuant ses phrases d'accents d'épaules secs, se soulevant de sa chaise et croisant si nerveusement les jambes qu'on croirait retrouver les danseuses de *Rosas danst Rosas*. Le discours s'installe au rythme du mouvement ou peut-être est-ce l'inverse. Il continue d'être alimenté par les questions de Chaudhry, cherchant toujours à faire préciser les souvenirs.

Sur les accords plaqués et discordants de *Seven Haiku*, Taka et Iris entament un petit duo où un bras levé en cinquième position demeure figé dans une succession de marches, comme s'il avait été oublié. Campbell vient les interrompre pour venir s'asseoir et raconter une histoire à propos d'un enfant et d'un anneau ; il est coupé à son tour par Rosalba : « ça n'intéresse personne de toute façon » bougonne-t-elle en français. Visiblement exaspérée par cette histoire de famille, elle ajoute ses propres commentaires. Taka éclate de rire aux péripéties narrées par Campbell ; soudain Rosalba explose, rectifiant l'histoire de l'anneau, sans pouvoir magique selon elle. Hurlant face au public en espagnol, elle finit par être ceinturée par Koch comme une folle qu'on ferait taire.



Puis les marimbas de Reich (*Nagoya marimbas*) retentissent, venant apaiser la violence de la scène précédente ; les chaises sont rapidement évacuées. Une à une, les filles viennent former des duos et trios dispersés, alternant un battement un simple ou un changement d'orientation avec une sorte d'arrêt sur image où le mouvement se cristallise : debout, pieds décalés, bras gauche tendu à l'horizontal ou reprenant à l'unisson une partie sur place de la cellule de base, toute en torsion, port de bras et plongée du buste vers le sol. Les notes claires qui s'échappent des instruments invitent au bondissement et à la course, ce dont ne se privent pas les danseurs, parsemant leurs trajectoires de petits portés qui s'organisent au hasard des croisements. Puis s'asseyant à nouveau sur les chaises alignées, ils entament une danse assise où les bras oscillent entre les lignes tendues et les relâchés, pendant qu'un métronome scande le mouvement

et bien que la mesure du temps soit ici plus prégnante que son organisation. Sur l'écran de fond, un film en huit millimètres est projeté : on y voit un homme installé à un bureau, un papillon de collection et une sorte de repas de famille. La scène s'assombrit tellement que les danseurs éclairés à contre se transforment en ombres, faisant écho à la projection de leurs silhouettes sur le film derrière eux.

Laissant libre le plateau, la compagnie s'évapore dans le clair-obscur qui se nimbe d'une lumière rouge. La musique de Magnus Lindberg (*Related Rocks*) semble avoir été créée pour la danse qui répond dans ses suspensions, ses accents et ses circulations arrondies, à la légèreté et au ruissellement qui se dégagent des notes. Les danseurs reviennent, ponctuant leurs allers et venues d'une oscillation latérale, les pieds en première et comme arrimés au sol, tels des pendules vivants. On retrouve cette phrase récurrente née dans le spectacle *Erts* et utilisée de nouveau dans *Amor constante*. En un duo, Ursula Robb et Iglesia, se rapprochent jusqu'à ce que leurs bras s'entrecroisent. Le danseur profite alors d'une attitude basse de sa partenaire pour prendre appui sur son dos et passer par-dessus elle, à deux reprises. Une poussée de l'épaule et Ursula tourne sur elle-même avant de planer largement sur un cercle, porté par son partenaire. Progressivement, l'ambiance rouge se teinte d'ambre et de rose. Ursula continue de danser tout en parlant, mais ses phrases sont submergées par la musique et ses gestes illustratifs demeurent impuissants à expliquer ce dont il s'agit. Pendant ce temps, d'autres danseurs se livrent à des actes ludiques ou mystérieux : Taka fait la grenouille, Martin empile des bouteilles en plastique, Iris confectionne un mobile avec des cintres, Fumiyo entreprend d'escalader les armoires, Rosalba fait une sculpture de chaussures. Puis circulations, glissades et oscillations sur place reprennent, s'organisant parfois en unissons rapprochés, sous forme de file ou de groupe dont s'échappent les danseurs uns à uns. Les accents dissonants de la musique de Lindberg évoque Bartók ; des rebondissements sonores s'échappent tantôt les cymbales, tantôt les pianos ou les percussions, comme s'ils ne parvenaient pas à s'accorder ou à trouver un rythme, renforçant ainsi l'impression de paysage désordonné. Pourtant, dès que l'impression d'un vaste désordre improvisé s'insinue en nous, un unisson ou un duo vient rappeler que De Keersmaecker est une compositrice d'exception. Lorsque la musique cesse, la même sensation de désordre sonore se poursuit car les danseurs lancent à tour de rôle des bribes de phrase, décrivant physiquement les personnages dont ils parlent : apparence, couleur des yeux, caractère, etc. Puis tous se retrouvent oscillant calmement, mais sans être en phase.

La phrase exposée dans *Drumming* revient en unisson puis deux tables sont placées sur scène. Sur l'une, Iglesia assied Taka. Kilvady harangue les spectateurs en slovaque de façon un peu véhémement ; criant et vociférant, il semble prendre Campbell à témoin. Puis une sorte de dialogue s'installe entre Taka, qui fait des signes avec les doigts, et Kilvady qui paraît les commenter. Puis la Japonaise s'approche de Campbell, tente un contact gestuel avant de s'éloigner. Elle est relayée par Iglesia qui renouvelle cette approche dans un registre dansé presque *funky* avant de l'évincer de la scène pour danser seul. Une valse de Brahms, jouée à quatre mains au piano, se fait entendre. Son rythme ternaire et nostalgique engourdit nos danseurs qui ont soudain l'air absorbé dans leurs pensées, comme absents au présent.

Cynthia Loemij vient alors s'asseoir au bord de la scène, face au projecteur de film qui illumine son visage d'images d'abord indistincts, mais qui se révèlent être de la gymnastique et des visages. Parfois, ses traits se confondent étrangement avec ceux du visage projeté sur elle. Assise à ses côtés, Chaudhry lui tend un micro et lui pose des questions qui la guident dans le portrait qu'elle fait d'un homme.

Les percussions d'*Unknownness* (une musique de Thierry De Mey) relancent brusquement la danse. Les hommes reprennent, à deux reprises et en unisson, la cellule exposée au début par Oliver Koch. Puis les filles les rejoignent ; on retrouve alors les portés à bout de bras, quand un groupe s'empare d'un danseur. Les tables de bois sont déplacées, réagencées tandis que Fumiyo Ikeda, hystérique, bouge les meubles à grand bruit, hurle tout en s'habillant de blanc, tente d'échapper à Koch qui veut la saisir par les chevilles. Progressivement, les autres danseurs s'habillent également en blanc. Campbell vient décrire la jeune espagnole qu'il a en tête, sans cesser d'être interrompu par Iglesia. Pendant qu'Iris et Taka forment un contrepoint dansé derrière les hommes, fait d'alternances entre attitudes formelles et changements d'orientation, les deux filles plongent le buste vers le sol pour remonter en présentant, parfois de façon sagittale, un nouveau dessin de bras fléchis ou tendus à l'équerre. Bruce et Taka se retrouvent seuls ; enlevant sa robe, elle s'approche de lui et le déshabille. Ce qu'elle lui dit demeure indistinct. Ils se rapprochent, poursuivant une étrange scène de séduction commencée précédemment, puis quittent le centre de la scène. Ursula Robb, au fond, reprend une variation de sa cellule corporelle initiale. Tandis que certains danseurs se remettent à osciller lentement, d'autres roulent au sol. On semble revenu à mi-chemin entre le sol impérieux de *Rosas danst Rosas* et celui, à bout de souffle, d'*Achterland*. Les oscillations dégénèrent en déséquilibre et donnent l'occasion de varier les

configurations d'unisson, un danseur quittant un groupe pour en rejoindre un autre. Dans leurs trajets toujours rectilignes, ces oscillations évoquent les phrases "suspendues" de *Rosas danst Rosas* qui donnait un côté métronomique à certaines phases d'*Amor constante* ; les corps y cherchent un équilibre dans le déséquilibre permanent. Renvoyés en rebond par leurs partenaires restés à jardin, les inclinaisons des danseurs sur scène se font de plus en plus amples, comme s'ils échappaient maintenant à la pesanteur, évoquant les allers-retours des filles poussées par les garçons dans *Amor constante*.

Puis les danseurs désertent le plateau, laissant Kilvady et Rosalba dans une étreinte essoufflée. Les premières notes du prélude *Des pas dans la neige* rappellent Alix Eynaudi et Martin Kilvady sur le plateau. Marchant côte à côte, ils enchaînent de doux contacts, d'amples développés de jambes et de légers portés circulaires et rasants. Oliver Koch se pend à un trapèze. Fumiyo Ikeda déclenche un métronome dont on entend les battements au-dessus de la mélodie mélancolique de Debussy. Puis elle enclenche le projecteur qui isole dans l'écran la silhouette de Koch, pendu par les genoux, le torse nu, la chemise à bout de bras. L'image est violente, rehaussée d'éclairages à nouveau sanguins. Le piano s'est tu. On n'entend plus que le métronome et le souffle du projecteur. Bruce Campbell vient réaliser un carré du bout des doigts, puis une attitude et quitte rapidement la scène. Chaudhry arrête le projecteur, traverse le plateau et met fin au spectacle en arrêtant le métronome.

* * *

Il semble tout d'abord difficile de trouver dans les propositions individuelles des principes unificateurs à la danse, tant celle-ci semble émaner de corps aux morphologies différentes et s'inspirer, malgré les catégories annoncées, de souvenirs disparates. Très vite, on a l'impression que ces réminiscences ne sont que des prétextes à éclairer la danse, lui offrir un contrepoint et faire exister les interprètes différemment. Rapidement les cellules se fédèrent dans les unissons et les duos ; la disparité n'est plus que de surface, à l'image des costumes, tous différents bien que dans les mêmes tons et les mêmes coupes.

De Keersmaecker poursuit ses recherches – amorcées avec *Toccata*, puis *Kinok* – afin de trouver des portes de sorties plus “organiques” au vocabulaire classique par l’intermédiaire de la déconstruction du mouvement et l’exploration d’autres bases stylistiques. L’alternance continue de jouer entre la recherche classique de la ligne, bras et jambes tendus dans différentes directions (développés, pointés horizontaux ou dans des diagonales), et la volonté de faire vivre l’axe du rachis comme source de la distribution et du déploiement des accents toniques. Le triangle, formé par la tête et les deux épaules, devient alors le foyer mobile d’où se propagent les impulsions et s’élaborent les directions. Ce travail, par expansion d’un centre situé très haut, est également issu de l’énergie emmagasinée par les relâchés des bras et des jambes : souvent tendus dans des lignes, tous les membres fournissent une impulsion cinétique proportionnelle à leur poids, dès que l’attitude dans laquelle ils sont fixés est abandonnée. Le balancé permet alors de faire surgir une nouvelle forme vers le haut qui va se déconstruire lentement, dans la dynamique de l’impact-résonance, dans l’accélération vers un saut ou dans un contraste permettant de mieux replonger vers le sol. L’abandon fait ici office de diastole permettant à tout ou partie du corps de mieux se préparer à une projection dans l’espace.

Pourtant, ce vocabulaire fait resurgir certains stigmates des “façons” précédentes et on trouve des réminiscences de *Fase* (les battements cloches de *Violin Phase*), de *Rosas danst Rosas* (les passages en attitude ventrale et les phrases suspendues de la dernière partie), d’*Elena’s Aria* (les croisements de jambes sur les chaises) ou encore d’*Achterland* (les roulades rapides au sol). Ce qui n’est guère étonnant quand on songe à la charge psychologique et émotionnelle qu’au-delà du mouvement, ces pièces pouvaient porter. Ici les lignes corporelles et la mise en tension des flèches demeurent une des finalités esthétiques du geste, même si ce dernier – construit à partir d’un centre très mobile – naît plutôt dans l’ondulation et la torsion. Les lignes tendues, l’aspiration verticale et la circulation d’un flux qui serpente à travers le corps central renforcent cette impression d’une danse soumise aux méandres de la mémoire. Parfois ce sont également les formes, découlant de ces principes fondateurs, qui évoquent la fragilité et l’évanescence des souvenirs : tels ces alternances de brèves postures, comme des photos ou des images arrêtées, avec des ondulations du haut du corps. D’autres figures évoquent aussi le temps, cette impalpable présence : ainsi ce moment où Kilvady saisit Rosalba par la taille, la soulevant pendant que ces jambes continuent d’arpenter le vide ; ou lorsque les danseurs, renvoyés en rebond par leurs partenaires restés à jardin,

trouvent des angles d'inclinaison extraordinaires, comme s'ils échappaient à la pesanteur et prenaient la consistance évanescence du souvenir. Ce vide que provoque la danse ne nous renvoie-t-il pas plus sûrement que la théorie à un "monde des idées" ? La mise en scène tend, par les questions incessantes qui sont posées en voix *off*, à valoriser la compréhension du langage. L'anglais, sans doute choisi en raison des tournées internationales, alourdit la perception chorégraphique si l'on se focalise sur la signification ; il renvoie la danse à l'arrière-plan (comme le fait un sous-titre sur une image). Cet effet de plan ou de profondeur de champ s'inverse dès lors qu'on porte son attention sur la danse ; le discours devient alors une sorte de paysage sonore, musical presque, tant les variations de débit, d'intonations et d'accentuations sont importantes et fonction des prises de parole. La danse sur *Drumming* et sur *Related Rocks* apparaît alors comme une sorte de libération cognitive et de compensation visuelle qui la 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.

De la même manière, alors qu'on pourrait attendre des interprètes un "jeu" faisant advenir des personnages (et dans lequel le corps révélerait de façon explicite les référents annoncés au début de la pièce), les corps demeurent au contraire comme en retrait et distants de cette plongée dans l'émotionnel, préférant jouer le contrepoint de discours par trop expressifs. Ainsi les bribes de danse présentées sont peu révélatrices des thèmes choisis, en tout cas sur le plan figuratif. Plus qu'une illustration du propos ou l'esquisse d'un personnage, ces cellules gestuelles font davantage office de signature corporelle, tant chaque mouvement semble être propre au danseur et différent des autres. C'est pourquoi les corps sont à la fois moteurs, cinétiques et créateurs de dynamismes lorsque, arrimés aux percussions, ils en révèlent l'écriture ; mais ces corps qui dansent sont aussi traceurs, révélateurs d'espaces, dialoguant avec l'invisible et renforçant l'idée d'une dimension impalpable.

* * *

On a beaucoup écrit que la pièce traitait de la mémoire et de la manière dont le souvenir prenait forme, ce qui paraît évident dès qu'on s'attache aux propos et aux

mouvements des danseurs. La scénographie s'attache également à en rendre les propriétés supposées : un projecteur qui envoie une image minuscule par rapport à la taille de l'immense écran qui entoure et surplombe le plateau, figurant quelques souvenirs parmi d'autres, extirpés du gouffre sombre dont il ne nous parvient que des bribes ; ou au contraire, il évoque des réminiscences prenant toute la place, comme lorsque l'image est projetée sur la tête de Cynthia Loemij et que l'on assiste à la métamorphose de son visage remplacé par les traits de quelqu'un d'autre.

Mémoire et souvenirs sont avant tout des discours et des images que l'on peut convoquer mais aussi un désordre : témoin, ce plateau sillonné en tous sens de lignes interrompues et de traces de passage, ce fatras d'objets et d'instruments de musique qui encombre la périphérie de la scène, comme si juste avant (*just before*) la représentation, on avait voulu faire place nette dans la précipitation ; un désordre que l'on retrouve dans la composition et la musique, lorsque les danseurs s'échappent des files, des lignes ou des groupes, tout comme s'extrait de la musique tantôt les cymbales, tantôt le piano ou les percussions, ce qui accentue l'impression de paysage désordonné dont les éléments ne parviennent pas à s'accorder ou à trouver leur rythme. La musique, dans le registre des percussions, renforce par ses avalanches sonores cette impression de chaos, au point de dominer parfois le jeu des réminiscences : Cynthia puis Ursula continuent de danser tout en parlant mais leurs phrases sont submergées par la musique, et lorsque leurs gestes demeurent impuissants à expliquer ce dont il s'agit, la musique s'impose comme le médium évocateur par excellence.

La mémoire est aussi la métaphore du dédale, des circonvolutions complexes, celle du temps qui s'écoule et que figure (dans *Drumming*) la présence des percussions au centre, donnant la mesure des choses. Un labyrinthe dans lequel la *voix-off* de Farooq Chaudhry fait office de fil d'Ariane, comme une conscience interrogeant le souvenir pour le préciser et ne pas se perdre en chemin. La danse elle-même semble être faite de bribes d'un passé corporel : on retrouve notamment *Fase*, *Rosas danst Rosas* ou encore *Stella* et *Achterland*, mais aussi un passé musical puisque *Unknownness* avait été composé par Thierry De Mey pour *Amor constante*.

Enfin la mémoire est aussi la durée : la pendule suspendue sous l'écran le rappelle, de même que la longueur exceptionnelle du spectacle (près de trois heures) ; Bien mieux que la hauteur et ses évocations, le rythme dit la durée et l'utilisation des percussions, renforcée par l'utilisation du métronome évoque musicalement le temps. Lorsque les musiciens viennent occuper le centre pour interpréter *Drumming*, ils

forment le cœur de toutes les spirales, donnant le tempo de toute la vie qui se déploie sur ce plateau. Lorsque Debussy les remplace, c'est la nostalgie qui envahit la scène à travers ce sentiment qui mêle souvenir et regret d'un temps dépassé. Puis de manière de plus en plus répétée, le mouvement d'oscillation des corps vient figurer le mouvement du pendule, pendule des horloges mais aussi invitation à se laisser bercer et lâcher prise, comme lors d'une séance d'hypnose.

Pourtant la danse s'érige davantage en alternative qu'en évocation, nous éloignant d'une recherche proustienne d'un temps perdu. Elle offre une échappée possible qui n'est pas seulement perceptive comme je l'ai écrit plus haut. En effet, elle s'institue aussi en espace commun, face à l'histoire individuelle, à l'anecdote et au singulier qui séparent et font parfois souffrir : les armoires n'apparaissent-elles pas comme un vestiaire de la mémoire où s'entrepose le vécu de chacun ? Et la petite infirmerie ne serait-elle pas prête à soigner, si les souvenirs se faisaient par trop douloureux, comme le suggère la musique de Cage jouée sur un instrument qu'on dirait à l'agonie ? La danse propose les conditions d'une réunion car si elle peut paraître parfois désordonnée, il suffit de quelques mouvements communs, d'un rendez-vous dans l'espace, d'un porté jailli de nulle part (qui figure parfois les associations libres chères à la psychanalyse ou ce que le langage courant désigne par "coq-à-l'âne") pour réaliser que la danse tient lieu de communauté à ces



individus que leurs souvenirs séparent et isolent, tant ils ont l'air de ne jamais s'écouter. Parfois la danse s'assimile à l'usage du langage : les danseurs sont relayés corporellement tout comme d'autres finissent leurs phrases quand ils sont hésitants. La communauté devient alors solidaire et s'entraide : Roberto et Iris se rattrapent dans de petits déséquilibres, utilisant l'autre comme appui pour un soubresaut ou un élan, de la même manière qu'Iris est surveillée par Taka qui finit ses phrases à l'unisson. La danse démontre ainsi sa capacité à relier. Tout le registre symbolique de la liaison semble en effet convoqué dans *Just before* : l'imposante présence rythmique des percussions, les allers-retours du verbe entre passé et présent auxquels répondent les incessantes entrées et sorties des corps, les formes sinueuses et les croisements sur des trajectoires spiralées,

le recensement méticuleux des souvenirs, le questionnement maniaque qui permet d'affiner la mémoire en sont autant d'exemples.

Mais le mouvement est aussi dans un présent qu'il instaure perpétuellement, 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, les précisions de langage à celui des expressions toutes faites (rappelle-toi, c'était juste avant...) pour imposer sa "présence" et sa puissance face au verbe évocateur. C'est donc bien la danse qui finit par s'imposer. Elle extrait progressivement la pièce de son régime de couleurs nocturnes afin de le faire passer dans un registre blanc, plus lumineux et plus optimiste ; enfin, la danse s'arque toute de toutes ses forces contre cette pendaison finale, image ultime d'un souvenir déshabillé par la durée, mais que la mémoire maintient encore présent. 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.

Just before fait inévitablement penser à Pina Bausch dans la manière d'utiliser les souvenirs de chacun ou des parcelles de vie ; mais si l'on l'imagine aisément que le travail d'atelier présente des analogies, la finalité expressive est en revanche bien différente chez les deux chorégraphes : De Keersmaeker ne fait pas de sa pièce un théâtre de la vie, mettant en scène la violence ou l'impossibilité des relations humaines comme le fait si bien Bausch ; sa réflexion sur le passé lui permet plutôt de souligner la vitalité rebelle du mouvement et son inaliénable liberté. Ainsi le verbe et le geste se confrontent plus qu'ils ne cohabitent, tant sur scène, comme je viens de le montrer, que dans le processus de création évoqué par Johanne Saunier :

Elle [Anne Teresa De Keersmaeker] avait déjà commencé avant [*Quartett*]. Tout ça était déjà dans *Stella*. Nathalie Million ! Qu'est-ce qu'elle avait galéré avec ces textes pour essayer d'avoir un texte fluide et une danse qui ne le conditionnait pas et vice versa ; avoir un travail de danse qui n'était pas cassé par le texte. C'est là que tout a commencé, puis aussi dans *Medea Materiaal* avant de recommencer dans *Just before*.⁴²³

Si 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, elle annonce aussi ce qui m'apparaît comme une évidence dans la danse de *Quartett*, à savoir un corps dansant qui se pose – non pas en illustration du propos –

⁴²³ Interview citée de J. Saunier.

mais comme une antithèse, et s'érige en réponse positive à la question qui taraude chaque chorégraphe : est-il bien utile de danser ?

Le Château de Barbe-Bleue (1998)

En 1977, Pina Bausch avait créé au Tanztheater de Wuppertal un *Barbe-Bleue*, dans lequel elle inaugurait une nouvelle méthode de travail où le matériau de la création était issu des réponses aux questions posées par la chorégraphe aux danseurs. Cette pièce n'était pas une transposition chorégraphique de l'œuvre de Béla Bartók. Le sous titre, *beim Anhören einer Tonbandaufnahme von Béla Bartóks Oper « Herzog Blaubarts Burg »*⁴²⁴, indiquait que l'opéra était morcelé par la manipulation d'un magnétophone sur scène, avec ses arrêts, ses avances, ses retours en arrière au gré des rêves de Barbe-Bleue. A l'image de ce parti pris, la danse était, elle aussi, construite en fragments. Même si Bausch figure en bonne place dans le panthéon chorégraphique de Keersmaeker, les approches des deux femmes sont radicalement différentes, puisque la Belge fait ici ses débuts dans la mise en scène lyrique⁴²⁵.

Elle organise son spectacle autour de deux autres œuvres de Bartók sur lesquelles elle a déjà travaillé : *Quatuor n° 4*, issu de *Bartók/aantekeningen* et le duo *Mikrokosmos*. En lieu et place des illustrations (sur scène, pas de forteresse, ni de portes, ni de clefs), elle multiplie les jeux de



correspondances qui lui sont chères : les sept pièces dans *Mikrokosmos* et les sept portes du château, le duo qui répond à l'affrontement entre Barbe-Bleue et Judith et au couple de danseurs filmé, le quatuor de filles et les trois épouses précédentes de Barbe-Bleue... On retrouve également la biche de *Bartók/aantekeningen* au milieu d'une famille de cervidés au complet (un gibier déjà dévoré?). Une cage d'ascenseur rappelle les échelons inutilisés du décor du même *Bartók/aantekeningen*. Un mur aux tons glauques,

⁴²⁴ En écoutant un enregistrement sur bande de l'opéra de Béla Bartók *Le Château de Barbe-Bleue*.

⁴²⁵ Certains critiques ont cru déceler une résurgence de l'empreinte de Béjart (*La Traviata* en 1973, *La Flûte enchantée* en 1981) sans pouvoir étayer leurs affirmations de manière plus précise.

troué de deux fenêtres donnant sur le vide, sert à la fois de décor et d'écran pour le film de Thierry De Mey⁴²⁶. Une fois encore les musiciens sont sur scène, à l'exception de l'orchestre, confiné dans la fosse pour laisser le plateau libre aux chanteurs.

Le Théâtre de La Monnaie confiera encore des mises en scène d'opéra à la chorégraphe : *I due Foscari* de Verdi (avril 2003) et *Hanjo* de Toshio Hosokawa, d'après un *nô* moderne de Mishima (en ouverture de la saison 2004-2005).

⁴²⁶ Après une séquence où une actrice récite le prologue, le compositeur belge a filmé un couple de danseurs (Taka Shamoto et Bruce Campbell) qui – comme dans *Mikrokosmos* – se poursuivent et se perdent dans un souterrain.

Drumming (1998) ou « l'insaisissable essence du feu »⁴²⁷

Quelques mois avant la présentation de *Drumming*, De Keersmaecker élaborait *Just before* sur l'usage systématique de textes créés par les danseurs eux-mêmes. Le travail s'appuyait sur l'interaction entre les mouvements et la musique de percussion vivante, mais aussi (et plus particulièrement) sur le rapport entre les mouvements et le texte. Les éléments chorégraphiques étaient déconstruits, combinés avec la parole, convergeant ou se heurtant l'un à l'autre, servant d'infrastructure, de support, de "sous-texte" en somme. Il en résultait un entrelacement de gestes et de paroles à propos du souvenir, de la mémoire et de la perte. D'aucuns ont vu dans cette pièce « des ébauches [présentées] au public. »⁴²⁸ Parmi les séquences chorégraphiques était dansé un passage sur le premier mouvement de *Drumming*, une composition de Steve Reich (1971). Pour cette pièce éponyme, De Keersmaecker 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 minutes⁴²⁹.

J'ai pu assister en septembre 2002 à la reprise de *Drumming* à La Monnaie. La pièce était présentée dans sa version *live*, c'est-à-dire accompagnée par les dix percussionnistes de l'ensemble Ictus ainsi que par deux chanteuses chargées des synergies vocales. A l'inverse de *Just before* – où les musiciens jouaient *Drumming* au centre – les percussionnistes se trouvaient cette fois confinés à l'arrière de la scène. Si, pour la précision de l'étude, je me suis appuyé sur la captation⁴³⁰, je me souviens néanmoins avoir ressenti cette présence des instrumentistes et leurs évolutions d'un instrument à l'autre, comme un contrepoint discret et harmonieux à la danse, cependant que leur exécution et l'envahissement de la salle par le son s'affirmaient comme une

⁴²⁷ J'utilise ici l'image convoquée par Marianne Van Kerkhoven pour résumer l'œuvre de Keersmaecker toute entière dans H. SORGELOOS (ed.), *Rosas/Anne Teresa De Keersmaecker* (op. cit., p. 34).

⁴²⁸ Etienne TORDOIR, « *Drumming*, entre liberté et structure », *La Libre Belgique*, Bruxelles, 21 septembre 1998.

⁴²⁹ Un tour de force que la chorégraphe réitérera avec *Rain* en 2001.

⁴³⁰ Source visuelle : *Drumming*, captation à Bruxelles, septembre 1998, Rosas Visual Library.

impulsion irrésistible et une injonction à danser à laquelle la captation en version enregistrée ne rend pas justice.

Lorsque les spectateurs s'installent, les interprètes sont déjà sur scène, disséminés à la périphérie du plateau. Ils paraissent concentrés et semblent attendre longuement une même attention de la part des spectateurs. Les quatre danseurs sont en chemise sur des tee-shirts blancs et pantalons noirs, les huit filles sont habillées de robes courtes, fluides et blanches, ou de pantalons blancs que recouvrent, pour certaines, des chemises ouvertes blanches, orangées ou argentées. Le fond de scène est tendu d'un rideau gris-bleu. Le sol orange est traversé par une bande qui laisse entrevoir les portions de quatre étoiles à 5 branches, de tailles différentes, marquées au sol à l'aide d'adhésif orange. Cinq laies d'un tapis de danse orange sont enroulées sur leur cylindre, comme si les techniciens n'avaient pas eu le temps de terminer les préparatifs scéniques.

A la première percussive, Cynthia Loemij s'élanche de jardin dans une spirale concentrique pour une présentation de la phrase de base. Cette cellule a déjà été décrite en détail dans l'analyse de *Just before*. Rappelons qu'elle est organisée autour de sauts qui puisent leur impulsion dans d'énergiques vrilles du dos enlevant le corps tout entier. Les formes privilégient la flexion, le plié, une manière de condenser le corps pour mieux le faire exploser et traverser les espaces. Loin de la simple prise d'élan, les membres sont fréquemment fléchis à des degrés divers, le buste plonge vers le sol. Loemij, changeant souvent de direction, s'élanche dans des appuis renversés ou dans de petits allers-retours vers l'arrière. Cette logique est parfois brisée par une descente en grand plié dans laquelle les bras tendus viennent suggérer des directions irradiantes venant du buste. Plus loin, elle se laisse déséquilibrer et s'allège alors pour bondir à nouveau, de façon brève et rasante. Le corps semble agité d'impulsions qui lancent à tour de rôle les membres et le bassin dans des explorations lointaines de la verticale sans jamais mettre l'équilibre en péril. Cet axe ciel-terre est souligné par des étirements du corps vers le haut et des alignements savants entre les membres et le tronc ; parfois de petites courbes inversées du poignet et du coude apparaissent, arabesques miniatures qui attirent l'œil avant que le corps entier ne rebondisse à nouveau.

Bien plus longue que les précédentes (plus de deux minutes), cette phrase chorégraphique répond à la structure de *Drumming* (la musique) pour laquelle Reich n'utilise qu'un modèle rythmique de base très court dont on découvre la structure dans *Just before*. Ce modèle subit des changements de place de la phase, de ton et de timbre

mais tous les musiciens jouent tout ou partie de ce modèle dans le morceau entier. Dans la première section, destinée à quatre paires de bongos (accordés, montés sur supports et joués avec des baguettes) ainsi qu'à une voix d'homme, la musique s'enrichit à partir d'un simple battement, jusqu'à ce que ces percussions constituent un flot de roulements, continu mais distinct, autour d'une pulsation ternaire.

Roberto Oliván de la Iglesia entre à son tour dans la pénombre de l'avant-scène ; seul à être habillé de noir, on ne distingue sa présence que par contraste avec le rideau de fond. En revanche, Loemij continue de décliner sa phrase dans un couloir de lumière. Tous deux reprennent à l'unisson cette cellule de base, à quelques mètres l'un de l'autre, dans des directions opposées qui donnent l'impression qu'un double accompagne discrètement la danseuse, en miroir et dans l'ombre. Puis Cynthia regagne la périphérie lorsque Martin Kilvady et Alix Eynaudi entrent en scène pour la relayer dans une troisième reprise. Cette fois, les trajectoires des interprètes s'interpénètrent car la phrase de base est enrichie de courses en courbe. Quand les danseurs se croisent, ils échangent des regards comme pour mieux se caler à l'unisson. La troisième reprise se termine par une course en cercle dans des sens opposés permettant à Iris Bouche et Fumiyo Ikeda d'entrer en scène à leur tour. Cette augmentation du nombre de danseurs en mouvement rappelle la musique, devenue une véritable avalanche percussive, pourtant toujours claire.

Progressivement, tous les danseurs sont entrés. Sur des cris lancés par certains d'entre eux, ils forment des duos et trios dispersés, alternant un battement simple ou un changement d'orientation avec une sorte d'arrêt sur image où le mouvement se cristallise : les danseurs se tiennent debout, pieds décalés, bras gauche tendu à l'horizontal ou reprenant à l'unisson une partie sur place de la cellule de base, toute en torsion, port de bras et plongée du buste vers le sol. Pendant ce temps, Loemij court et circule à travers ces îlots, distillant sa phrase dans ce paysage mouvant. Puis dans un mouvement à nouveau général, chaque danseur reprend la partition du partenaire qu'il croise ; le spectateur peut alors suivre le déroulement de la phrase en passant d'un regroupement éphémère à un autre.

Progressivement, chaque danseur sort, laissant le duo initial construire un déplacement sautillé dans lequel les bras, tendus et lancés en avant, donnent des impulsions rasantes à cet unisson circulaire. Iglesia s'efface à son tour, au moment où les percussions s'évanouissent une à une du motif sonore. Loemij, seule sur scène, reprend une nouvelle fois sa phrase dans son couloir lumineux. Lorsqu'elle en termine,

elle demeure immobile et essoufflée, demandant (d'un geste de la main) à cette battue impitoyable un apaisement mérité. Le rythme, comme attentif à sa demande, se réduit à trois, puis deux pulsations, et semble s'épuiser. Du moins le croit-on l'espace d'un instant, car la scansion de Reich, loin de s'éteindre reprend un battement supplémentaire puis un autre, et relance du même coup la danseuse sur un tempo binaire.

La compagnie entame maintenant de longues traversées courues où alternent cloche-pied et grands jetés ; les bras étendus en avant, allongés sur le côté ou projetés en arrière, continuent de marquer l'horizontale ; chaque fin de trajet est l'occasion de

recomposer de petits groupes, du duo au quintet, les trajectoires alternant les droites (du fond à l'avant-scène ou sous forme de diagonales) et les arcs de cercles. Parfois, en un contrepoint plus tranquille, l'un des danseurs traverse la scène en marchant. Soudain, Ursula Robb et Iglesias,



jusqu'ici toujours à distance, se rapprochent jusqu'à ce que les bras s'entrecroisent. Le danseur profite alors d'une attitude basse de sa partenaire pour prendre appui sur son dos et passer par-dessus elle à deux reprises. Une poussée de l'épaule et Ursula tourne sur elle-même, avant de planer largement sur un cercle, portée par Roberto. La séquence est réitérée une seconde fois avant que les deux interprètes ne reprennent avec les autres des fragments de la cellule initiale, entrecoupée de marches ou de courses ; la musique semble alors avoir atteint son effet de roulement maximum. Le tapis et le fond de scène se teintent progressivement d'un orange plus vif alors qu'Ursula Robb, seule en scène, décline à son tour la phrase de base. Elle est ensuite relayée par trois garçons et trois filles. Démarrant à l'unisson, bien que dans des orientations différentes, les partitions divergent, s'inscrivent différemment sur les femmes et les hommes ou se retrouvent identiques chez ceux qui sont placés face au public ; sans transition, presque naturellement, ils retrouvent l'unisson.

Le son des bongos s'assourdit brusquement pour laisser place au timbre plus clair des trois marimbas de la seconde section, qui continuent de respecter la structure de

composition précédente. Marquant cette transition sonore, les danseurs reprennent l'alternance entre attitudes formelles et changements d'orientation, plongeant le buste vers le sol pour remonter en présentant, parfois de façon sagittale, un nouveau dessin des bras fléchis ou tendus à l'équerre.

Un nouveau duo entre Iglesia et Rosalba Torres vient occuper l'avant-scène. Le mouvement naît des petites impulsions qu'il prend sur elle. Puis un porté sobre, maintenu par les bras et à nouveau circulaire, annonce la ronde où ils courent côte à côte ; leur jeu de mains reprend plus loin, mais cette fois, c'est Rosalba qui impose sa volonté, faisant descendre Roberto en demi-plié, avant de l'accompagner par la taille dans son saut, puis de rouler au sol avec lui. Ils sont alors relayés par Kilvady et Robb dans une série de portés dans laquelle la danseuse, telle une statue, est chaque fois détachée du sol.

Au centre, un quatuor fait alterner les petits sauts à cloche-pied, nés dans *Erts*, avec des courses en arrière qui rattrapent de légers déséquilibres, des développés de jambes tendues (mais pieds fléchis) qui font écho aux ports de bras déjà évoqués. De petits soutenus tentent de prolonger les envols alors que les battements, qui sans cesse redescendent et parfois lourdement, marquent la polarité de la terre.

Un duo entre hommes (Koch et Iglesia) vient affirmer une amplitude, notamment à travers un porté où Iglesia se retrouve soutenu à hauteur d'épaule, jambes lancées vers le ciel. Loemij et Taka Shamoto viennent les rejoindre, chacune devenant à son tour le support de l'autre pour s'envoler, faire écho au mouvement de sa partenaire, manipuler ou se laisser conduire. Elles sont rejointes par Robb qui vient ponctuer de son grand gabarit ces échanges incessants.

De manière insensible, les marimbas sont passés au second plan et un murmure de voix féminines aiguës, imitant le son des instruments à l'aide de consonnes chantées, se déploie en vagues courtes. Sifflements et notes de piccolo viennent les prolonger dans les aigus. Deux danseurs sont venus se positionner discrètement face au public, rejoints par un troisième puis trois autres encore, formant une ligne au centre de la scène ; ligne 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*. Eynaudi et Koch amorcent un court duo : profitant d'un battement, les deux corps s'emmêlent, entrent dans leurs espaces respectifs, avant de se séparer après un porté toujours circulaire ; Alix réitère alors cette cellule avec Bruce Campbell. La ligne s'est reformée en diagonale à jardin, pendant que les autres danseurs évoluent sur un cercle au centre ; on voit cette file

humaine en fond de scène, face au public puis à jardin, se déplaçant au gré d'une marche. Sans cesse, de nouvelles configurations apparaissent, se font et se défont dans la logique d'un flux ne bouleversant aucune intensité, comme un monde miniature qui serait donné à voir, obéissant à une logique et des règles secrètes de construction et de dissolution du groupe. Aucun abandon ne se lit et les changements de trajectoire apparaissent à la fois librement consentis, et prévus de longue date, comme obéissant à des injonctions mystérieuses : ici, un arc de cercle ; là, une brusque volte-face ou un angle droit.

Soudain, la musique ne semble plus suspendue qu'à une note aiguë, frappée à un tempo rapide, comme une apesanteur sonore annonçant un repos : les danseurs s'écartent ; Iris Bouche et Fumiyo Ikeda tracent alors une droite en léger biais, à l'aide d'un fil enduit de magnésie, qui sépare le plateau en deux, matérialisant la ligne humaine qui parcourait jusqu'ici la scène. Restée seule, Marta Coronado entame un solo, roulant au sol pour remonter aussitôt, suspendant les bras dans des lignes infléchies, le buste toujours en mouvement, à la fois centre et foyer de toutes les intensités, sauts et battements se concluant par de virulents coups de coude. La petite danseuse dans sa tenue orange est relayée par Rosalba Torres, vêtue d'une robe argentée qui capte en de brefs éclairs la lumière du plateau : on croit voir une partition colorée des rythmes circadiens. La danseuse évolue sur la musique de Reich réduite maintenant au son cristallin des *glockenspiels*. Brodant à partir de la phrase de base, elle est soudain soulevée de terre par les quatre garçons qui l'accompagnent, l'encerclent, la portent à nouveau, sans que son mouvement ample, délié et circulaire n'en soit altéré. Ce large mouvement collectif se condense soudain, lorsqu'elle se trouve emportée par le seul Oliver Koch tournant sur lui-même. La force centripète du porté semble attirer sur des orbites spiralées les autres danseurs qui se rapprochent en marchant. Regroupés, ils entrent dans une lente évolution à l'unisson, où les attitudes se transforment par l'intermédiaire des bras tendus modulant un appui, une inclinaison du buste ou un port de tête. Le flot



ruisselant de la musique semble apaiser pour un temps le feu qui n'a cessé de crépiter jusqu'ici. Très lentement, au gré des changements d'orientation, le cercle se mue en une nouvelle ligne disposée dans une petite diagonale. Puis Koch vient enlever une à une chaque danseuse figée dans sa posture, allonger Kilvady et conclure la séquence en un duo de portés avec l'immense Ursula Robb ; les corps s'enlacent alors dans une trame douce et ronde. Un autre duo (Roberto et Fumiyo) vient relayer le précédant alors que la rythmique se réduit à nouveau à une pulsation et que les danseurs s'immobilisent.

Dans cette dernière section, tous les instruments et les voix entendus précédemment vont venir enrichir, un à un, le motif de départ. Regroupés au centre du plateau, les danseurs s'en éloignent en cinq groupes, marchant sur les lignes de voyage que constitue la prolongation des fragments d'étoile dessinés sur le sol. Bondissante, Fumiyo Ikeda s'échappe de cette promenade pour évoluer seule au milieu de traversées. Puis chaque groupe à son tour s'élance dans une joyeuse course parsemée de chassés et de petits jetés alors que le rythme percussif continue de s'enrichir. On peut reconnaître les fragments de la cellule de base dans chaque traversée, mais ici ils sont emportés par un tempo dynamique qui invite aux bondissements sans fin et aux courses à perdre haleine. Nul ennui dans la répétition des motifs, tant les circulations et les combinaisons entre les douze danseurs semblent éclaboussées de bonne humeur. Progressivement, comme à nouveau assujetties à une force centrale, les trajectoires deviennent centrifuges, expulsant à la périphérie et un à un tous les interprètes. Loemij est revenue au centre ; Iglesia dessine une ultime course spiralée et s'efface dans le contre-jour pendant que Koch et Kilvady, à cour, lancent le tapis de sol qui se déroule en recouvrant le couloir étoilé, unifiant la scène en orange l'espace d'un instant, celui où brusquement le noir se fait et la musique se tait.

* * *

On peut considérer la syntaxe d'*Amor constante* comme le déploiement et l'accomplissement des recherches entreprises – dans *Toccata* puis *Kinok* – pour trouver au vocabulaire classique des portes de sortie inédites, par l'intermédiaire de la déconstruction du mouvement et l'exploration d'autres bases stylistiques. Mais la ligne

et la mise en tension des flèches demeuraient une des finalités esthétiques du geste, même si celui-ci, construit à partir d'un centre très mobile, naissait plutôt dans l'ondulation et de la torsion. Dans *Drumming*, cette impression s'estompe. Si les lignes tendues, l'aspiration verticale et la circulation d'un flux qui serpente à travers le corps central est toujours présent (les moteurs de mouvement demeurent les mêmes) c'est la flexion qui cette fois est prégnante, la ligne faisant davantage office "d'horizon attendu". Le déploiement rectiligne s'efface ainsi devant la forme corporelle.

Le saut retiré, apparu dans *Achterland* (et systématisé dans *Erts*), est ici sujet à des variations : position d'une jambe en attitude, le pied fléchi ou accompagné d'une torsion du dos que prolonge un cercle de bras, saut tracté en arrière par des bras lancés dans le dos, enrichi d'une jambe en arabesque ou encore légèrement désaxé et accompagné d'une rotation. Seuls les rebonds en soubresauts et un petit jeté latéral viennent briser ce monopole de l'impulsion-réception sur le même pied. La recherche des lignes classiques (développés, pointés, etc.) continue d'alterner avec l'envie de faire vivre l'axe du rachis comme source d'irradiation des accents toniques. Le haut du corps demeure un autre foyer de propagation des impulsions, un point d'origine des déplacements et des formes distales. Les inclinaisons et les spirales du dos, les poussées du bassin hors de l'axe se font ici plus discrètes. Les bras et les jambes continuent, par les balancés, de faire surgir de nouvelles formes qui s'évanouissent à travers des dynamiques d'impact/résonance, d'accélération vers un saut ou de plongée vers le sol.

Les conséquences plastiques des variations possibles du poids (et de la direction de ces relâchés) entraînent une diversité de formes plus grande encore et si la ligne, la spirale et la sinuosité demeurent des structures principales, elles dévoilent des architectures corporelles plus complexes où la flexion est récurrente : pieds fléchis, demi-pliés, mouvements brusques de rétractation. Ainsi le retiré domine le développé dans l'accentuation du travail des jambes comme s'il s'agissait, non plus de dispenser et disperser les flux centraux vers la périphérie, mais au contraire de se nourrir de l'extérieur en le ramenant à soi pour mieux la disperser ensuite en la déplaçant d'un lieu à l'autre.

La relation à la musique va dans le même sens. A l'image de la pièce qui, une fois de plus, prend le titre éponyme de la musique qu'elle convie, la danse semble elle aussi, non pas soumise (au sens d'assujettie) mais inévitablement liée au son ; comme si ces impulsions rythmiques – que Reich avait ramenées d'Afrique pour composer *Drumming* – avaient su préserver l'injonction à danser qu'elles portent dans toutes les

cultures du continent noir⁴³¹. Comme si ce geste dansé de repli était à l'image de celui du percussionniste, prenant un temps de mise en tension avant la battue. Pourtant la relation musique-mouvement n'est pas métrique, et s'exprime, au contraire, en terme d'impulsions qui viennent battre dans les poitrines des danseurs et commandent la scansion qui mène à la danse ; une danse répétitive au sens où elle brode à partir d'une seule cellule, mais dont les variations composent un ensemble qui demeure attaché aux raffinements d'une danse occidentale.

Une sophistication qu'on retrouve comme une double empreinte dans les figures étoilées réellement inscrites sur le sol, ainsi qu'à travers les trajectoires des danseurs que le spectateur se borne à deviner complexes dans leurs fugaces apparitions mais qui – tout comme le vocabulaire est celui de la pièce précédente – trouvent leurs grandes trames spatiales dans les *opus* antérieurs.⁴³² Une complexité dont aura finalement raison le tapis de feu recouvrant à la dernière seconde l'ensemble de la scène.

* * *

Se nourrir de ce que l'on a sous les pieds pour mieux franchir les espaces et se propager : la logique de l'incendie, en somme. Les flexions et pieds à plat – comme ancrés dans le sol – s'ajoutent à la dominante orange pour évoquer le feu. La nature percussive du support sonore donne à l'ensemble une couleur primitive appuyée, même si le mouvement reste extrêmement sophistiqué et demeure vertical. Le travail au sol n'est pas complètement absent mais l'aspect terrien, très marqué, provient surtout d'une verticalité revendiquée et d'un axe terre-ciel très affirmé. Evoluer sur ce sol orangé, presque ardent, ne réduit pourtant pas les danseurs à la vision touristique que véhiculent les images d'Epinal et dans lesquelles on franchit en sautant des feux rituels. Les interprètes ne sont pas des personnages, même si l'accent est mis sur la réalité de corps

⁴³¹ Percussionniste de formation, Steve Reich partit étudier cette technique, lors de l'été 1970, à l'Institute for African Studies (Université du Ghana à Accra). A son retour, il composa *Drumming*.

⁴³² L'examen des documents de travail de la chorégraphe montre que la trame spatiale de la chorégraphie est identique à celle d'*Amor constante*. Des trajets que, bien évidemment, on ne saurait retrouver pendant le temps du spectacle.

tantôt vulnérables, tantôt assurés, puisant dans le souffle commun ou procédant par touches isolées⁴³³ ; d'ailleurs aucun signe révélateur d'une "psychologie" de relation n'apparaît dans les duos, à l'exception des sourires qui disent de façon anticipée le plaisir que l'on aura à danser ensemble : « il s'agit de bien autre chose que de filer le parfait amour ou de jouer la crise. »⁴³⁴ Si l'humanité des danseurs n'est pas étouffée, l'abstraction du mouvement qui les anime renvoie davantage à une incorporation du feu plutôt qu'à la suggestion mimétique d'une activité dénotant sa présence.

Drumming donne une image assez juste de la structure du feu. Cet élément fondamental est sans cesse rappelé à l'imaginaire du spectateur par un ensemble de signes archétypaux qui relie la pièce aux flammes : les croix et les roues qu'esquissent les portés et ces curieux équilibres tête en bas ; les étoiles dont on aperçoit les fragments au sol ; la majorité des costumes, d'un blanc solaire, parfois rehaussé par des vestes safranées ou des chemises aux reflets scintillants. Mais la composition de la danse concourt également à maintenir ma sensibilité dans ce registre symbolique : la musique rythmée et scandée par des appuis souvent pliés ; l'alternance entre, d'un côté, la fougue des sauts et des impulsions imprimées par les bras et le buste, et de l'autre, l'aspect plus intime des positions en retrait ou des micro-courbes dessinées jusqu'au bout des doigts ; les répétitions inlassables d'une même phrase gestuelle ; la succession des mouvements et des poses qui resurgit périodiquement ; la composition des spirales complexes et les trajets sinueux des danseurs isolés entre les groupes ; le passage incessant des déplacements de l'avant vers l'arrière concourt à renforcer une vision poétique de l'embrasement.

Drumming est à l'image du feu, fascinant et insaisissable. La pièce est fascinante par la complexité des constructions spatiales qu'elle déploie, par le mouvement incessant des danseurs, brochant sur la même base d'infinies variations et détails, mais aussi par la toile de fond blanche qui s'enflamme progressivement en se teintant d'un orange de plus en plus vif, comme le ciel de certains crépuscules ; elle est aussi insaisissable par l'impossibilité de prédire le moment où cette vie va s'arrêter, car la musique sert ici de combustible à la danse : par trois fois réduit à presque rien, le rythme renaît d'une simple pulsation et la danse repart avec lui en s'appuyant sur le flux sonore et la réminiscence d'un mouvement originel exposé préalablement. Même la

⁴³³ Adrienne SICHEL, « Rhythm of life », *The Star*, Johannesburg, 3 septembre 1999.

⁴³⁴ Marie-Christine VERNAY, « *Drumming*, l'un et les autres », *Libération*, 16 octobre 1998.

pluie (du son clair du carillon, aux reflets argent des robes) ne parviendra pas à éteindre cet incendie sonore et visuel, alors que musique et danse disparaissent ensemble, brusquement, inexplicablement et contre toute attente.

Dans *Drumming*, les corps sont avant tout moteurs, cinétiques et créateurs de dynamisme – à l’image du feu qui se renouvelle sans cesse pour mieux progresser. Cette scansion de la danse, dont les percussions soulignent encore davantage les temps forts et faibles, renforce l’impression de circulation incessante et de renouvellement perpétuel de la vie sur ce plateau. Mais le corps dansant est aussi générateur de formes, tout comme on dit d’une flamme qu’elle “lèche” l’objet qui en est la proie, épousant ainsi sa forme.

L’exploration d’une proposition initiale (certes plus longue) mais dans un registre plus resserré, rapproche aussi cette pièce de *Fase* ou *Rosas danst Rosas* ; l’aspect “humain” étant ici davantage en retrait, au profit de la fascination pour les incessantes mutations formelles, les multiples combinaisons, variations et transformations que De Keersmaeker renverse, accélère ou ralentit. Les mots de *Just before* disparaissent au profit d’un discours exclusivement corporel qui révèle, aussi bien que la parole, la personnalité de chaque danseur. Car la chorégraphe n’abandonne pas pour autant sa manière de singulariser ses danseurs, se jouant avec plaisir des codes traditionnels comme dans ces duos où la grande Ursula Robb est portée par Iglesia qu’elle domine de près d’une tête ou s’accroupit pour mieux lui servir d’appui. Comme à son habitude, la chorégraphe met en scène une uniformité qui n’est que de surface. A bien y regarder, chaque partition dansée est individuelle, comme les tenues toutes différentes, mais avec un air de famille ; le mouvement colle à la peau de chaque danseur : le solo de Rosalba Torres porte d’ailleurs les stigmates d’un autre solo qu’elle interprétait coiffé d’une parure de cerf dans *Decodex* de Philippe Decouflé (1995) ; le mouvement s’adapte à la morphologie et aux possibilités des interprètes et peu importe que, dans les diagonales de jetés de la seconde partie les bras de Martin Koch soient bien plus bas que ceux, tendus et horizontaux de ses partenaires, puisqu’une même dynamique les guide ; les unissons sont à l’image des gabarits disparates, tant masculins que féminins, et ne sont jamais recherchés pour leur synchronicité parfaite, mais au contraire pour révéler ce que chacun peut apporter d’enrichissement individuel au collectif ; ainsi le duo Loemij-Iglesia révèle, dans la première partie, le caractère bondissant et aérien de l’une, tout en soulignant l’aspect terrien et ramassé de l’autre ; quand Ursula Robb fait valoir sa

puissance athlétique au centre, Iris Bouche et Alix Eynaudi s'allient à jardin pour offrir le contrepoint formel de leurs silhouettes graciles ; enfin, même quand les partitions semblent identiques, les trajectoires sont différentes et rarement parallèles, formant des arcs et des paraboles qui se croisent et offrent, à l'infini, des ramifications aux fragments d'étoiles qui jonchent le sol.

A l'image du diptyque formé en 1990 par *Stella* (féminin et dramatique) et *Achterland* (mixte et chorégraphique), *Drumming* répond assurément de façon purement chorégraphique à *Just before*. Mais la pièce – qui est aussi un hymne à la structure du feu – se verra créer trois ans plus tard un double aérien à travers le spectacle *Rain* que la chorégraphe construit à nouveau sur une musique de Steve Reich. La danse s'y nourrira de la même architecture mais pour se déployer plus librement à l'égard de la matrice gestuelle. Avec plus de 150 représentations, *Drumming* rejoint *Fase* et *Rosas danst Rosas* dans le trio des pièces de Keersmaecker les plus souvent jouées par la compagnie Rosas⁴³⁵.

⁴³⁵ Le spectacle a obtenu le *Golden Laurel Wreath for the best choreography* à Sarajevo en octobre 1998.

***Quartett* (1999) ou les corps innocents**

En 1999, Anne Teresa De Keersmaecker présente trois créations en trois mois. Les deux duos font figures de pièces mineures, non pas parce qu'ils comprennent un moindre effectif (*Fase*, par exemple, demeure un avènement chorégraphique) mais parce que, dans le cas de *Quartett*, la pièce 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, sans toutefois constituer une bascule majeure et définitive dans son travail : elle s'est déjà confrontée aux autres formes de théâtralité du spectacle vivant, à travers la mise en scène de *Verkommenes Ufer/Medeamaterial/Landschaft mit Argonauten*⁴³⁶ ou la narration de l'opéra avec *Ottone Ottone* sans que jamais la danse ne paraisse submergée ou en péril. Mais *Quartett* cache un travail sur la fonction sémiotique du corps qu'une analyse plus poussée révèle.

L'analyse de *Quartett* par un spectateur qui n'est pas néerlandophone pose d'emblée un problème de parti pris de réception⁴³⁷. Une première attitude pourrait consister à prendre le texte joué pour un fond sonore qui – puisqu'il est incompréhensible – devient un rythme avec lequel jouent les interprètes. La danse se suffirait alors à elle-même. Un second point de vue pourrait se construire avec une traduction simultanée. La signification s'exhiberait alors au devant de la scène pour faire du jeu corporel une forme de décoration ou une illustration du propos. On a opté pour une troisième position consistant à prendre connaissance au préalable de la traduction française de la pièce de Müller⁴³⁸, d'en saisir le sens général et d'examiner

⁴³⁶ Le concept de *Quartett* est d'ailleurs identique à celui de *Verkommenes Ufer/Medeamaterial/Landschaft mit Argonauten*, trois textes de Müller fondus en une seule pièce, mise en scène par De Keersmaecker, et qui faisait cohabiter sur scène les acteurs Johan Leysen et André Verbist avec la danseuse Kitty Kortès Lynch.

⁴³⁷ Dans les autres pays européens de la tournée, à l'exception des Pays-Bas, la pièce a été jouée en anglais.

⁴³⁸ Heiner MÜLLER, *Quartett*, trad. J. Jourdeuil et B. Perregaux, Paris, Minit, 1982.

comment la mise en scène corporelle et la danse tissent des liens avec ce texte. Cette attitude pose l'hypothèse que le texte a servi préalablement à la construction d'attitudes, d'états émotionnels à partir desquels, en atelier, le comédien et la danseuse ont créé leur interprétation. C'est une pratique majoritaire dans les ateliers chorégraphiques où littérature et danse se confrontent. Cette position correspond enfin à l'attitude classique d'un spectateur qui irait voir une œuvre chorégraphique inspirée du *Huis Clos* de Sartre en se souvenant qu'il y est question d'un trio de personnages dont les caractéristiques rendent impossible toute cohabitation, ce qui peut suffire à ranimer des processus d'évocation pendant le temps du spectacle.

*

Poète et auteur dramatique allemand, Heiner Müller (1929-1995) fût conseiller artistique du *Berliner Ensemble* (troupe théâtrale fondée par Brecht), puis à la *Volksbühne*. Auteur d'une vingtaine de pièces, il trouva une certaine célébrité avec *Ciment* (1973) et *La Bataille* (1975). En 1977, il écrivit *Hamlet-machine*, un court texte explorant, sur un mode quasi-aphoristique, la figure d'Hamlet et la tragédie du communisme au vingtième siècle. Puis ce fut la première série de pièces ne traitant pas directement de l'histoire allemande : *La Mission* (1979), *Quartett* (1980), *Rivage à l'abandon/Matériau-Médée/Paysage avec Argonautes* (1982), *Paysage sous surveillance* (1984). Ces œuvres, de facture moderne voire postmoderne, s'émancipèrent du contexte est-allemand. Elles prirent la mesure du désastre que les médias occidentaux infligeaient à l'art dramatique, tout en constituant une tentative singulière pour renouveler l'écriture dramatique après Beckett et Genet.

Dans *Quartett*, la marquise de Merteuil et le vicomte de Valmont rejouent les "meilleurs moments" de leur existence. Chez Laclos, la forme épistolaire du roman rendait toute rencontre impossible entre Merteuil et Valmont. Le ressort dramatique des *Liaisons dangereuses* résidait dans l'impossibilité et le refus de cette rencontre. Il en est sans cesse question mais elle n'a jamais lieu, occasionnant ainsi jalousie, rapport de force, défis et punitions. Müller lui, casse tout le roman et met en scène cette rencontre dans un lieu improbable qu'il laisse au choix du metteur en scène (un salon ou un bunker). Pour ses personnages, la vie n'est possible qu'avec le jeu :

Avec l'exactitude de cartographes, Merteuil et Valmont élaborent les stratégies acérées de fauves séducteurs ; ils goûtent ces corps, ces peaux

destinées au tombeau, seule réponse immédiate, mais éphémère. Le plaisir est la quête de nouveaux accès à la jouissance. Ce bonheur furtif dessine un point d'existence dans le désert. Puis le corps vous abandonne, la jouissance est un souvenir. Cette mémoire des lieux ne vous situe pas dans l'immensité. Le désir reste. Il se fait tentation métaphysique. Y céder en attendant la fin ? Ou accepter l'envol de cette trace sur le sable, d'un souffle.⁴³⁹

Valmont n'est jamais autre chose que la recherche de son plaisir, considérant chaque femme comme un objet de désir, et multipliant *ad libitum* les entreprises de séduction. *Quartett* nous parle de possession ; du plaisir de la possession ; du désir de la possession ; du désir de prendre, physiquement et sexuellement ; du désir de dominer, et parfois de tuer. *Quartett* évoque un vieil atavisme attaché à l'humanité : Merteuil et Valmont sont des animaux et ne font rien de plus qu'assurer leur survie en rejouant, s'il le faut, la vie de leur victime (en l'occurrence Cécile Volanges et la Présidente de Tourvel) et les conditions de leur disparition – les laissant seuls aux prises avec leur identité en décomposition et leurs désirs jamais assouvis.

* * *

La scène est d'emblée éclairée et les spectateurs sont accueillis par un fond sonore de musique *techno* qui charge lourdement l'atmosphère. Les projecteurs sont suspendus à cinq câbles et l'éclairage se déplacera progressivement de jardin à cour jusqu'à la fin du spectacle. La scénographie laisse apparaître le mur du fond. Un caillebotis de larges lames de bois blond recouvre le sol. Deux fauteuils sont disposés, l'un à l'avant-scène face au public, l'autre en fond de scène à cour, suggérant déjà la présence d'autres personnages. Les mains plongées dans les poches d'un costume noir, Franck Vercruyssen se tient au lointain, près du fauteuil, dans une semi-obscurité. Cynthia Loemij entre en scène, dans une robe blanche, légère et fluide. Elle regarde les derniers spectateurs s'installer. La musique est coupée brusquement.

⁴³⁹ Hommage lu en français par Paul Virilio sur la tombe de Heiner Müller.

La danseuse entame lentement son solo. La tête et les bras constituent d'emblée les moteurs du mouvement. Le déplacement semble plus indécis, comme si le lieu de l'action n'avait pas été fixé, conformément aux didascalies d'Heiner Müller, laissant le choix entre « un salon d'avant la Révolution française » et « un bunker d'après la troisième guerre mondiale »⁴⁴⁰ ; choix auquel l'état de délabrement des deux fauteuils rococo répond parfaitement. La danse crée aussi un deuxième axe d'hésitation, vertical cette fois, entre les sauts et le sol vers lequel les mains et le regard de l'interprète semblent régulièrement et irrésistiblement attirés, allant jusqu'à l'accroupissement, comme pour mieux goûter la qualité du bois.

Sans cesser de danser, Merteuil commence son premier monologue adressé à Valmont, dont on discerne la présence immobile. On retrouve dans ce solo des dominantes déjà entrevues précédemment. Les tours continuent d'être déclenchés par des élans de bras et des spirales du dos. Les sauts sont bâtis sur des structures plus variées qu'à l'accoutumée, mais on retrouve le cloche-pied et les soubresauts jambes parallèles. Ces sauts, par la vitesse d'exécution qu'ils imposent, viennent s'opposer aux figures construites à partir de l'oscillation du corps central et l'élaboration de tracés distaux. Parfois, l'interprète a l'occasion de construire des formes plus stables dans le temps. Le corps cherche alors des lignes brisées : avant-bras fléchi à angle droit, chevilles et genoux pliés, plutôt que les droites et les courbes qui constituaient l'essentiel des traces jusqu'à présent. Alors que jusqu'ici le mouvement se créait et s'entretenait à partir du haut du corps, celui-ci se fait maintenant plus discret (même si la torsion de la ceinture scapulaire engendre encore quelques changements d'orientation). Le relais est pris par le bassin qui cherche l'impulsion dans le déhanché profond, le demi-cercle horizontal ou l'accent bref et tonique. La danseuse alterne les postures (accroupie, déhanchée...) où les bras, tendus en ligne ou pliés en angle droit, assurent le développement formel.



⁴⁴⁰ H. MÜLLER, *op. cit.*, p. 123.

Les attitudes sont récurrentes : une jambe pliée, l'autre tendue devant, bassin poussé en arrière et bras ballants, par exemple. Elles sont toujours asymétriques, et le discours parfois les rompt partiellement, laissant la posture mais modifiant visiblement le tonus, comme si la parole imposait une redistribution des énergies à son profit. Elles deviennent moins fréquentes avec l'arrivée sur scène de Valmont. Lorsque ce dernier sort à nouveau, la musique *techno* reprend et Merteuil expose des éléments tirés du solo initial à une vitesse d'exécution bien supérieure. On retrouve les principales figures du début de la pièce : sauts, torsions du buste, passages accroupis, déhanchement poussé au maximum par la flexion d'une jambe et l'extension de l'autre. Les figures de la sinuosité continuent à alterner avec la recherche d'angles à partir des bras.

Un net changement d'état se produit chez Merteuil. Il ne renvoie pas au jeu psychologique brusquement décrété d'un autre personnage mais se situe sur 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 »⁴⁴¹ 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. »⁴⁴²

Merteuil joue maintenant le rôle de Valmont ou du moins, parle en son nom. Valmont déambule sur scène. Immobilisée dans une sorte d'arrêt sur image, bras gauche tendu, comme voulant s'accrocher en arrière, pieds parallèles mais décalés suggérant la marche, Merteuil déroule son second long monologue. Valmont l'écoute, traçant des cercles autour de la danseuse. Valmont joue le rôle de Madame de Tourvel. Les bras de Merteuil continuent de se plier, de chercher des directions vers l'arrière, comme si les bras constituaient le seul ancrage des personnages 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.

Lors de la seconde pause, Valmont remet sa veste, s'assoit puis revient sur le plateau. Merteuil demeure assise à l'avant-scène et dénoue ses cheveux. Le jeu reprend. Valmont s'adresse désormais à Merteuil devenue la jeune Volanges. Les deux acteurs sont face à face. Valmont se rapproche insensiblement. Tout le mouvement du couple

⁴⁴¹ *Idem*, p. 143.

⁴⁴² *Idem*, p. 146.

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 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. »⁴⁴³ Ainsi Valmont a anéanti les espérances d'éternité de Merteuil et abandonné la jeunesse de Volanges pour mieux détruire la vertu de Tourvel. Le jeu peut



reprandre. Les deux fauteuils sont maintenant face à face, mais éloignés de toute la largeur du plateau. Merteuil a revêtu la veste de Valmont en même temps que son rôle. Valmont redevient Tourvel et met en scène son propre suicide, conscient que même morte, la présidente reste pour lui un objet de débauche. Une fois Tourvel anéantie à travers cette évocation, Valmont et Merteuil se retrouvent seuls : « mort d'une putain. A présent nous sommes seuls cancer mon amour. »⁴⁴⁴

Devant la danseuse demeurée assise, l'acteur se livre à son tour à une esquisse de danse, reprenant maladroitement quelques attitudes et ports de bras. Rejoint par Merteuil, 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 (qui n'est pas sans rappeler la conclusion de *Violin Phase*).

* * *

Les relâchés, déjà évoqués à propos de *Drumming*, font davantage figure de pause rythmique et de pause chorégraphique que d'élan. Pas de passage au sol dans cette phrase, mais on retrouve le changement de niveau dans de courts moments, engendrés

⁴⁴³ *Idem*, p. 145.

⁴⁴⁴ *Idem*, p. 149.

par la présence des grands pliés en première position, en petite seconde où la flexion se prolonge bien au-delà de l'exigence classique, dans une position accroupie déjà repérée dans *Verklärte Nacht* et que l'on retrouvera comme figure récurrente dans *Small hands*. 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 donc très présent, comme pour constituer un écho à la posture plus quotidienne (debout, les mains dans les poches) qu'adopte l'acteur de Tg Stan. 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, cette phrase en forme de motif obsessionnel qui constitue l'unique proposition chorégraphique du spectacle⁴⁴⁵.

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, bases invisibles lui permettant de développer des lignes droites. La danse renvoie donc elle aussi à cette duplicité des personnages qui leur permet à deux de faire exister un quatuor. La motricité se partage entre un désir d'amour rendu impossible par les pratiques libertines (dont la recherche du plaisir est révélé par le jeu de l'axe vertébral sans cesse mouvant) et l'ironie que les personnages déploient sans cesse à son égard, et qui semble incarnée par cette recherche de lignes droites et de directions fermes. Ce travail plus tonique et rigide des parties distales du corps révèle cette aspiration – réelle mais cachée – des deux libertins à recouvrer une sincérité des sentiments.

La priorité donnée aux bras fait écho au texte lorsqu'il est question des pratiques de l'amour. Les mains sont ainsi renvoyées à leur fonction érotique (caresses et palpations) : « ne retirez pas vos mains. Non que j'éprouve quelque chose pour vous. C'est ma peau qui se souvient. »⁴⁴⁶ Ce voyage des mains est complété par les déhanchés très prononcés qui figurent l'envie, le plaisir, l'éveil du désir, principaux objets de la quête des personnages : « frottons nos peaux l'une contre l'autre. Ah l'esclavage des corps. [...] Ne vous pressez pas Valmont. Comme cela c'est bien. Oui oui oui oui. »⁴⁴⁷

Ici, le jeu théâtral est volontairement sobre, même vocalement, presque étrangement calme ; il est comme détaché des passions et des stratégies dont le texte fait état. Les acteurs suivent le texte avec beaucoup d'humilité et de retenue. Le jeu, la

⁴⁴⁵ Source visuelle : *Quartett*, captation à Tongeren, avril 1999, Rosas Visual Library.

⁴⁴⁶ *Idem*, p. 125.

⁴⁴⁷ *Idem*, p. 126.

diction, la danse et les états traversés sont tout en calme, retenu, analyse aussi car la joute verbale – sans cesse à fleuret moucheté – impose lucidité, vigilance et vitesse de réaction. Cette maîtrise permanente d’eux-mêmes fait écho au contrôle que les personnages opèrent sur les autres. C’est pourquoi la théâtralité exposée ici offre un étonnant contraste avec la violence et la crudité des propos. Il se dégage du texte une obsession libertine et une angoisse, peut-être désabusée, d’y être condamné pour toujours. Les personnages, liés l’un à l’autre au point d’en échanger leurs propos et condamnés au « cancer » du désir, apparaissent pathétiques devant leur refus du sentiment amoureux.

Mais ce qui frappe dans cette pièce, c’est le rôle anti-illustratif du corps dansant, comme à l’opposé du propos. La danse n’illustre guère les pratiques dont il est question, s’approchant du sol sans jamais s’y abandonner, comme dans un ultime effort pour ne pas succomber aux tentations – et même si le corps de Cynthia Loemij peut apparaître à lui seul comme une entreprise de séduction. Le corps est finalement moins le lieu du plaisir que la conscience de ces libertins. Il est ici préservé par la danse des débauches dont il est question. Il garde une certaine fraîcheur, presque une innocence, comme s’il avait à réhabiliter la conscience qu’il abrite, réussissant à réconcilier par le mouvement, et le temps d’un court duo final, la danseuse-actrice et le comédien-danseur. Finalement, c’est à la musique *techno* – bien peu présente et ne venant rythmer que deux passages dans le déroulement de la pièce – que revient la fonction métaphorique d’exutoire et de déchaînement gratuit de la chair. Quant à la danse, elle laisse aussi au spectateur le soin de décider s’il y a un vainqueur à ce jeu de pouvoir.

Quartett esquisse la figure d’un corps innocent, lieu involontaire du déploiement du plaisir, mais véritable objet soumis aux désirs de deux volontés jamais assouvies. La robe blanche dont est vêtue Merteuil renforce, elle aussi, cette lecture. C’est la figure d’un corps exonéré des outrages subis qui s’impose ici, un corps capable, malgré tout, d’accueillir en son sein les victimes (Tourvel et Volanges) et de les incarner en leur permettant – à travers la mise en scène de leur disparition – de punir Merteuil et Valmont et de les renvoyer à leur solitude : « LA MER S’ETEND DESERTE ET VIDE. »⁴⁴⁸

⁴⁴⁸ *Idem*, p. 140 (en petites majuscules dans le texte).

Il serait facile aussi – et la critique ne s’est pas privée de reprendre les déclarations d’intentions d’Heiner Müller⁴⁴⁹ – de voir dans le terrorisme sexuel de Merteuil et Valmont, l’image d’un terrorisme tout court, plus contemporain et plus ravageur encore. Terreur à laquelle l’art chorégraphique ne peut opposer que le triomphe de l’innocence des corps. Un corps enfin, qui cristallise à travers son inévitable altération l’inanité de leurs vaines entreprises de séduction, d’aliénation et de destruction.

Avec *Quartett*, Anne Teresa De Keersmaecker revient au théâtre après la mise en scène des trois textes d’Heiner Müller, *Verkommenes Ufer/Medeamaterial/Landshaft mit Argonauten*. Ici, elle retrouve sa sœur cadette Jolente, qui l’avait déjà assistée dans *Just before*. Avec cette pièce s’ajoute un maillon à leur collaboration et à la recherche de la chorégraphe sur les rapports entre texte et danse, commencé timidement avec *Elena’s Aria*, développé avec *Just before* et qui se poursuivra avec *I said I* et *In real time*. Elle offre ici une version où la danse contribue à renvoyer une vision éthérée des turpitudes de Valmont et Merteuil, où le corps semble sauvé du projet libertin. Petite pièce, *Quartett* affirme néanmoins la manière dont la chorégraphe se joue des conventions de la représentation théâtrale et fait de la danse, non pas une illustration, encore moins un faire-valoir, mais bien un point de vue alternatif au jeu de l’acteur en multipliant les lectures possibles sur son corps même. La danse est ici bien autre chose qu’elle-même et fait accéder le corps à un rôle de surface lisible. On découvre également avec cette pièce une manière de dire le texte, sans projection, en imprimant une mise à distance du personnage qui contribue à sa désincarnation.

⁴⁴⁹ Cf. les articles de Monika FABRY (« Text und Tanz ideal verbunden », *Hamburger Abendblatt*, 1^{er} avril 2000) et de Sylvia STAUDE (« Worte gegen Körper », *Frankfurter Rundschau*, 27 mars 2000).

***For* (1999) : une révérence dansée**

Sur le modèle de *Three solos for Vincent Dunoyer* (1997), la pièce *With/For/By* s'annonce explicitement comme un hommage à Elizabeth Corbett, de la part de quelques chorégraphes. A la demande du Springdance Festival d'Utrecht, ceux-ci se sont réunis pour composer ensemble ce spectacle. Corbett a longtemps été interprète de William Forsythe, dansant notamment *Artifact* (1984), la première création du chorégraphe à Francfort, *Impressing the Czar* (1988) ou encore *Limb's Theorem* (1990). Elle a également assisté De Keersmaecker sur *Lisbon Piece* (1998).

Le plateau s'ouvre sur les danseurs, visiblement en train de s'échauffer, répétant des phrases gestuelles, passant d'un lieu à l'autre de la scène, "prenant leur espace", comme on le dit fréquemment en danse. Le saxophoniste Eric Sleichim, lui aussi, prépare son instrument. Puis le noir se fait.

Perousia (d'une durée de douze minutes) est un duo chorégraphié par Amanda Miller qui l'interprète également en compagnie d'Elizabeth Corbett. Le support musical (*Microstoria-Dokumint*) est discret, fait de sons murmurés qui laissent s'installer de longues plages de silence. Sur le plateau nu, les danseuses évoluent en alternance, chacune à son tour attendant au sol et contemplant sa partenaire. Le duo figure une sorte de dialogue, un jeu de question-réponse parsemé de quelques rares unissons. La danse est assez statique et construite à partir d'attitudes de bras et de jambes qui se déploient.

Elsewhere (six minutes) apparaît comme un contrepoint au duo précédent. Le plateau est violemment éclairé en ambre et orangé en son milieu. Sur une musique de Gabrielle Roth and The Mirrors (*Zone Vi*), Michael Schumacher, qui chorégraphie aussi ce duo, est d'abord seul en scène. Alternant les déplacements marchés, les déséquilibres et les chutes, il instaure une danse fluide et comme désarticulée, où le corps semble se reconstituer après chaque passage au sol. Puis Elizabeth Corbett apparaît sur pointes, alternant – comme dans la syntaxe propre à Forsythe – les "en dedans" et les "en dehors", les désaxés du buste et la recherche de ligne pour les bras et les jambes. Quelques contacts et soutenus viennent ponctuer les évolutions des deux danseurs. Puis un intermède de quinze minutes met en scène Eric Sleichim et son saxophone préparé.

/ (*Slash*) est un solo de huit minutes sur une musique d'Hildegard Von Bingen (*O Virtus Sapientie*), chorégraphié par Andrea Leine et Harijono Roebana pour Elizabeth Corbett qui l'interprète. La danseuse alterne des postures figées et une danse déliée où les différentes parties du buste jouent, à tour de rôle, les moteurs de mouvement ; elles alternent inclinaisons, torsions et extensions que viennent amplifier des résonances de bras ou des développés et des ronds de jambe.

Solo (trois minutes) est chorégraphié par Dana Caspersen. Il est dansé dans le silence par Elizabeth Corbett, sur un plateau éclairé de manière douce. Le travail des bras s'y trouve privilégié. Il est constitué de spirales, de relâchements, de gestes expressifs (telle cette main crispée en forme de serre), de lignes tendues et de manipulations par les mains d'autres parties du corps.

La séquence suivante (dix minutes) comporte des extraits de *From A Vile Parody Of Address*, une chorégraphie de William Forsythe, sur une musique de J.S. Bach extraite du *Clavier bien tempéré*, interprété par Glenn Gould. Dans la tenue que portait Corbett pour *Solo* (débardeur et short gris), Michael Schumacher entame une danse où les attitudes classiques (quatrième position, fondus, battements et arabesques) constituent la trame dansée à laquelle s'oppose un contraste formel, basé sur le désaxé et les torsions du buste et des bras. Lorsque la danseuse le rejoint, un pas de deux caractéristique du style de Forsythe se déploie ; les lignes corporelles sont recherchées dans un constant souci de construction formelle asymétrique. Puis Eric Sleichim revient sur le plateau pour un solo de saxophone préparé de six minutes.

*

For, duo de douze minutes d'Anne Teresa De Keersmaeker, vient conclure le spectacle. La musique est signée Blindman⁴⁵⁰. Les deux compositions *Poortenbos Suite : Tongues* et *Lié/Délié Suite : Tied & Untied* sont interprétées au saxophone par

⁴⁵⁰ Blindman est le nom du quartet de saxophones fondé par Eric Sleichim en 1988. Ce nom fait référence au titre du magazine de Marcel Duchamp *The Blindman* (New York, 1917), basé sur l'idée dadaïste du guide aveugle menant le public dans les expositions.

Eric Sleichim. Le tapis de scène et le fond blanc, violemment éclairés, isolent les silhouettes d'Elizabeth Corbett et de Keersmaeker. Les deux danseuses sont en short et chemisier transparent noir. Cependant, Corbett est chaussée de pointes, alors que De Keersmaeker est en chaussettes et baskets montantes.

Dès le début de sa construction, *For* répond à *Perousia* où les danseuses évoluent en alternance avant de se retrouver pour un court unisson. La construction du duo privilégie les diagonales mais les conditions de la captation (dans un montage fréquemment alterné de plans rapprochés sur l'une ou l'autre des interprètes) ne permettent pas d'en saisir toutes les caractéristiques. Je dois me contenter ici d'examiner le vocabulaire davantage que la composition.

La chorégraphie est intégralement interprétée debout, comme un premier clin d'œil à la formation classique qu'ont reçue initialement nos deux danseuses. Je ne peux discerner, dans leurs évolutions, aucune phrase de base, au sens où je l'ai entendu jusqu'ici. En revanche, quelques récurrences s'observent, telles que la succession de battements accompagnés de demi-tours déjà relevés dans *Violin Phase* ou encore le saut, jambes repliées, déjà apparue en germe sous la forme d'un grand plié intermédiaire entre la première et la seconde position classique, et qui a déjà été utilisé dans *Verklärte Nacht*, puis qui réapparaît dans *Quartett*.

Chez De Keersmaeker, les bras sont les éléments moteurs du mouvement : conduits, ils donnent une direction au déplacement ; relâchés, ils entraînent de grandes flexions du buste sur les jambes ou enclenchent les rotations et les vrilles du haut du corps ; soudain figés, ils offrent à voir des formes fugitivement cristallisées, comme de petits arrêts sur image qui parsèment le duo à plusieurs reprises. On retrouve ces principes chez Corbett dans un travail où le bassin apparaît plus libre, les jambes aspirant à la hauteur dans les grands battements.



Les jambes sont mises en évidence dès le premier unisson : de la première position classique, les montées sur pointes ou demi-pointes annoncent une diagonale de sauts, de jetés et de développés. Les courses, pas de bourrée et pas chassés sont toujours l'occasion de tracer de longs déplacements et de mettre en évidence – autre référence

(ou révérence ?) à la danse classique – des ports de bras (et notamment les seconde, troisième et cinquième positions). Ceux-ci, en privilégiant la suspension, l’envie de s’ériger et un travail presque constamment orienté vers le haut, viennent renforcer la dimension aérienne de la pièce. Pourtant, du classique, la danse n’offre que des indices et jamais la complète apparence. Il subsiste toujours un détail qui l’en éloigne : déhanchement, inclinaison du buste ou pied en flexion. Les longs déplacements marchés ou courus (en losange chez Corbett, en cercle pour De Keersmaeker) empêchent toute installation d’un rythme d’apparition propre au classique. La musique de Sleichim, qui dispose brusquement les accents percussifs dans des plages de silence, contribue également à briser ce bercement régulier auquel nous convie souvent la danse académique.

La construction spatiale (circulaire et polygonale, autant que les images permettent d’en juger) agit de manière ambivalente par rapport à la référence classique. D’un côté, les unissons permettent d’apprécier la différence d’interprétation ou de vocabulaire utilisé (la contemplation de l’une par l’autre agissant comme la métaphore de notre propre regard de spectateur) ; de l’autre côté, les déplacements ont pour conséquence de séparer les deux danseuses, obligeant le spectateur à faire un choix entre les deux propositions. Mais le temps imparti pour résoudre ce dilemme est souvent trop court et de nouveau, les deux interprètes rentrent dans un même champ visuel, laissant le spectateur avec le regret de ce choix esthétique non résolu.



Le duo m’apparaît comme un dialogue où chacune observe l’autre pour mieux l’écouter, reprendre au vol une proposition avec un léger décalage temporel – comme en canon – ou décliner cette phrase selon ses propres moyens : lignes tendues et recherche d’amplitude maximale chez Corbett, forme plus esquissée mais avec un rythme d’apparition plus rapide chez De Keersmaeker. Les deux danseuses ne cessent de se chercher du regard, de se défier comme dans un jeu de cache-cache ou d’“attrape-moi si tu peux” que parfois renforce un regard interrogateur lancé vers le public qui devient

complice. Les deux interprètes installent ainsi sur scène les différents visages d’une entière connivence. Les répétitions, comme des refrains bien connus, repris et partagés, renforcent cette image de la complicité, tel ce passage où les deux amies, en seconde jambes tendues, augmentent l’écart entre leurs pieds à chaque torsion du buste pour terminer par une fente profonde en quatrième position suivie d’un échappé.

Cette amitié inscrite dans les gestes constitue une trame de fond à une autre relation qui renforce le propos général de ces contributions assemblées en spectacle. L’hommage à l’interprète, qui motive cette soirée, semble ici se condenser dans le contraste offert par l’interprétation des unissons par les deux danseuses. La manière dont elles sont respectivement chaussées n’explique pas tout. Les sauts et battements de Keersmaecker sont moins hauts, comme simplement esquissés, “marqués” diraient les danseurs⁴⁵¹. Comme si l’une voulait, en s’effaçant très légèrement de la sorte, mettre l’autre en évidence. La fin du duo, qui voit les deux amies s’enfuir ensemble vers la coulisse, figure une dernière fois cette envie de partager la danse encore longtemps.

For s’insère dans une perspective particulière, en forme de cadeau à Elizabeth Corbett, comme le suggère le titre même de la pièce. C’est aussi l’occasion pour De Keersmaecker de renouer avec la danse en tant qu’interprète, puisque sa dernière apparition scénique remontait à 1993 dans *Toccata*. « *For* fut une sorte d’îlot artistique pour moi » déclare-t-elle⁴⁵². Enfin, *For* est une courte pièce révélatrice d’une influence de la danse classique qui traverse les créations de la période allant de *Kinok* à (*but if a look should*) *April me*. On résumerait trop vite ce duo à une confrontation (« *Gegenüberstellung* »⁴⁵³) entre esthétique classique et contemporaine, ou baskets contre pointes (« *Turnschuh gegen Spitze* »⁴⁵⁴) comme tentent de le laisser supposer les costumes. Car, comme de nombreuses danseuses de sa génération, Anne Teresa De Keersmaecker a suivi une formation initiale classique. Et si elle délaisse le vocabulaire

⁴⁵¹ En danse, “marquer” signifie esquisser le mouvement dans sa réalisation formelle (on économise ainsi le danseur) mais déployer normalement sa mise en espace. Pratiquée en répétition, cette activité permet d’exercer la mémoire sans fatiguer le corps.

⁴⁵² Erwin JANS, présentation de *Small hands (out of the lie of no)*, disponible via www.parts.be/Rosas/smallhands.asp [consulté le 17.03.05] (nous traduisons).

⁴⁵³ Brigitte SUCHAN, « Die vielzeitigkeit einer Tänzerin », *Neue Kronen Zeitung*, Vienne, 20 juillet 1999.

⁴⁵⁴ STELZ, « Von pendelnder Leichtigkeit und schwereloser Heiterkeit », *Die Presse*, Vienne, 21 juillet 1999.

académique pendant la période minimaliste, puis plus contemporaine – où elle pose les bases d'un style fluide et aérien, en même temps qu'athlétique et terrien – elle assume aussi, assez clairement, les formes de jambes plus classiques (quatrième, en dehors, battements, et attitudes) dans *Kinok*. Peut-être doit-on y voir également l'admiration que voue la chorégraphe à William Forsythe qui, dans les années quatre-vingt-dix, passe pour le plus contemporain des chorégraphes d'inspiration néoclassique. En revanche, une certaine distance avec la musique semble être prise et la relation au support sonore apparaît moins étroite qu'à l'accoutumée, ce qui à nouveau, repousse assez loin le modèle académique. A travers ce mouvement d'oscillation stylistique que provoque le duo, *For* est une brève illustration du dépassement que je vois dans l'œuvre de Keersmaecker entre continuité et innovation.

I said I (1999) : une économie de la résistance

Comme dans les pièces récentes, les danseurs occupent déjà la scène et attendent le public. Mais la musique signale (comme dans *Quartett*) que le spectacle a commencé. Les dix interprètes (sept filles et trois garçons) s'équipent de micros, arpentent la scène en s'affairant à leurs derniers préparatifs. Ils sont tous habillés différemment : gilet rouge sur une robe jaune citron pour Fumiyo Ikeda ; sweat-shirt noir sur pantalon brun pour Martin Kilvady ; tee-shirt crème et pantalon kaki pour Martin Koch ; veste de lin beige pour Ursula Robb... Sur une rythmique d'Aka Moon, le saxophoniste Fabrizio Cassol, membre de ce groupe, improvise aux côtés du DJ Grazzhopa. Les *scratches* de ce dernier viennent converser avec les guirlandes de notes du saxophone, qui arpente à grande vitesse toute la gamme, du grave à l'aigu. Les deux musiciens sont installés à cour tandis qu'à jardin, les membres de l'ensemble Ictus ont pris place. Ils sont, en quelque sorte, reliés par la table de mixage qui trône de manière inhabituelle au pied de la scène dans une position centrale. Les deux groupes de musiciens sont en arrière d'une palissade de bois à claire-voie qui délimitent les bords latéraux de la scène. Au fond du plateau, des tables en bois, posées sur un caillebotis, sont assemblées pour former une sorte d'estrade. En avant-scène, juste au-dessus de la table de mixage, une petite maison (maquette, maison de poupée ou abri d'oiseau ?) évoque déjà le souvenir de l'enfance. A jardin et à cour, des chaises sont soigneusement empilées.

Au bout d'une dizaine de minutes, les danseurs se mettent à prendre la parole, à tour de rôle, dans leur langue d'origine : Ikeda en japonais, Koch en allemand, Rosalba Torres en espagnol, Robb en anglais... Mais le niveau sonore transforme les discours amplifiés des interprètes en un brouhaha dont on ne comprend que quelques bribes. Les danseurs évoquent la manière dont ils ont appris à percevoir, à utiliser leurs sens, à découvrir la conscience ainsi que la manière dont, progressivement, ils ont appris des choses pour passer de l'enfance à l'âge adulte ; ainsi ils énoncent des compétences, des plus quotidiennes : « je suis capable de me tenir debout » aux plus extrêmes : « je suis capable de me tuer ». C'est sur ce registre que s'ordonne, en une longue litanie de

phrases commençant par « je », le texte *Selbstbeziehung* (1966) de Peter Handke⁴⁵⁵. Parfois, les danseurs se traduisent mutuellement. Ainsi Alix Eynaudi traduit en français ce qu'Iris Bouche déclare en néerlandais : « j'ai regardé les objets indiqués, j'ai indiqué les objets indiqués, j'ai appris à désigner les objets indiqués, j'ai désigné les objets indiqués, j'ai appris à désigner les objets qui ne peuvent être indiqués... » Les musiciens se sont tus dans l'intervalle, permettant ainsi la compréhension du texte. Mais le DJ et le saxophoniste reprennent leurs improvisations aux colorations *jazzy* pendant que, transformés en manutentionnaires, les danseurs se mettent à démonter les palissades et à les ranger au fond de la scène. On discerne maintenant le mur du lointain qui prend soudain une autre dimension. Les tables sont également démontées et entassées sur ce mur. Parfois, la musique s'interrompt un bref instant et les danseurs s'immobilisent comme dans une image arrêtée. Les interprètes se mettent ensuite à installer en avant-scène des dizaines de bassines et autres récipients en plastique aux couleurs variées. Puis sur une ligne centrale coupant le plateau en deux, ils empilent des objets hétéroclites, parmi lesquels on distingue une horloge, de vieux instruments de musique, des chaises, un chaudron en cuivre... La musique s'arrête et les danseurs s'immobilisent de nouveau mais cette fois, en deux groupes autour de cette ligne de partage. La musique reprend alors, et les objets sont rapidement évacués pour être remplacés par une ligne de chaises légèrement incurvée. Nouvelle immobilisation silencieuse ; les chaises sont ensuite alignées en deux rangées, dossier vers le public, puis face au public. Enfin, elles sont remplacées par un tas de couvertures aux couleurs multiples, jetées en tas au centre du plateau et étalées soigneusement sur le caillebotis en fond de scène. Les danseurs s'alignent alors dos au public, dévoilant le haut du corps dénudé, traversé par le fil de leur micro HF. Ils donnent à ce moment l'étrange spectacle de corps appareillés et presque mutants. Puis se rhabillant dans le silence, ils reprennent leurs litanies sur ce qu'ils ont appris à faire dans la vie.

Le violoncelle se fait alors entendre. Les danseuses se mettent à coller de l'adhésif au sol comme pour composer les trames spatiales sur lesquelles elles évoluent d'habitude. D'autres débarrassent les récipients. Kilvady égrène des chiffres sur les

⁴⁵⁵ Le texte est paru en français sous le titre *Introspection (in Outrage au public/Prédiction/Introspection/Appel au secours*, trad. J. Sigrid, Paris, L'Arche, 1968) Peu satisfaite de cette traduction, Anne Teresa De Keersmaeker a commandé une nouvelle version qu'il conviendrait, selon elle, d'intituler « Auto-accusation ».

murmures du violoncelle. Certains danseurs se mettent à arpenter la scène en marchant. Le saxophoniste puis le DJ viennent superposer leurs sons et composent alors un paysage que les comptes de Kilvady transforment en mise en tension. On a l'impression que quelque chose va arriver, tandis que les danseurs, comme obéissant aux phases d'un plan, alternent les traversées et les regroupements en divers endroits. Seule, Taka Shamoto déambule les yeux fermés, chacun de ses partenaires étant attentif à la guider et la rediriger lorsqu'elle s'approche d'un obstacle. Elle rappelle les errements de Suman Hsu sur la scène de *Mozart/Concert Arias* ou d'*Amor constante*.

Ursula Robb se met à danser, ponctuant ses déplacements de petits sauts retirés, en avant et en arrière où les bras tendus et parallèles (ou allongés latéralement) inscrivent des lignes dans l'espace. Quand Iris Bouche ou Alix Eynaudi reprennent la parole, leur bras gauche est élevé en cinquième et l'on retrouve ce geste étrange, issu de *Just before*, où les danseuses absorbées par leurs souvenirs en oublient le contrôle de ce membre. Progressivement ce port de bras se transforme en un simple bras tendu, comme lorsqu'on demande la parole. Pendant qu'Ursula continue de danser, les autres redressent les trajectoires de leurs déplacements, arpentant de plus en plus vite le plateau, du lointain à l'avant-scène, en formant une ligne mobile.

Pendant que l'éclairage s'assombrit, les danseurs quittent la scène et laissent Ursula décliner cette phrase (qui évoque celle de *Drumming*) sur les longs *glissandi* du violoncelle auquel le piano vient ajouter des notes aux sonorités discordantes. Marta Coronado vient rejoindre Robb. Dans un unisson étrange, la différence de taille entre les deux partenaires, renforcée par un éclairage en contre, est telle qu'on croit voir les deux danseuses éloignées d'une dizaine de mètres ; mais on peut y lire aussi l'évolution de l'enfant à l'adulte dont parle sans cesse le texte. Le duo se décale subtilement, laissant place à Kilvady et Torres, puis Ikeda et Iglesia qui entament une petite course collective très légère, avant de s'immobiliser. Taka s'intègre au groupe qui repart alors en marche arrière : les bras droits se plient, signalant des changements de direction ; quelques pas, puis un dégagé en arabesque, un saut à cloche-pied suivi d'un tour qui se termine par une spirale de bras autour de la tête, puis une nouvelle diagonale de course ponctuée d'un saut léger.

Des journaux sont empilés au centre de la scène avant d'être évacués. Les danseurs reprennent alors une partie de la phrase exposée par Robb où des pauses immobiles, un bras tendu et une jambe dégagée, entrecourent les grandes lignes de déplacement qui décalent progressivement l'unisson initial. Un à un, les danseurs s'arrêtent, laissant

Kilvady et Marta Coronado dans un unisson où dominent les bras tendus, les jambes fléchies à angle droit, les brusques grands pliés et de fluides spirales du buste qui amènent les changements d'orientation. Taka Shamoto, les yeux ouverts cette fois, continue de ne pas trouver sa place, errant de l'un à l'autre, sans cesse renvoyée à un autre lieu. Les accords tranquillement posés sur le piano ne semblent pas apaiser la détresse de la Japonaise qui se met à pleurer.

Le groupe danse à nouveau ; une immobilisation bras levés, puis le buste plonge en abandonnant un bras, l'autre se maintenant sur l'axe vertical. Sans cesse, le mouvement est traversé par ces deux intentions contradictoires : d'un côté, le relâchement d'un bras ou d'une jambe qui fléchit, d'une tête qui s'abandonne dans l'accompagnement d'une torsion



et de l'autre, le maintien de formes linaires par les bras et les jambes, cherchant les angles et les droites, rotations et sauts légers venant lier les deux états corporels. La musique semble à l'écoute du mouvement, affirmant des notes jouées *forte* qui marquent l'immédiateté, et des phrases mélodiques aux résonances nostalgiques qui invitent à la pause ou à l'abandon. Lorsque que le piano se tait, les déclarations des danseurs reprennent, sans que ceux-ci ne cessent de danser. Puis la rythmique vient appuyer le duo saxophone-DJ, donnant l'impulsion au solo de Fumiyo Ikeda, entrée seule au milieu de la scène. C'est la première fois que le corps, traversé par un *beat* soutenu, semble soumis aux impulsions du tempo. La rupture musicale se fait par l'intermédiaire du violon qui permet à Rosalba de relayer Fumiyo. Sa danse reste verticale même si parfois, dans une démarche en grand plié, la danseuse espagnole se rapproche du sol. Les mouvements paraissent de plus en plus inachevés, se diluent aux extrémités pour se perdre dans l'espace proche. Parfois la précision revient sur des micro-mouvements où le geste est doucement segmenté : une épaule, un avant-bras, une main, la tête qui se tourne, un poignet qui vrille. Puis sur les *pizzicati* qui semblent la démanger, elle accélère dans une ondulation du dos, comme pour mieux s'installer de nouveau dans une fluidité qui (on l'a vu dans *Just before*) rappelle son séjour chez Decouflé.

C'est au tour du trio Alex-Fumiyo-Marta de réapparaître sur les *scratches* et le jazz d'Aka Moon. Iglesia se joint aux filles pour finir en duo avec Alix. Puis les danseurs se replacent mutuellement au centre, paraissant se relayer pour assurer la pérennité d'une cellule gestuelle unique. Alors que la musicalité des langues semblait distinguer chacun d'eux malgré l'uniformité du propos, la danse leur offre une occasion de s'unir, de se répondre dans une syntaxe que tous possèdent comme une langue maternelle. L'éclairage découpe l'espace en raies de lumière qui renforcent le rythme alternatif des claies de bois recouvrant le sol et les murs ; le tout accentue l'impression d'une danse passant de corps en corps, à travers des interstices d'espace qui échapperaient à notre vue.

Les déambulations des danseurs sont complexes ; elles deviennent courses, traversées, passages collectifs et duos minuscules ; scandées par les voix, elles sont aussi soumises à un tempo impitoyable qui traverse des lames de sons aux couleurs métalliques. La musique impose son caractère chaotique à une composition pourtant réglée mais qui ne laisse voir qu'une apparente anarchie. Puis la manipulation des objets reprend, plus hystérique car les danseurs se mettent à crier, à courir en tout sens, pour finir en ligne, avant de trimballer à nouveau les lourds paquets de journaux ficelés et de s'allonger sous les couvertures. Soudain enlacés deux par deux, ils s'embrassent goulûment avant de se déshabiller pour s'éparpiller à la périphérie du plateau et céder à leurs besoins naturels ! Puis ils se drapent des couvertures, s'assoient sur leur chaise et se rhabillent précipitamment. Leurs hurlements sont incompréhensibles ; ils ne passent pas le barrage du volume sonore qui semble avoir perdu toute structure, avant d'agoniser en plages étouffées, comme si Brahms était passé à la moulinette d'une mauvaise réception radiophonique. De nouveau, tous les interprètes se mettent à conspuer Taka ; puis tous hurlent les uns sur les autres, se désignant successivement comme la tête de turc que le groupe poursuit de manière vindicative.

Lorsque le son distordu s'estompe, Iglesia se lance dans la suite du monologue qu'il adresse alternativement aux autres interprètes et au public : « je veux m'exprimer moi-même par le mouvement, par la danse, par le respect ou par des crachats sur le sol ». Son discours s'éternise et le plateau s'assombrit. Le danseur s'assied et les autres quittent la scène un à un. Iris s'installe derrière Roberto, lui parle doucement à l'oreille et finit par l'apaiser. Un nouveau solo de Rosalba se déroule dans une demi-pénombre, solo qu'elle poursuit en duo avec Oliver Koch. Plus loin, les phrases d'Iris et d'Ursula se répondent pendant que le violoncelle grince en longues plaintes. Puis Koch et Marta

dansent un tango et Rosalba, complètement nue, va et vient en contrepoint. Les plaintes se transforment en *glissando* pour permettre à Taka de danser seule. Puis brusquement, la Japonaise se met à hurler dans sa langue. Elle crie, court en tout sens, déchire du papier, en mange des morceaux, étire et déforme son visage puis s'arrête brutalement au bout de dix longues minutes ; le solo d'Iris Bouche apparaît comme un contraste silencieux et apaisant, fait de ports de bras, de petits effondrements sur une jambe et d'amples battements, vite ponctués par le bruit des autres danseurs débarrassant le plateau de tout ce qui l'encombre.



Puis, venant s'aligner dos au public, les interprètes renouvellent par leur présence le rythme des interstices à travers lesquels on continue de suivre la petite danseuse. La ligne humaine se met alors en marche en ratissant le plateau. La musique de jazz, où la rythmique et le saxophone dominant, emplit l'espace. A nouveau les danseurs se relaient mais la danse reste identique aux expositions précédentes (hormis de brefs passages au sol où l'on retrouve la roulade, figure amplifiée par une veste ouverte dans le solo d'Iglesia) ; mais cette danse, que l'on a vu s'accorder si précisément aux percussions de *Drumming*, semble bien moins s'accommoder de cette musique plus improvisée. Les voix des danseuses viennent à nouveau habiter le silence, parlant de ce qu'elles aiment à tour de rôle. Certains marchent, d'autres continuent de danser, se portant ou se manipulant. D'autres encore débarrassent le tapis de sol de tous les adhésifs ; puis le tapis lui-même est roulé pour laisser apparaître le plancher. Les caillebotis, relevés, se transforment en palissades, fermant soudain l'espace arrière. Ursula Robb quitte le plateau, laissant Iris Bouche soliloquer. L'éclairage faiblit, effaçant la présence des autres danseurs. Au bout de quinze minutes, le discours s'apaise : « je ne deviens pas ce que je devrais devenir ; j'étais au théâtre, j'ai entendu cette pièce ; j'ai écrit cette pièce... » Puis le noir se fait. Alors, dans une conclusion tout à fait inattendue, le trio entame l'*Allegro* du premier trio de Brahms, aux accents romantiques et tourmentés ; seule la petite maison reste éclairée en avant-scène.

* * *

Dans ce spectacle, les recherches entreprises sur le mouvement dans les dernières pièces semblent avoir été mises entre parenthèses. La danse se fait attendre et n'apparaît qu'au bout de trente-cinq minutes de spectacle. C'est pourquoi on a l'impression de revoir des bribes chorégraphiques issues de *Just before* et de *Drumming*. Vérification faite, on ne peut pas l'affirmer mais simplement émettre l'hypothèse de variations à partir d'un matériel gestuel de base dont on retrouve aussi la trace dans *Quartett* ou *Rain*. Ainsi on relève les variations à partir du saut fétiche : position d'une jambe en attitude, le pied fléchi ou accompagné d'une torsion du dos que prolonge un cercle de bras, saut tracté en arrière par des bras lancés dans le dos, enrichi d'une jambe en arabesque ou encore légèrement désaxé et accompagné d'une rotation. On relève également la présence des lignes (ports de bras et attitudes de jambes) et l'affirmation de l'axe du rachis comme créateur et amplificateur des accents toniques. Pourtant les intensités apparaissent moins sèches et plus fluides encore que dans *Drumming* ; il reste peu de chose des élans et de la création des inerties par les pliés et le relâchement des bras. Le mouvement trouve son déroulement dans le geste *glissando* du violoncelliste ou plus tard, dans les longues plaintes graves du saxophone. Danseurs et musiciens trouvent ici l'occasion, à travers le souffle et le mouvement, d'unissons émouvants.

Les corps et les voix composent des personnages sans que le mouvement ne se distingue en tant que composante signifiante, cantonné dans sa banalité fonctionnelle (marcher, s'asseoir...) ou opérationnelle (ranger, disposer des objets, s'habiller...). Il ne faut donc pas s'étonner que la danse paraisse parcimonieuse : elle est là pour donner un peu de sérénité au *happening* permanent et à l'agitation qui s'empare du plateau. Aux entrecrocs sonores répond un chaos scénographique qui laisse cependant s'installer la danse par intermittence. Le texte lui-même ressemble au rap : il insiste, renvoie, cite et accumule sans cesse (tout comme Cassol improvise au saxophone sur l'enregistrement de son propre groupe). Le son (texte et musique) se déconstruit et se reconstruit sans cesse, à l'image du décor toujours ré-agencé par les danseurs. Leur hyperactivité est à l'image de notre propre quotidien, nous épuisant à force de répétitions à l'identique ; nul étonnement donc à ce que sur scène, ces mêmes gestes ressassés (plier, poser, déplacer, installer...) perdent tout intérêt plastique. D'ailleurs la danse ne va pratiquement jamais au sol, comme si elle avait peur en se déployant dans cette dimension de l'espace, de se

faire écraser sous le rouleau de l'hystérie ambiante. Parallèlement, nos capacités de compréhension du texte sont finalement mises à trop rude épreuve pour être véritablement sollicitées : entre la superposition des sons et l'aspect parfois inaudible du discours, la diversité des langues, les traductions d'une langue à l'autre, on finit par cantonner le langage à un rôle de paysage sonore, une tour de Babel que rehaussent chromatiquement les couleurs vives et les assemblages parfois criards des costumes.

Les trames et les trajectoires parcourues par les danseurs donnent aux spectateurs une envie de danse qui ne vient pas, l'interrogeant ainsi sur ses propres attentes. La danse tarde à s'extirper du contexte et l'on pense à Jérôme Bel (*Nom donné par l'auteur*, 1995) chez qui la composition à partir des objets domine une motricité humaine strictement utilitaire. Puis lorsque la danse apparaît, elle est comme séparée du monde, offrant une alternative au lot sans cesse renouvelé de corvées (faire et défaire les décors, manipuler les objets), de désordres (assemblages d'objets hétéroclites), d'actualités (les lourds paquets de journaux ficelés). Dans une simplicité retrouvée, le geste devient sobre et épuré : les danseurs tournent, dégagent une jambe, tendent un bras, tracent lentement un arc de cercle, offrant l'impression d'une danse "refuge". Face à la bruyante énergie du faire et du dire (les interprètes dansent ou parlent, mais ne font presque jamais les deux en même temps), parmi les interminables listes d'actions apprises et une logorrhée verbale étourdissante, la danse devient une économie de l'être, une parenthèse où les déclamations froides d'Alix Eynaudi et les éclats verbaux de Iglesia n'ont plus cours. Parfois elle s'individualise et reflète la singularité de son interprète : on retrouve alors l'énergie et la vitalité de Fumiyo Ikeda, l'indécision de Rosalba Torres ou plus tard, l'état tonique et délié d'Iris Bouche ; bref, l'affirmation d'un "je" déjà présent dans *Just before*. A d'autres moments au contraire, la danse redevient le lieu et l'occasion d'un "être ensemble" ; les danseurs se relaient, se portent, composent duos, trios et ensembles, incités par des rythmiques plus lourdes, par les chaleureuses acrobaties du saxophone ou par le brouhaha siffleur des *scratches*.

La fin musicale du spectacle résonne comme une invitation à la rêverie et à l'introspection que suscite la musique : toute activité a cessé sur le plateau, la petite maison devenant l'ultime souvenir d'une prime enfance où les apprentissages n'ont pas fini de transformer l'enfant en être social. C'est une conclusion poétique à ce spectacle politique, version contemporaine d'une pièce typique de la contestation des années soixante ; ce décalage temporel est également illustré par cette confrontation entre

musique d’hier et d’aujourd’hui, qui se font face sur scène, mais que la table de mixage se charge de lier.

* * *

I said I laisse apparaître l’économie d’une résistance où la danse se pose en incarnation d’un processus d’amplification dénoncé par Handke : on commence par apprendre en imitant et en se conformant, mais la règle ne finit-elle pas par avoir raison de l’individu, à l’image d’un texte commencé en six langues et qui finit par ne plus se dire qu’en anglais ? L’utilisation du terme “économie” peut paraître inapproprié ; pourtant il est juste, en renvoyant à la fois à l’organisation et à la parcimonie. Davantage que les formes du mouvement, c’est l’organisation des registres dans lesquels elle se déploie et sa dissémination dans la chorégraphie qui donnent à la danse son rôle dans *I said I*. Ainsi l’utilisation de l’improvisation (qu’il est cependant difficile de repérer sur scène) fait écho au texte : chorégrapheur signifie préparer, soumettre la danse aux règles et aux lois que l’artiste s’impose dans le processus de création. Introduire l’improvisation, c’est aussi revendiquer le “je” du danseur en contrepoint de l’unisson composé. C’est une alternative face à la règle et à l’usage, comme le suggèrent aussi les costumes de Dries Van Noten, aux couleurs et aux coupes subtilement déclinées pour chacun des interprètes. Mais unir ces deux manières d’aborder la danse (improvisation et composition) constitue un défi : la difficulté qu’éprouve le spectateur à déceler le geste improvisé révèle un haut degré de fusion entre ces deux genres qui ont plus souvent marqué séparément l’histoire de la danse.

Même si le texte n’émane pas du vécu des danseurs, comme c’était le cas pour *Just before, I said I* est sûrement la pièce où l’héritage bauschien est le plus formellement lisible : alternance de danse et d’action, enfilade de scènes sans rapport clair entre elles, moments collectifs de déambulation (files, lignes, etc). Il est d’ailleurs présenté comme un « spectacle danse-théâtre »⁴⁵⁶. Comme chez l’Allemande, le spectacle est long, difficile, rendu quelquefois inconfortable par le mélange des supports sonores et des langues, et dans lequel la danse demeure discrète. Si la logique de création semble être

⁴⁵⁶ Disponible via <www.parts.be/Rosas/IsaidI.html> [consulté le 19.09.2002] (nous traduisons).

similaire à celle de la dame de Wuppertal, la pièce reste une expérimentation de Keersmaeker avec sa propre syntaxe, de nouveaux moyens de composition plus spontanés qui ne la confondent donc pas avec Pina Bausch. Renforcés dans leur conviction par le fait que les chorégraphes avaient toutes deux monté le *Barbe-Bleue* de Bartók l'année précédente, certains critiques ont vu dans ce spectacle une forme d'influence paresseuse en oubliant le style dansé de Keersmaeker : « c'est le territoire de Pina Bausch, colonisé par beaucoup d'autres avec des fortunes diverses, mais si familier qu'il en paraît plus fatigué que transgressif. »⁴⁵⁷ D'autres insistent sur l'incapacité du geste à traduire le texte : « le degré d'abstraction de la critique des normes et de la socialisation de Handke est en soi intraduisible en gestes concrets. Nombreux sont les mouvements de Keersmaeker qui tombent à plat. »⁴⁵⁸ En effet, la traduction du texte n'a jamais été un souci de la chorégraphe. Au contraire, ce spectacle est plutôt un exercice de lecture entre les lignes ; on peut y voir la danse comme une alternative au texte, une forme de liberté par rapport au langage qui s'extrait de l'ensemble pour s'enrichir des possibilités de l'individu ; *I said I* dit les devoirs mais danse dans leurs interstices, à l'image du caillebotis que les interprètes ont trébuché sans cesse, et qui ne barre que partiellement la vue et l'espace. D'autres critiques se sont laissés prendre au piège de l'impatience et du bruit :

Par quel miracle un ouvrage mortellement assommant comme “ I said I ” peut-il être uniformément encensé ? [...] Des chaises qu'on aligne ou empile à l'envi, des ustensiles domestiques placés et déplacés de façon absolument gratuite, des danseurs qui marchent en long, en large et en travers, une chorégraphie étique où sont accumulés ces tics, ces poncifs de la danse contemporaine dont use et abuse Keersmaeker.⁴⁵⁹

Dans le même temps, ils ne parvenaient pas à saisir qu'il fallait sans doute en passer par cette mise à l'épreuve pour voir dans la danse le lieu d'une résistance en même temps que le refuge des êtres. Certes le vocabulaire corporel employé ici n'est pas nouveau, mais il est ordonné dans une syntaxe qui fait écho au sens du texte : partant de formes plastiques primaires, il est complexifié progressivement, faisant apparaître un corps résolument générateur. Cette simplicité initiale fait cependant naître

⁴⁵⁷ Luisa MOFFETT, « I said I », *The Bulletin*, Londres, 15 avril 1999 (nous traduisons).

⁴⁵⁸ Kurt WITTERSTÄTTER, « Nur wenige blieben bis zum Ende des Flops », *Badisches Tagblatt*, Baden-Baden, 5 juillet 1999 (nous traduisons).

⁴⁵⁹ R. DE GUBERNATIS, « Teresa De Keersmaeker », art. cit.

une émotion, tel cet unisson apaisé dans l'éclairage en contre, au milieu du spectacle ; mais l'importance du corps dansant jaillit également des effets de contrastes avec une autre théâtralité, plus proche du réel et qui se centre sur un corps instrument dans les actions scénographiques plus concrètes.

Si De Keersmaecker continue d'explorer le texte dans ses spectacles, elle lui attribue chaque fois une place différente. Dans *Elena's Aria*, il fonctionnait comme un indice de la perte, concomitant à la danse et au propos de la pièce. Dans *Just before*, c'est la danse qui était plutôt révélatrice de l'état de la mémoire, la parole devenant la matérialisation du souvenir. Si *I said I* se rapproche d'un *opus* précédent, c'est plutôt de *Quartett* où les corps – se posant en alternative au langage – figuraient un possible rachat des intentions de véritables personnages. Une confrontation dont le corps ne sort pas vainqueur (à l'image du récent *Kassandra-Speaking in twelve voices*) et qui consacre, cette fois-ci, la prise de pouvoir du verbe sur le geste.

En revanche l'improvisation est une nouvelle mise à l'épreuve de la danse, mais de façon ponctuelle puisque les duos et les unissons font la preuve d'une écriture chorégraphique. La coexistence de l'improvisation et de la composition annonce l'envie de la chorégraphe de pousser ces recherches dans cette direction, ce que confirmeront par la suite les pièces *In real time* puis *Bitches Brew/Tacoma Narrows* dans leur confrontation à la musique de jazz.

Certains critiques ont vu dans cet apparent changement de cap une défiance de Keersmaecker à l'égard de « la trop somptueuse ordonnance de ces récents spectacles »⁴⁶⁰. Or un regard rétrospectif sur l'œuvre montre une alternance où l'image de la tresse s'impose davantage que celle du virage : l'œuvre de la Belge est faite de fils qui s mêlent et qui donnent à cet entrelacs direction et solidité. Car, à travers ce spectacle où elle tente la conciliation entre chorégraphie et performance, De Keersmaecker se fait résistante – au moment où d'autres chorégraphes abandonnent le mouvement dansé qu'ils jugent inapte à exprimer *leur* monde.

⁴⁶⁰ Rosita BOISSEAU, « Le chaos analytique d'Anne Teresa De Keersmaecker », *Le Monde*, 19 juin 1999 ainsi que Gérard MAYEN, « Alerte : De Keersmaecker est devenue folle ! », *Midi Libre*, Montpellier, 21 juin 1999 (à propos de *Woud*).

***In real time* (2000) ou l'aporie de l'improvisation**

In real time s'affiche comme une création commune à la compagnie Rosas, au collectif de théâtre Tg Stan et au groupe Aka Moon. Seule, la chorégraphie porte la signature de la chorégraphe flamande. La pièce, particulièrement longue, dure cent soixante-dix-huit minutes et se divise en deux parties inégales⁴⁶¹.

Il est désormais habituel de voir le spectacle commencer avec l'installation des spectateurs dans une salle éclairée. Le plateau sans pendorions est puissamment éclairé par des latéraux à jardin qui découpent en ombres immenses les interprètes déjà sur scène. D'énormes projecteurs sont suspendus à mi-hauteur sur une ligne diagonale, du lointain à l'avant-scène. Une rangée de cordes, tombant des cintres et maintenues par de lourds poids au sol, redouble cette ligne. Des chaises métalliques sont éparpillées, d'autres empilées à la périphérie. Au mur, une horloge à affichage digital égrène le temps de la représentation comme un compte à rebours. En fond de scène, on distingue à jardin les instruments de musique du groupe Aka Moon et à cour, un empilement de boîtes, d'armoires et une longue table de bois. Le plateau est parsemé des trames spatiales habituelles (quoique de façon plus discrète) à l'aide de fins traits sombres.

Quelques danseuses sont assises à jardin. Elles semblent prostrées et rappellent les jeunes femmes désorientées d'*Elena's Aria*. Taka Shamoto, en robe asymétrique bleu pâle et boxer noir, leur fait face et entame, immobile, un dialogue avec Franck Vercruyssen, l'acteur de TG Stan qui jouait l'année précédente dans *Quartett*. Il est vêtu d'une chemise bleu marine et d'un pantalon noir. Leur dialogue semble un peu abstrait ; on devine cependant qu'ils évoquent le spectacle et la danse :

Lui : But how ?

Elle : How ?

– How did it ?

– Eyes ? Voice ? Ass ?

– Face ? Words ? Tits ?

⁴⁶¹ Cette étude a été réalisée à partir de la captation du spectacle (*In real time*, 2000, 180 min., réal. Rosas Visual Library, prod. Rosas et Audiovisuele dienst K.U. Leuven).

- Counting
- Counting ?
- Yes, 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4 or 1, 2, 3, 1, 2, 3. See ?

Ils sont régulièrement interrompus par l'irruption d'acteurs ou de danseurs venant parler d'autre chose : « it's mostly women who lift things from hotel rooms : Towels, soap, shampoo, glasses, sheets, pillow-cases, television sets. Did you know that ? » demande ainsi Clinton Stringer. Puis ils traversent la scène et disparaissent. Parfois, ils s'adressent directement au public en prenant position à l'avant-scène, alternant l'anglais et le néerlandais. Le rythme s'accélère : Fumiyo Ikeda et Cynthia Loemij s'installent sur des chaises, d'autres font irruption, éructant leurs textes par-dessus la voix amplifiée de Jakub Truszkowski au téléphone, qui arpente le plateau de long en large. L'ensemble prend rapidement un caractère cacophonique qui rappelle *I said I*. A cette ambiance s'ajoute une première explosion sonore dans laquelle se superposent batterie, guitare basse, saxophone et piano. Roberto Oliván de la Iglesia et Martin Kilvady dialoguent, un autre danseur traverse la scène en courant nu, un quatrième trébuche et s'écroule sur le sol avec fracas. Acteurs et danseurs interviennent dans les saynètes des uns et des autres pendant que le plateau s'assombrit soudain avec l'irruption d'Iris Bouche, habillée de noir et coiffée d'une perruque un peu ridicule.

Puis la musique prend des sonorités jazz-rock, invitant les quatorze danseurs et les quatre comédiens à danser : Jolente De Keersmaeker se jette dans les bras de Stringer, Iglesia et Bouche entament un court duo ludique, tout comme Stringer et Rosalba Torres, alors que Kilvady maintenant seul, oscille entre poses de *Tai chi* et grands sauts bras écartés. On devine ici que l'improvisation individuelle se mêle à quelques rendez-vous construits à deux, déclinés au sol en reptation, en portés ou en course poursuite. Quand la mélodie se suspend soudain et que seule demeure la ligne rythmique, tout le groupe se retrouve accroupi et resserré, réclamant à grands cris la musique. Les musiciens finissent par s'exécuter, accueillis par des hurlements de joie. Parfois ce joyeux



désordre s'organise en deux lignes, marchant à la rencontre l'une de l'autre, de profil au public et se croisant au centre du plateau. Puis chacun retourne avec fougue à sa partition personnelle ou à ses accointances ponctuelles.

Soudain, filles et garçons se séparent. Les femmes regroupées près de l'orchestre attendent un appel qui libère un ensemble imparfait : une petite diagonale composée d'un saut, d'une volte-face qui se fige en un déhanché (les bras seconde mais légèrement fléchis), et enfin un petit jeu de main qui fait osciller la tête. En réponse, les hommes s'organisent en ligne, avant-bras fléchis vers l'avant, exécutant une courte danse des mains avant de bondir en arrière et de se disperser en courant. La musique s'étiolant dans un *decrescendo*, tous les interprètes se retrouvent au centre, serrés ensemble avant de s'éparpiller une dernière fois puis reprendre, alignés en avant-scène, un dialogue dans lequel chacun se répond sous forme d'aphorismes : « rien ne se perd, rien ne se crée, tout se transforme » assène doctement Eynaudi. « Peace and Sex » lui rétorque Jolente De Keersmaeker. « Dans le calendrier chinois, c'est l'année du chat » reprend Bouche. « Et puis il y tant de voitures ! » coupe Torres. « *What's no limit ?* » interroge soudain Jolente, ce à quoi personne ne trouve de réponse, chacun retournant s'asseoir sur les côtés du plateau.

Ils laissent ainsi la place à Iglesia qui se lance dans un solo alternant de courtes suspensions debout et un travail au sol ; glissades, roulades et appuis momentanés sur les bras dans des postures inversées se succèdent, le silence amplifiant le bruit des chutes. Le danseur semble aimanté par le sol, y retourne sans cesse, sans parvenir à s'en extraire définitivement. Il finit assis sur les genoux d'Anne Teresa. Puis c'est au tour de Damian De Schrijver et de Fumiyo Ikeda d'entamer un duo. En quelques "portés" où le corpulent comédien sert de support à l'agile petite Japonaise, et une prestation tournant en dérision la grâce académique, l'acteur met la salle de son côté. Le duo improbable passe alors le relais à Sara De Roo qui déambule le bras gauche levé, en une grande spirale concentrique, semblant chercher avec un regard inquiet l'approbation de sa prestation à l'image de son partenaire chez Tg Stan. Elle enchaîne quelques attitudes, mêlant quelques stéréotypes dansés indifféremment empruntés aux comédies musicales et au vocabulaire de Keersmaeker qu'elle copie maladroitement. Toujours dans le silence, les trois danseuses forment un triangle très aplati, presque une ligne. Initié par un tour enveloppé qui plante sur demi-pointe une stricte verticalité, le mouvement se prolonge dans de fines ondulations des épaules et du bassin, dont le contrepoint s'affirme dans une brusque descente en position accroupie. Tour et demi-tour se

succèdent sur place ; un port de bras en quatrième se fane dans une flexion pesante, alors que traversées par une onde qui les parcourt de bas en haut, les danseuses repartent dans un tour, bras en cinquième qui s'effondrent dans une brève attitude fléchie de supplication. Soubresauts et déhanchés plus rapides composent une phase plus rapide qui se conclut par une décentration de la tête et du buste puis un battement. Soudain, le mouvement prend de l'ampleur : marche en arrière, brusque flexion du bras sur une cuisse relevée ; un désaxé s'évanouit dans un déboulé ; glissades et penchés finissent par amener le trio au sol.

Puis le dialogue initial reprend entre Vercruyssen et Shamoto, marqué d'incertitudes sur ce que l'on peut compter :

Lui : It is about counting memories
Elle : Or about counting expectations
– Maybe fears
– Maybe dreams
– Maybe both
– Maybe both

Un duo de Jolente et Jakub succède au dialogue. Elle le questionne : qui est-il ? Comment s'adresser à lui ? De quoi lui parler ? L'actrice suit son évolution, tentant en vain d'obtenir des réponses à ses questions incessantes ; en réponse peut-être, il décline un solo où les phases verticales sont entrecoupées de glissades au sol. Les lignes de bras donnent les élans aux sauts et enlèvent les rotations. L'horizontalité semble privilégiée : bonds rasants, bras en seconde, évolutions au sol en glissés et translations. Finalement, Jakub se retire et laisse place à Alix pour un petit duo en forme de dialogue corporel, où les deux interprètes ne se quittent jamais des yeux, l'une maintenant sa posture quand l'autre prend le relais du mouvement. Puis le dialogue reprend. Les échanges ont glissé du compte à la mémoire :

Elle : What do you remember ?
Lui : You had those beautiful sparkling eyes
– Had ?
– Have
– That's not a memory
– I remember seeing those beautiful sparkling eyes
– The first time ?
– The first time and then I thought « what beautiful sparkling eyes »
– And then ?

– And then I explained the string theory to you

Cette fois-ci, la jeune Japonaise, plus proche de son interlocuteur, danse en parlant et offre un contrepoint au duo qui occupe le centre du plateau. Puis Vercruyssen entre à son tour dans une danse minimale, en quatuor avec Stringer, Kilvady et Marta Coronado. Appui pédestre, tête et avant-bras se figent successivement et avec douceur dans cette évolution minimale. Puis un duo Kilvady-Ikeda, constitué de douces étreintes et de calmes manipulations du bout des doigts se met en place ; alternativement, Fumiyo résiste et se laisse faire, pendant que le dialogue – tout comme le duo – tourne lentement à la scène de séduction :

Lui : So what do you want ? [...]

Elle : I dont know, something, a riple caused by a sigh, a something

– Is that all ?

– Isn't it enough ?

– Why not [...] an old man [...] he seduces you with a passionate song

– Do you want to get rid of me ?

– I am that man

– No

Doucement, le saxophone se fait entendre seul, en même temps que l'éclairage s'estompe et qu'Ursula Robb se lance seule dans un sensuel rapport au sol, ou cherche debout et dans le contact du visage avec le haut des bras, le prétexte à de fluides ondulations du buste ; spirales, sauts chassés et glissades constituent les principaux registres de cette improvisation qui s'arrime néanmoins au trio qu'elle dansait précédemment. Puis Iglesia vient à sa rencontre ; ils reprennent ensemble la proposition qu'il vient d'exposer, au moment où guitare et batterie sont venues soutenir la guirlande improvisée du saxophone. Koch et Stringer viennent se joindre au duo. Trios et quatuors aux compositions changeantes se succèdent ensuite dans des évolutions où les désaxés du corps et de la tête finissent (au sens propre comme au figuré) par illustrer l'inclination des danseurs pour le sol.



Tout se passe comme si l'ensemble des surfaces du corps devait servir d'appui. Les bras allongés indiquent les directions ou deviennent de petites formes sinueuses. Ils impulsent également de grandes torsions du dos qui s'achèvent en chutes. La relation à la musique se traduit dans les impulsions où les *forte* du saxophone soutiennent les danseurs. Ailleurs la danse semble plutôt portée par le flot du cuivre que par la rythmique.

Puis tout le monde installe une table immense et dresse le couvert, comme pour un banquet. Chacun se met à table en échangeant des propos sur l'amour, la beauté, le corps, etc. Le dialogue profite d'un silence de la compagnie pour reprendre. Taka s'y souvient de l'homme qu'elle aimait. En réponse, tous les convives soulèvent la nappe dans laquelle se fracasse la vaisselle du repas. S'ensuivent d'autres bribes de conversation qui s'entrechoquent à leur tour : politique, suicide, télévision. La table est desservie, rangée, quelques chaises restent au centre et Jolente, continuant seule son questionnement, s'adresse cette fois à Iglesias avec qui elle évolue. Le danseur la porte, la dépose au sol, s'enroule avec elle, l'étreint, rendant sa respiration et son débit essoufflé et heurté. Puis sa déclaration d'amour « my sun, my life, my summer-time » s'interrompt à la vue de Jakub. Jolente chasse Iglesias et vient minauder auprès de son premier partenaire qui lui rappelle sa promesse. Mais Jolente semble incrédule sur la destination de ce discours. La musique reprend, accompagnée de nouvelles traversées d'Alix Eynaudi, toutes en suspensions, sautilllements, courses et larges ports de bras. Truszkowski, Koch et Iglesias se succèdent pour l'accompagner. Ils sont progressivement rejoints par les autres danseurs, offrant une sorte de jardin changeant de statues éphémères, de promeneurs en mouvement, d'où émergent de petits rassemblements. Lorsque le saxophoniste se tait, basse et batterie se lancent seules, accompagnées par une Marta Coronado électrisée, secouant bras et tête, enchaînant soubresauts, déboulés et battements ; chaque virtuosité est accueillie par des applaudissements comme il est de tradition dans le monde du jazz. Puis c'est Rosalba Torres qui s'y essaie dans un registre où les sauts sont prépondérants. La musique s'interrompt brusquement, laissant le duo initial à son dialogue où chacun tente de cerner l'autre.

Lui : Who are you ?

Elle : I'm still the same

– I don't know anything about you

– You know almost everything

– Almost nothing

Le dialogue est relayé par une introduction de batterie où Koch, Iglesia et Truszkowski reprennent en trio, mais décalés dans le temps, la phrase initiale exposée par ce dernier. Ils sont rejoints par les deux autres danseurs tandis que le quatuor musical joue maintenant au complet : glissades au sol, bonds acrobatiques, renversements et envols se succèdent dans une énergie masculine très physique. Puis les filles viennent remplacer les garçons dans une intensité identique qui rappelle leur performance dans *Achterland*. La séquence s'achève par un nouveau duo Jolente-Jakub qui tente de se défaire de Marta Coronado que l'actrice repousse sans cesse à coups de pied. Peu à peu, le plateau s'obscurcit, laissant Sara De Roo seule dans un long monologue existentiel en néerlandais : « ce que je veux dire, c'est que toutes ces choses différentes, du moins telles que je les vois, sont essentiellement identiques, elles dépendent seulement de la manière dont la corde vibre, du profil de la courbe, de celui de la vague. »

La scène devient violemment rouge ; basse et piano jouent en sourdine. Le monologue se termine dans l'obscurité complète et les hurlements de toute la compagnie, à l'image d'une troupe d'enfants effrayés par le noir. Débute alors un discours de Damian De Schrijver, qui semble perdu et en colère, ne comprenant visiblement pas ce qui se passe : « [is this] a promotion, an advancement, a first prize, or twenty five years of faithful service, somewhere, with someone, for someone ? Is there anyone who can tell me ? Has someone died, is this a funeral ? [...] Is it theater dance or dance-theater-dance ? And this is a pause, Ah ! this is pause ». Ainsi se conclut la première partie.

*

Pendant qu'Anne Teresa De Keersmaecker dispose des chaises en ligne ou en demi-cercle sur toute la moitié cour de la scène, le dialogue Taka-Franck se poursuit. Les deux personnages se déclarent enfin :

Elle : I love you

Lui : Yes, we'll see. I love you too. That's not the point.

Assis un verre à la main, Jolente, Cynthia, Damian et Iris devisent en néerlandais. Puis Sara et Iris parlent à leur tour des méfaits de l'alcool :

Iris : And that's why you drink ?

Sara : Yes because I don't want to die. I'm afraid of death. And why should I die ? Its absurd.

Sur les notes doucement distillées par le saxophone, Marta Coronado et Rosalba Torres dansent un duo très rapproché. Les bustes plongent, contrastant avec des bras tendus vers le haut et des attitudes où les jambes fléchies sont maintenues très élevées. Toujours à l'unisson, les deux danseuses occupent une étroite surface, ne se déplaçant jamais de plus de deux appuis. La musique se poursuit sur un tempo modéré et les danseurs se lancent alors dans un ensemble en ligne, marchant, se retournant brusquement avant de se disperser pour débarrasser le plateau des rangées de chaises, puis de reprendre la danse tous ensemble : courses légères en avant et en arrière, tours, brusques volte-face et attitudes figées quelques secondes. Une nouvelle explosion des trajectoires semble dénoncer une certaine vacuité de la danse d'ensemble ; et chacun de reprendre ses propres trajectoires, sa logique, ses envies de mouvement ou bien quelques duos ou trios qui se laissent deviner le temps d'une mesure. L'éclairage blafard laisse place à une ambiance plus douce en même temps que la musique, devenue agressive dans les aigus, cesse progressivement ; elle laisse Sara et Oliver puis Franck et Alix, dans de petites confrontations où une fois encore, la manipulation sert de logique à l'agencement des relations corporelles, silencieuses et douces ; chacun y joue avec le poids de l'autre, s'équilibrant, se déposant au sol ou cherchant une forme dans le contrepoids.

C'est Taka qui rompt le silence sans arrêter le duo. Mais le dialogue cesse presque aussitôt pour laisser de nouveau place à la danse. Les interprètes reprennent les phrases déjà exposées. Les traversées en ligne réapparaissent ainsi que le noyau qui se concentre et se dilate en trajectoires spiralées. Parfois les deux acteurs demeurent seuls dans une improvisation dansée. Puis la musique cesse brutalement, laissant Vercruyssen essoufflé reprendre son texte sur la théorie des cordes : « the beauty of the string theory is this : It's a theory that wants reconcile things. A theory that tries to reconcile all contradictions such as we encounter them in physics. »

Mais soudain Taka se met à pleurer ; Franck tente alors de la retenir. S'ensuit un rugueux affrontement entre Iglesia et Loemij. Les bras se lancent, les bustes

rebondissent au sol, les corps s'effondrent, les tensions se font violences ; Cynthia se jette dans les bras de son partenaire, produisant une déflagration que ses cheveux lâchés amplifient. Le saxophone hurle et la batterie martèle le temps tandis que le piano continue de distiller des notes aiguës sur une chaude et calme ligne de basse. Des duos se sont formés, en lentes étreintes au sol, dans une semi-obscurité. Puis tous s'immobilisent, allongés sur le dos, avant de disparaître, laissant les musiciens poursuivre seuls dans l'obscurité. Le dialogue se termine, offrant une issue possible :

Elle : But maybe a completely different story would be possible

Lui : It did start [...]

– How ?

– Counting

– Counting ?

– Yes 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4.

* * *

Anne Teresa De Keersmaeker déclare : « l'impro sur le jazz a apporté un souffle dans le travail très précis de Rosas. »⁴⁶² Dans l'improvisation, chacun met en œuvre corporellement ce que la musique lui suggère, attrapant au vol l'occasion d'un bref travail à deux ; de plus l'effectif important et simultané (dix-huit interprètes) dissuade tout repérage. L'explosion gestuelle s'impose ici comme une ambiance ou un état collectif d'exultation que la musique révèle. C'est pourquoi il est difficile de faire porter une analyse sur de telles séquences.

De plus, le doute est fréquemment entretenu : qu'est-ce qui est improvisé, qu'est-ce qui ne l'est pas ? La première séquence remarquable est le solo initial de Roberto Oliván de la Iglesia. On pouvait trouver jusqu'ici une certaine similitude générale avec *I said I*, mais le solo du danseur affirme ici un rapport au sol que la danse dans la pièce précédente avait soigneusement exclu. Le solo d'Ursula Robb lui fait écho un peu plus tard. On pense alors avoir affaire à deux beaux moments d'improvisation et l'on tombe dans le piège car ensemble ils reprennent la phrase du petit danseur espagnol.

⁴⁶² Entretien avec C. Prouvost, « Danser au cœur d'un îlot », art. cit.

Si la danse d'*I said I* évitait le sol, le jeu gravitaire se déploie ici jusqu'à l'abandon final. Il faut y voir l'arrivée de l'improvisation où chacun investit les espaces où il se sent à l'aise. Les rythmes sont eux aussi révélateurs de cet exercice particulier. Si la musique et les intensités corporelles cohabitent et s'écoulent, elles ne se superposent jamais de manière stricte, les interactions entre musiciens et danseurs demandant un certain temps de latence pour habiter cet espace commun « en temps réel ». Les rythmes d'apparition sont également révélateurs de l'état d'improvisation et une régularité s'installe entre les séquences rapides, peut-être déjà là dans les corps, et des pauses cinétiques où le danseur, en introspection, cherche l'inattendu. Le solo d'Ursula Robb en est particulièrement révélateur ; alors que les improvisations collectives masquent cette alternance dans la simultanéité des plans. Plus évidents que dans le spectacle précédent, les moments d'improvisation sont si flagrants que les spectateurs les applaudissent avec enthousiasme.

L'improvisation fait apparaître les fondamentaux qui sous-tendent le travail de Keersmaeker dans de nombreuses autres pièces et qui, au fil des années de création, se sont sédimentés pour constituer le “fond moteur” de ses interprètes. La marche et la course demeurent des schèmes persistants, de même que les sauts à cloche-pied et le grand jeté ; appartenant encore au vocabulaire académique, le grand battement reste redondant. Le haut du corps demeure le lieu des spirales et des ondes de la colonne vertébrale, qu'amplifient les parties distales, tête et bras ; des bras à qui sont dévolus de nombreuses formes, des plus classiques (seconde et cinquième positions sont nombreuses) aux plus évocatrices et allant jusqu'au signe. Au sol la rotation longitudinale, la glissade et l'envol, en appui sur les mains, restent majoritaires. Les portés sont, non pas des images figées, mais des passages, permettant la progression vers l'avant et le haut ou autorisant la répulsion et la bascule du mouvement en sens contraire. Ce spectacle est donc aussi l'occasion de méditer sur la notion de style. On vient d'expliquer pourquoi ce qui se passe sur scène a des airs de déjà-vu ; les séquences improvisées en disent long sur la part créatrice importante des danseurs dans les chorégraphies de la chorégraphe, car le registre spontané dans lequel s'investissent les interprètes rappelle les pièces récentes et démontre qu'un “vocabulaire” s'est bien mis en place depuis quelques années.

Enfin, sur le plan de la composition, les trajectoires spiralées demeurent la règle, répartissant équitablement les déplacements dans l'espace. Les unissons, rares et peu homogènes (du fait de la présence des acteurs) révèlent paradoxalement les disparités.

On trouve donc dans la ligne et la file, les récurrences de composition faisant office d'ensemble ; on les trouvait à l'état embryonnaire dans *Rosas danst Rosas* et *Elena's Aria*. Elles s'affirmaient frontalement dans *Erts* et deviennent régulières dans *Just before*, *Drumming* et *I said I* ; on les retrouvera également dans *Rain*.

* * *

Les duos décrivent tous des relations affectives sereines, comme s'ils constituaient un antidote aux désarrois laissés par la solitude et les jeux sociaux. Plus riche en danse que la pièce précédente, cette création ne parvient pourtant pas à rendre la chorégraphie lumineuse.

Le propos semble simpliste : les mots par lesquelles s'expriment discours et théories sont impuissants à nous réconcilier. La logorrhée verbale nous assène que chaque subjectivité taille un monde à son image, inconciliable avec la vision du voisin, et l'allusion permanente du discours et du décor (les cordes pendues) à la théorie du même nom le confirme⁴⁶³. Tout comme les costumes entretiennent le doute (les danseuses sont en robe longue, comme les comédiennes, mais les étoffes sont échancrées et laissent voir les *boxers* de danse), les échanges de points de vue ne font qu'accroître le désordre ambiant. Seuls les corps, à l'image de tous les duos, cachent les ressources d'un apaisement ou d'une compréhension. C'est d'autant plus vague (dans un contexte aussi large et politique que celui qui est évoqué ici) que les corps servent d'illustration, autant dans l'improvisation du "chacun pour soi" que dans les collectifs, qui ne se démarquent pas de l'exemplification des discours. Ainsi ce duo entre Martin Kilvady et Fumiyo Ikeda, fait de douces étreintes et dirigé du bout des doigts, vient redoubler le sens du dialogue, quand ce dernier tourne à l'entreprise de séduction.

Les corps semblent impuissants à offrir une alternative à l'inanité des déclamations. On a l'impression que « la langue n'est là que pour marquer les différences qui se font

⁴⁶³ La théorie des cordes constitue la meilleure piste trouvée par les physiciens pour tenter de décrire de façon quantique l'interaction gravitationnelle et réconcilier cette mécanique quantique avec la relativité générale.

jour dans les messages contradictoires entre parler et danser »⁴⁶⁴. Au mieux, la danse rétorque. Ainsi dans la confrontation Jolente-Jakub, les mots de l'actrice se heurtent au mouvement, et Jakub ne fournit en réponse à ces interrogations que son corps en train de danser, ce qui paraît mince, compte tenu des rôles que la chorégraphe a déjà su faire tenir au corps de ses danseurs. A l'opposé de toutes ces autres réalisations où la danse cohabitait de façon complexe avec le théâtre, la relation semble ici toujours évidente, à l'image des duos qui émaillent le dialogue principal. Ainsi, au moment de la séparation de Taka et Franck, apparaît un violent face à face entre Iglesia et Loemij. Les séquences de danse avec les acteurs n'apportent que des sourires facilement acquis et souvent observés ailleurs.

Tout se passe comme si la chorégraphe avait perdu confiance dans le pouvoir évocateur des corps qu'elle met en scène. Dans un contexte où De Keersmaecker semble perdre son projet, la durée n'apporte pas grand chose. Elle peine à s'ériger, comme par le passé, en une expérience de dilatation du temps permettant la concentration sur un détail ou un propos ; même le chronomètre dément l'idée de spontanéité qui devrait se dégager de cette scène. Face à ce spectacle, je demeure avec des questions auxquelles la chorégraphe avait su si bien répondre dans *Just before*, *Quartett* ou *I said I* : pourquoi de la danse quand il y a déjà des mots ? Quels mouvements faire quand la langue est disponible ? Comment danser et parler dans le même temps ?

La pièce révèle également l'aporie de l'improvisation à laquelle s'est heurté le collectif Stan-Rosas-Aka Moon : ou bien on laisse chacun s'exprimer et l'ensemble ne fait pas forcément œuvre chorégraphique (le spectateur, se le tenant pour dit, observe le mouvement pour ce qu'il est, c'est-à-dire une expression hédoniste et spontanée) ; ou bien la pièce est en partie construite, chorégraphiée et ne s'abandonne plus totalement au hasard. Ici la référence à Cunningham est évidente mais dans le cas de Keersmaecker, on saisit mal son mode d'actualisation. Finalement, le spectacle ne semble parler que de lui-même, des affres de sa création (la chorégraphe dispose des chaises en impeccables courbes aussitôt détruites par les danseurs) et de la difficulté du travail collectif, comme cette première partie en forme de « gigantesque engueulade »⁴⁶⁵.

⁴⁶⁴ Edith BOXBERGER, « Hot on Chao's Trail », *Ballet International-Tanz Aktuell* n° 10, 2000, p. 49 (nous traduisons).

⁴⁶⁵ Entretien avec Agnès Izrine, « Une création est un moment d'extrême générosité », *Danser* n° 193, novembre 2000, p. 14.

De même que Ligeti pouvait symboliser l'intrication des champs chorégraphiques et musicaux dans *Mikrokosmos*, *In real time* illustre l'envie de la chorégraphe d'opérer une fusion entre musique, théâtre et danse. A travers l'improvisation, pratique commune aux trois disciplines, la chorégraphe recherche cette disponibilité permettant le faire ensemble qu'elle avait si magistralement instauré dans *Rosas danst Rosas*. Elle poursuit également l'intrication des rôles scéniques : à la fin de *Quartett* l'acteur esquissait une petite danse. Cette fois, même les musiciens s'y essaient et cette tendance s'amplifiera jusqu'à écrire des partitions gestuelles pour les musiciens dans (*but if a look should*) *April me*.

« Est-ce du théâtre dansé ou de la danse-théâtre-danse ? » L'interrogation de Damian De Schrijver, toute humoristique qu'elle soit, résonne cependant comme un aveu d'impuissance. Les mots échouent finalement à donner une consistance – ou légitimer un sens – dont pouvait se passer la danse, même en partie improvisée. De Keersmaeker crée un tel effet de redondance avec *I said I* que sa dernière création ne résiste pas à la comparaison.

Du même coup, elle perd l'occasion d'offrir un *happening* ou une *jam session* pour de magnifiques danseurs, avouant ainsi son manque de confiance envers l'improvisation (ce dont elle ne s'est jamais cachée et qui, peut-être, va contre sa nature artistique). La réponse est d'ailleurs dans le pendant intégralement chorégraphié de *In real time* l'année suivante, à savoir le magnifique *Rain*.

***Rain* (2001) : une météorologie de la liberté**

Avec ce spectacle, Anne Teresa De Keersmaecker poursuit son alternance entre danse “pure” et danse théâtre. Une alternance qui présente des liens étroits : « je dois aussi avoir une affinité particulière avec les diptyques : *Drumming* portait dans son écriture plus formelle et mathématique les histoires de *Just before* ; la composition épurée d’*Achterland* faisait suite à l’exubérance de *Stella*. *Rain* répond à *In real time*. »⁴⁶⁶ En effet, *Rain* est le titre du premier roman de la Néo-zélandaise Kirsty Gunn⁴⁶⁷. Son chapitre sur la réanimation faisait partie du matériel de base de *In real time* ; cette pièce se terminait par cette phrase « I hope it’s not going to rain tomorrow ». Pas de texte dans *Rain* mais le matériau de *In real time* est certainement resté présent dans les têtes et les corps des danseurs. Cette nouvelle pièce est aussi l’occasion pour la chorégraphe de retrouver la musique répétitive, entêtante mais tonique de Steve Reich⁴⁶⁸. Après avoir assisté à ce spectacle l’année de sa création en novembre 2001, j’ai pu le revoir sur scène à plusieurs reprises (à La Monnaie de Bruxelles et au Bateau-Feu de Dunkerque, pour sa reprise 2004-2005). Je me suis également appuyé sur la captation pour réaliser cette étude⁴⁶⁹.

La scène se présente comme un cercle fermé dans sa partie arrière par un rideau, composé de cordes suspendues et serrées descendant jusqu’au sol, et derrière lesquelles apparaissent en transparence les danseurs entrant sur scène à cour. Le sol est blanc, éclairé d’orange et le décor inondé d’un violet très clair⁴⁷⁰. Le sol est parsemé de bandes adhésives blanches, jaunes, rouges et bleues, de pointillés et de lignes jaunes et noires qui indiquent des trames spatiales et des trajectoires aux danseurs et rappelle le jeu de mikado qui illustre l’affiche du spectacle. A proximité du rideau et de part et d’autre du

⁴⁶⁶ Claire DIEZ, *Rain*, dossier de presse de la pièce, archives Rosas, 2001.

⁴⁶⁷ Kirsty GUNN, *Pluie*, Paris, éd. Bourgois, coll « 10/18 », 1996.

⁴⁶⁸ *Music for eighteen Musicians*, 1976.

⁴⁶⁹ *Rain*, 2001, 90 min., réal. Rosas Visual Library, prod. Rosas et Audiovisuele dienst K.U. Leuven.

⁴⁷⁰ Lors de la reprise en mars 2004 à la Monnaie, le dispositif – intégralement en ambre – apparaissait doré.

plateau sont disposées quelques chaises en plastique transparent. A l'avant-scène, une corde unique pend.

La musique de Steve Reich mêle pulsation et grésillements électroniques. Le passage circulaire en arrière du décor d'un puissant projecteur blanc entraîne les danseurs dans une course en spirale concentrique de sens inverse. Cette première opposition en annonce bien d'autres. Les sept filles ont des robes ou des jupes, coupées dans des matières fluides laissant transparaître leurs poitrines nues. Les trois garçons sont en pantalon et chemise (ou tee-shirt) qui vont du beige clair au rose pâle. Les danseurs courent et s'immobilisent, s'observent, courent à nouveau puis s'arrêtent.

Fumiyo Ikeda entre dans une première phrase déclinée deux fois, presque à l'identique : un port de bras qui entraîne la tête et déséquilibre le corps en rotation. Un saut et une réception en fente avant ; elle souffle sur sa main et ce sont les autres, immobiles, qui d'un coup se déséquilibrent à leur tour. Cette phrase servira de matrice à d'infinies inversions et transformations. Toute la compagnie forme alors une ligne qui marche de cour à jardin et d'où s'échappe Ikeda, puis Cynthia Loemij. Quand la ligne se brise, chacun marche, observe les autres, s'arrête ; puis, comme déséquilibré par la tête qui s'échappe de l'axe, chaque

danseur se remet en mouvement, tel les particules d'eau d'une vague incessante. Ils investissent des trajectoires, formant (pour quelques pas) des duos ou des trios. La ligne, comme un secret rendez-vous, se reforme face au public avant de se désagréger à nouveau dans une course. Ligne



féminine, trios masculins ou mixtes alternent ainsi comme une foule préoccupée seulement de brèves rencontres ou un ciel venteux dans lequel les nuages accouplés dessinent des figures de manière provisoire. Une ultime spirale concentrique regroupe les dix danseurs.

Dans la course, on saisit au vol un porté de Clinton Stringer et de Fumiyo Ikeda, un solo debout entrecoupé de glissades au sol pour Jakub Truszkowski, et qui constitue l'autre phrase initiale du travail, le versant masculin. Les lignes de bras donnent les élans aux sauts et enlèvent les rotations. L'horizontalité semble privilégiée : bonds

rasants, bras en seconde, évolutions au sol en glissés et translations. La danse offre ainsi un contrepoint visuel au décor. Le sol se prolonge comme un jeu d'attraction-répulsion où chaque danseur, approchant en trottinant du danseur central se trouve aussitôt repoussé vers la périphérie. Peu à peu les interprètes, comme prenant de l'assurance ou gagnés par le mouvement, viennent au centre pour un court passage dansé. Cette phrase (bras en couronne, saut à cloche-pied, pas chassés, grand jeté) souligne davantage la verticalité, bien que Marta Coronado vienne se glisser au sol face au soliste.

Puis un trio de filles occupe le centre, dansant à l'unisson, mais toujours dans une opposition où l'une fait face aux deux autres. L'évolution reprend des parties de la phrase précédente et des sauts dans l'espace arrière – notamment des grands jetés, comme construits en sens inverse. A ce trio féminin répond celui des garçons, pendant que les filles en ligne traversent à nouveau le plateau. Composé de petits sauts pris dans le solo de Jakub, de



glissades sur la hanche et de battements, les éléments ont en commun de ne pas être réalisés dans une recherche d'amplitude maximale ou de performance, mais dans un effet de ponctuation, de rebond et de légèreté ; les filles se sont regroupées à jardin pour observer les trois danseurs, qui sont maintenant alignés face au public ; ils développent – toujours sur le modèle d'un trio en contrepoint – une danse athlétique qui reste nonchalante. Progressivement, le sol devient plus présent : en appui sur le bassin, les mains servent d'appui et de propulsion pour des jambes aux trajectoires circulaires et rasantes, des sauts en attitude, des rotations longitudinales qui fournissent l'élan nécessaire à de paisibles remontées. Les bras continuent de se déployer en trajets rectilignes et fluides, que renforcent de légères ondulations du dos ou du poignet. Tous trois esquissent une sorte de paysage dans lequel le rythme accentue la ligne musicale répétitive et très ponctuée, évoquant la pluie, et où les lignes corporelles sont des éléments qui ploient avec souplesse sous l'effet du vent.

Le trio se termine dans une course où les filles viennent au centre prendre le relais. Les sauts sont maintenant prépondérants. Leur légèreté est soulignée par la fluidité des tenues. Les dissociations du corps, les décentrations d'une tête ou du haut du buste y

sont plus marquées et plus franches. La circulation des sept filles est plus complexe et il est difficile d'en garder un souvenir précis quand la captation ne permet pas d'en rendre compte⁴⁷¹. Certains éléments sont communs au vocabulaire masculin, comme les battements et les développés, mais d'autres sont spécifiques, comme les sautillés, les grands jetés ou ce passage en échappée seconde sur les talons où les bras cherchent, dans un épaulé très prononcé, un développement horizontal toujours avorté. Ponctué d'attitudes qui privilégient la flexion (bras pliés sur le buste, coudes vers le bas, plongée du tronc vers le sol, fléchissement asymétrique des jambes) ces arrêts proposent de courtes pauses dans une circulation rapide, souvent courue, où les sauts couvrent du terrain et font se propager les formes d'un bout à l'autre du plateau.

Puis les filles, assises en cercle accueillent au centre le trio des hommes. Là encore, la flexion du buste donne l'élan et propulse les danseurs sur un sol où le dos sert d'appui et libère les jambes qui s'étirent vers le haut. Le plateau est maintenant baigné d'une clarté bleutée. La ligne des interprètes efface, telle une ardoise magique, les dernières formes pour laisser dans son sillage deux danseuses qui continuent à décliner la phrase de base. Des couples provisoires se forment, main dans la main, ou bien les garçons emportent les filles dans des attitudes figées de statues à déplacer. Puis dans un unisson volontairement imparfait, la ligne lève les bras, avance de deux pas, tourne le buste et revient à sa place initiale. Répétée, la phrase s'enrichit progressivement d'une hésitation, d'un tour qui se termine accroupi et d'une ondulation du dos. La phrase répétée permet aux danseurs de se décaler, de changer d'orientation pour former plusieurs lignes. Le tempo musical moins marqué suspend le flot sonore en un moment qui figure le calme avant l'orage. Dans ce moment suspendu, on retrouve la danse où les bras sont à la fois cinés et graphiques, élan et forme, déployés avec légèreté, mais dont les trajets – exploitant la laxité articulaire des épaules et du dos – sont autant de ressorts et de renvois qui relancent sans cesse le corps dans le nouveau dessin du mouvement suivant.

Progressivement, les danseurs se sont postés en périphérie de la scène, laissant la place à Jakub Truszkowski et Alix Eynaudi. Les portés à bout de bras alternent avec des passages en appui manuel où les jambes de la danseuse se déploient en contraste avec l'évolution plus ramassée du garçon. Au sol, les corps entrent dans un espace commun

⁴⁷¹ Le réalisateur a privilégié les rendez-vous déjà évoqués, où s'exposent des unissons élaborés dans la proximité ou le contact visuel et qui permet une écoute à plus grande distance.

sans jamais se heurter. Puis Igor Shyshko relaie Jakub. Son immense gabarit permet à Alix de s'enrouler autour de lui avant de glisser au sol. Clinton rejoint Igor pour un trio court puis forme un quatuor avec Fumiyo dans lequel filles et garçons sont à l'unisson.

Les cinq filles restantes viennent décliner une phrase au centre. Les petits groupes se succèdent sur une musique qui impose à nouveau un rythme plus marqué. Les glissades (enchaînées avec de rapides rotations au sol) et les courses subissent une accélération progressive dans les diagonales féminines. Elles sont plus contrastées dans le duo mixte de Cynthia Loemij et Clinton



Stringer où l'énergie semble se condenser dans des instants d'immobilité au sol avant de se projeter dans des remontées explosives. La phrase initiale de Jakub est reprise de manière plus rapide, offrant une version plus tonique où la fatigue accumulée par cette demi-heure de danse oblige à entrer dans les formes d'une façon plus véhémente. La phrase est développée par chaque danseur et les unissons entre deux ou trois interprètes sont brefs, échappent parfois à l'œil (tant les circulations sont incessantes) mais refondent toujours l'unité dans le désordre apparent des déclinaisons individuelles. La séquence se termine par une chute au sol, une remontée et un passage derrière les cordes, laissant le plateau vide quelques instants. Au moment où les danseurs passent le rideau en courant, la lumière vire au mauve. La danse s'intensifie avec de multiples allers-retours entre les sauts et les évolutions au sol que les passages manuels et les lancers de jambes rendent acrobatiques. Les courses apparaissent alors comme des moments de répit paradoxaux. Les portés collectifs prennent ensuite le relais des suspensions dans une intensité amoindrie.

Progressivement, les velléités aériennes s'estompent. Rosalba Torres tourne sur elle-même, comme le soleil d'une constellation autour de laquelle, en marchant lentement, chacun vient inscrire son orbite. La ligne recomposée évolue maintenant en un rayon qui balaie la scène. Chacun, sans perturber ce mouvement général, se livre à un jeu d'intercalement. La scène est de nouveau bleue, plus sombre et tachée de flaques de lumière rose. Puis la lumière s'éclaircit de nouveau pendant que les danseurs alignés arpentent le plateau du fond vers l'avant-scène. Les lignes de déplacement se muent

lentement en cercles pendant que Rosalba et Marta reprennent la phrase de base des filles. Dans un nouveau trio des hommes, les porters et les manipulations mains à mains font advenir une puissance nouvelle à travers cette succession de très courts corps à corps. S'accueillant, se repoussant, servant de simple support à l'impulsion, les corps – jusqu'ici tout en fluidité – prennent une densité athlétique inédite.

Puis les femmes réapparaissent⁴⁷². Elles reprennent leur phrase qu'elles accompagnent de paumes tendues vers le ciel, la tête rejetée en arrière, semblant attendre ou accueillir cette pluie musicale tombant en petits éclats clairs. La séquence se termine avec un court duo d'Alix et Jakub : une relation plus intime prend place entre les virtuosités physiques ; le danseur enlace sa partenaire au sol, la dépose délicatement dans une spirale que prolonge le regard.

Puis une diagonale formée par le groupe entier vient couper la scène pour un nouvel unisson dont les garçons s'échappent pour des escapades au sol, finissant à plat ventre et les bras en croix. Ils sont ramassés et déposés plus loin. Puis on retrouve le trio de filles dans son évolution acrobatique où roulades, sauts en appui sur les mains et passages en équilibre renversé se succèdent. Le solo d'Ursula Robb prolonge cette phase. Sa taille lui permet d'occuper sans peine l'immense plateau. Le mouvement est continu et fait apparaître tours, roulades et attitudes dans une fluidité ponctuée de doux accents. Le plateau vire ensuite au blanc grisé. Les courses viennent s'achever par un arrêt en avant-scène, face au public, pour repartir dans des circulations rapides au sol et de petits duos tels celui d'Igor et de Cynthia, où les manipulations finissent par s'estomper dans des étreintes essoufflées.

Trios de garçons et chœurs de filles continuent d'alterner avec des courses en spirales excentriques où chacun semble attendre le décret d'un ordre invisible qui le fera prendre l'espace. La musique s'arrête doucement sans altérer le mouvement. Une dernière ligne précède le passage circulaire du projecteur blanc en arrière du rideau (et en sens inverse, comme pour fermer la pièce) : on pense au trajet d'un soleil d'hiver qui aurait été filmé en accéléré. Faiblement éclairés en bleu pâle, les danseurs, dans une ultime spirale excentrique, sortent en frôlant les cordes du bout des doigts, laissant dans le seul mouvement du décor le souvenir de leur présence.

⁴⁷² Chaque sortie du plateau est l'occasion de changer de tenue. Les costumes sont toujours dans les mêmes tons mais subtilement différents dans leur coupe.

* * *

La pièce commence par un magnifique « effet Butterfly », où une cause engendre une inexplicable amplification des conséquences. Un premier souffle, lancé sur sa paume par Fumiyo Ikeda, déséquilibre et met en mouvement tous les autres danseurs. Le ton est donné. Ce qui se présente d'emblée dans *Rain*, c'est l'instable, le mouvant, ce qui change et s'agence sans cesse. Ainsi, non seulement le jeu gravitaire y est plus exploré que dans toute autre pièce, mais la verticale (cette posture en appui et en équilibre du terrien) n'est plus qu'un avatar du corps au travail ; le sol agit simultanément comme un aimant et un repoussoir ; il accueille les danseurs qui y retrouvent sans dommage un élan, et se présente sous la forme d'un socle à toutes les parties du corps (à l'exception de la tête) : mains, coudes, épaules, dos, hanches, genoux, ventre constituent autant d'appuis sans préséance entre eux.

On retrouve aussi les qualités toniques et la distribution des flux aperçus depuis le spectacle *Erts*. Dans cette pièce le déséquilibre constituait une répétition de la phrase de base (à partir de la sixième position, d'un relevé en attitude) pouvant aller jusqu'à la chute. Le saut à cloche-pied (l'autre jambe retirée entre la cheville et le genou) se révélait typique du vocabulaire keersmaekerien. Ici des jetés en avant et même en arrière, des bondissements avec diverses attitudes de jambes et de bras, des chassés viennent compléter cette figure emblématique. Ce vocabulaire est centré sur l'impulsion y compris au sol, qui voit des rétablissements des mains sur les pieds, empruntant à une motricité qui mélangerait le hip hop, la capoeira et la gymnastique. Ainsi se trouve scandée la musique de Reich qui fournit aussi les ingrédients nécessaires à cette dépense : piano et percussions donnent à l'œuvre sa pulsation rythmique tandis que les voix et les cordes évoquent les rythmes de la respiration humaine.

Cet *A bout de souffle* chorégraphique se lit aussi dans les bras qui réagissent en écho à cette ventilation forcée. Même tenus dans une première position classique, les bras, passant par un relâché des coudes puis des poignets, finissent ballants le long du corps, relâchement qu'amplifient les mouvements légers des plis d'une robe à la fois large et légère. Les rotations et les changements de direction proviennent des bras lancés. C'est maintenant une redondance forte mais la transmission du flux se prolonge en écho vers le bas et le bassin résonne en oscillations et en déhanchés. Une fois encore,

la priorité est dévolue aux bras – tant sur le plan graphique que sur celui des variations d'intensité tonique (saccades et toc-fondus). Ces derniers servent de relais, d'appui ou d'élan et continuent d'assurer la réalisation motrice d'une danse qui ne cesse de changer de niveau, du sol au saut.

Parfois aussi le sens de circulation est inversé, ce que je n'avais pas observé jusqu'à présent, et un rapide rond de jambe en dehors déclenche ici un détourné qui vient s'affaisser dans une posture accroupie. Les ondulations latérales du buste génèrent des formes tenues que des micro-effondrements d'une partie du corps (genou qui se plie, tête qui se penche...) bouleversent mais qu'un flux neuf, jailli du bras opposé, du bassin ou de l'épaule efface presque aussitôt. A plusieurs reprises, les lignes tendues dessinées par les bras s'évanouissent dans des courbes plus basses où le tonus, sans cesse reconstitué, semble pourtant s'éroder à chaque instant. L'état des bras préfigure celui, plus général, des danseurs que l'interprétation d'une chorégraphie athlétique, comprenant également de nombreux portés et passages au sol, va pousser au bout de leur résistance physique.

Les pauses, du point de vue de la vitesse d'exécution, sont ici recherchées dans des formes abandonnées et reprises plus systématiquement que dans *Drumming*. Elles donnent l'occasion d'un bref répit, qui est quelquefois pris en périphérie de la scène, mais où l'œil s'égare rarement, tant les changements sont incessants au centre.

De nouveau, comme dans *Elena's Aria*, le rythme d'apparition s'organise autour des déclinaisons possibles de la flexion-extension des segments corporels, mais cette fois sous l'angle de l'impulsion, transformant le repli sur soi en joyeuse envie d'aller toujours vers l'extérieur ou vers l'autre. La composition complexe qui rappelle celle de *Drumming* s'organise autour de sa spirale, qui agit comme une sorte de mise en tension de l'espace pour mieux faire jouer les éléments qui le composent. On retrouve ici l'épuisement de la forme et l'exploration des réserves d'énergies que cachent ces corps joyeux, obligés de changer sans cesse de costume, tant un seul semble incapable d'absorber toute la transpiration qu'occasionne la danse.

* * *

Dans *Mikrokosmos*, les corps incarnaient véritablement la musique. Ici c'est plutôt le décor, cette pluie de corde, qui offre un rapport d'homogénéité avec la musique et semble en dessiner les trajectoires tombantes ; l'insistance battante du son enveloppe l'auditeur, révélant le chemin parcouru par chaque impact sonore. Son aspect hypnotique la rapproche d'une musique de transe qui nous transporte au sein de sa beauté, à la fois profonde et aérienne.

Musique et décor, mais aussi costumes – souvent changés et subtilement différents, comme l'irisation d'une flaque d'eau – forment un fond, comme on parle du fond d'un tableau, la première couche unie et pourtant mouvante, sur laquelle vont venir s'inscrire les motifs de la météorologie de cette soirée. De Keersmaeker pousse ici sa logique de corps-matière. Le contenu humain des interrelations semble dépassé par l'abstraction qui traverse les formes. On a l'impression de voir à l'œuvre les atomes tournoyant pour permettre à l'élément qu'ils composent d'avoir une consistance. A l'image du décor et du son, sans cesse changeants, cette densité demeure faite de fluidité : la circulation est privilégiée sur la statique ; la labilité des regroupements échappe à toute logique affective qui ferait émerger des données biographiques ; les changements de niveau (sauts, sol, courses) prennent le pas sur l'immobilité. Atomes ou éléments atmosphériques donnent au ciel ses infinies architectures où l'observateur joue à y reconnaître des figures éphémères.

La ligne des danseurs qui traverse régulièrement le plateau est un heureux contrepoint perceptif à l'omniprésence de cette circularité débridée. Elle reforme peut-être le corps auquel toutes ces particules tournoyantes appartiennent. Elle apparaît aussi comme le havre de régénérescence du collectif souvent dispersé. Elle figure encore le lieu de ressourcement où les marches individuelles retrouvent une pulsation commune. Enfin, elle est à la fois refuge et rampe de lancement, invitation à la pause et incitation au départ.

Pourtant, la chorégraphe réussit, grâce à la présence de ses interprètes, à éviter au spectateur la sensation de l'observation *in vitro*. On ne peut pas échapper à l'interpellation des états répandus sur la scène par cette incessante vitalité. Une envie de bouger que n'entame jamais la difficulté, des invitations du regard, du geste, des frôlements incitateurs, jusqu'à ses lignes provoquant le public frontalement : Comment ? Vous restez là, immobiles sur ces fauteuils ? *Rain* est une ode au plaisir que *Small hands* – dans un registre plus intimiste – reprendra via la musique de Purcell, (*Welcome to all the pleasure*), quelques mois plus tard.

Anne Teresa De Keersmaecker fait ici une démonstration magistrale de ce que peut être la danse livrée à elle-même. Plus encore que dans *Drumming* (paraissant lié à ces impitoyables pulsations, d'autant plus présentes qu'elles étaient exécutées sur scène), les corps s'affranchissent de la musique tout en respectant l'écriture. On voit bien en effet comment la montée en puissance de la danse répond au commentaire de Steve Reich à propos de sa musique : « l'ouverture et la section conclusive contiennent des pulsations sur certaines notes qui doivent être tenues aussi longtemps que le confort de la respiration le permet. »⁴⁷³ Une prescription que respectent les danseurs, puisant dans leurs ressources pour continuer d'amplifier le mouvement et à qui les lignes écrites par Kirsty Gunn servent d'encouragement : « de l'oxygène pour ses yeux, ses pieds, ses mains, de l'oxygène pour tout son corps qui court avec légèreté, véritable feu follet. »⁴⁷⁴ C'est la raison pour laquelle je préfère *Rain* à *Drumming* ; pour cette façon de mettre le spectateur dans un entre-deux : le mouvement est-il la conséquence des envies de ceux qui l'interprètent ? Assurément, il n'y a qu'à les regarder sourire ; mais n'est-il pas dans le même temps la démonstration de ce que Valéry évoquait comme seule nature de la danse, l'acte pur des métamorphoses ? Bien sûr nous serions tenter de l'éprouver à notre tour et sur-le-champ mais naturellement, bien que bougés à la vue de cette danse, nous restons sagement assis, convaincus d'un niveau de virtuosité difficile à égaler. Pourtant la voie est tracée car la pièce – par sa difficulté corporelle même et les exigences techniques qu'elle impose – est dans le même temps une invitation à chercher en soi, dans la gestion de son souffle, le chemin d'une liberté individuelle, d'une exubérance et d'une fantaisie motrice qui s'autorisent tout et s'harmonisent avec celles des autres : *Rain* est aussi une météorologie sociale. Dans cette pièce, on trouve aussi les références à la philosophie orientale qui passionnent la chorégraphe : « il y a donc à l'origine de la réalité, de toute réalité, ce même souffle vital, énergie inhérente et animante, qui ne cesse de circuler et de se concentrer : en circulant, il porte à l'existence, en se concentrant, il donne consistance à la réalité. »⁴⁷⁵ La danse renvoie également aux joies du souffle qu'elle laisse parfois entendre ou dont elle joue volontairement. Tout comme les différentes manières de parler, chuchoter, crier, hurler (déclinées dans *In real time*) jouent sur les multiples variations de la circulation de l'air dans le corps, le mouvement,

⁴⁷³ C. DIEZ, *Rain*, dossier de presse, art. cit.

⁴⁷⁴ K. GUNN, *op. cit.*, citation extraite du dossier de presse de *Rain*.

⁴⁷⁵ F. JULLIEN, *La Propension des choses. Pour une histoire de l'efficacité en Chine*, *op. cit.*, p. 87.

de part son architecture physique (c'est-à-dire musculaire, articulaire), nourrit la métaphore d'une danse, langue du corps, moins appréhendée ici dans son aptitude à la création de sens que dans sa dimension de répertoire étendu et de variété infinie⁴⁷⁶. Le souffle des danseurs de Rosas est à la fois source sonore et garant physiologique d'une musicalité des gestes. Tout est ainsi perpétuellement irrigué par cette circulation et cette respiration. Recentré sur une proposition minimale et ses infinies variations, la pièce est également une invitation à expirer dans les règles pour réveiller le souffle de l'autre. Fumiyo Ikeda, interprète de la pièce, le confirme : « ce que j'ai toujours beaucoup de plaisir à faire en tant que danseuse, c'est *Rain* ; parfois, je n'en peux plus et il y a toujours un regard pour me soutenir et me faire dire que ça va. On voit tout le monde faire en sorte que ça ne s'arrête pas. »⁴⁷⁷ A ce titre – tout autant que par sa complexité de composition et la qualité de ses interprètes –, *Rain* est aussi une leçon de danse.

Par cette adresse au spectateur et par les valeurs qu'elle donne à voir, la pièce est une nouvelle illustration de la vision éthique et humaniste de la danse de Keersmaeker. C'est aussi un monde où tous les éléments symboliques se retrouvent : la terre et le feu, à travers la répétition du mouvement qui rythme et relie, l'eau suggérée musicalement et scéniquement, l'air par la composition qui sans cesse distingue, sépare, mêle, érige ou fait chuter. L'air aussi dont on se sent manquer parfois, à suivre cette pulsation des corps qui paraît ne pas devoir prendre fin. Dans ce monde en partie invisible, les corps traceurs relient notre regard à l'espace qu'ils occupent et en révèlent la structure secrète.

Rain marque le début d'un nouveau cycle où la danse reprend nettement le dessus, se poursuivant avec *Small hands*, magnifique étude préliminaire à une autre pièce mobilisant toute la compagnie, et intitulée (*but if a look should*) *April me*.

⁴⁷⁶ Rilke l'a peut-être perçu qui écrit quelque part que « la danse est l'essence étouffée d'un cri ».

⁴⁷⁷ Interview citée de F. Ikeda.

***Small hands* (2001) : une transmutation astrale**

Créé six mois après *Rain*, *Small hands (out of the lie of no)* permet à la chorégraphe de revenir sur scène pour une pièce majeure après plusieurs années d'absence⁴⁷⁸. Cette pièce témoigne du désir de Keersmaecker de travailler à nouveau sur de petites formes, en contrepoint de ses dernières œuvres plus monumentales : « *Small hands* vient avant tout, je crois, du désir de redanser moi-même, de danser avec Cynthia, de refaire un duo, à peu près vingt ans après *Fase* et que j'ai dansé tellement longtemps avec Michèle Anne. [...] pas une grande machine, pour retrouver le plaisir de danser à deux. »⁴⁷⁹ Ce duo lui apparaît alors comme « une espèce d'îlot artistique »⁴⁸⁰ qu'elle investit avec Cynthia Loemij, une des plus anciennes danseuses de la compagnie. Pour cette pièce, je dispose de mes souvenirs de spectateur⁴⁸¹ mais aussi d'une vidéodanse. Rosas a en effet choisi de produire un film plutôt que d'effectuer une captation qui – compte tenu des conditions mêmes du spectacle – s'avérait très difficile. Le film, réalisé par Boris et Aliocha Van den Avoort mêle des images extraites de répétitions où les danseuses apparaissent en tenue de travail, des images de filage (tournées de jour et sans spectateur) et des séquences pendant la représentation au Rosas Performance Space de Bruxelles en juin 2001.

Les spectateurs sont installés sur quatre rangées disposées en gradin et entourant l'espace scénique ovale. Ceux du premier rang sont donc partie prenante du spectacle, éclairés comme les interprètes et visibles par les autres spectateurs, parfois même

⁴⁷⁸ Je fais ici abstraction du duo *For*, dansé avec Elisabeth Corbett en 1999, qui n'a ni la durée ni l'ambition de celui-ci. L'année 2001 constitue également une année importante où l'on fête les 20 ans de Rosas. Rarement, une compagnie de danse contemporaine aura été à ce point célébrée : exposition au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, *Soirée répertoire* dans plusieurs capitales européennes (pour des reprises de *Violin Phase*, *Suite française*, *Quatuor n° 4*, *The Lisbon Piece*, *Grosse Fuge* et un duo extrait de *Mozart/Concert Arias*), sortie d'un livre, célébration d'Anne Teresa De Keersmaecker et de son école P.A.R.T.S. au Théâtre de La Ville à Paris.

⁴⁷⁹ Anne Teresa De Keersmaecker à propos de *Small hands (out of the lie of no)*, déjà cité.

⁴⁸⁰ *Nouvelles de Danse Infos* n° 15, Bruxelles, printemps 2001, p. 7.

⁴⁸¹ J'ai pu voir la pièce à deux reprises et à un an d'intervalle : Courtrai en septembre 2002 et Bruges en octobre 2003 pour la dernière de la tournée européenne de ce spectacle.

obligés d'esquiver le bras ou la jambe d'une des danseuses, lorsque celle-ci évolue à la périphérie d'une ellipse aux dimensions inhabituelle (dix-huit mètres par trente-six). Le tapis de sol est gris clair, parsemé d'un réseau de lignes de couleur, composant des carrés et rectangles qui se subdivisent selon le nombre d'or (en une trame qui rappelle celle d'*Amor constante*). De petits cercles noirs et des nombres en caractères romains et arabes, figurent des points de rendez-vous ou des trajectoires pour les interprètes. A chaque extrémité de l'ellipse, un tabouret rouge est mis en valeur par une douche et de grosses lampes (celles que l'on découvrait dans *Amor constante*, et retrouvait dans *In real time*) sont suspendues à diverses hauteurs (dont certaines à quelques centimètres seulement du sol). Leurs ombres portées tracent des cercles gris foncé qu'on a du mal à distinguer des cercles adhésifs noirs réellement disposés sur le sol. Le tout est faiblement éclairé, dans des tons bleutés à l'exception des deux tabourets et d'une découpe carrée de trente centimètres de côté.

Des hurlements de joie, accompagnant les bruits d'une cavalcade ou d'une folle poursuite, parviennent d'abord des cintres, incitant les deux cent spectateurs à lever les yeux pour en localiser la source. Après un jeu de cache-cache à l'extérieur des gradins, les deux danseuses (De Keersmaecker et Loemij) pénètrent dans l'arène en courant, habillées de fluides robes couleur crème, chaussées de petites sandales de cuir, recouvertes pour De Keersmaecker par des chaussures de toile rouge. Toutes deux ont les bras chargés de lourdes robes relevées jusqu'à la taille pour mieux courir. Pénétrant sur scène au son de *Welcome to all the pleasure* de Purcell, elles courent en s'épiant le long de l'ovale ou suivant des courbes d'elles seules connues, s'arrêtant à quelques centimètres d'un spectateur

pour le fixer, puis repartant de plus belle dans une course ou un galop. Lors d'une pause, De Keersmaecker enlève ses chaussures pour les déposer dans la découpe de lumière, presque au centre de la scène. Les trois petites flaques rouges (chaussures et



tabourets) viennent rehausser la douceur de l'éclairage. Puis les deux danseuses laissent tomber les lourdes robes en tournant sur elles-mêmes, comme s'extrayant – frêles

apparitions qu'on devine nues sous ces robes légères – de cette imposante masse de tissus.

Disposées sur une diagonale passant par le centre de l'ovale, face aux spectateurs les plus proches, elles entament à cet endroit une longue phrase corporelle. Les bras s'engagent dans un travail de spirale qui s'achève quand les interprètes, brusquement recroquevillées, s'immobilisent comme aux aguets. Les bras, toujours vivants et mobiles, tracent des courbes et engagent le corps dans des oscillations autour de l'axe plus prononcées qu'à l'accoutumée, rotations du buste qui servent aussi d'élan à la transformation des figures. Elles remplacent les déhanchés qui se font ici plus discrets et moins fréquents que dans *Quartett* ou *Rain*. Les sauts à deux pieds, jambes repliées et en ouverture forment un pendant aérien à la posture accroupie. On retrouve également les flèches (bras tendus ou jambes lancées en grand battement vers le haut), ainsi que des petites défaillances. Celles-ci sont exploitées et amplifiées dans la pièce par la création d'une danse qu'on pourrait dire "à handicap", dans laquelle – durant de brefs mais fréquents moments – les deux interprètes évoluent avec le buste et une jambe raide, comme faits d'un seul bloc. Ces changements brusques de qualité des segments (appui qui se dérobe ou au contraire se raidit) animent le flux assez continu de brèves accélérations. La séquence se prolonge par de courts trajets qui s'écartent peu de la trajectoire initiale : une torsion du buste se prolonge par un pas chassé qui se termine dans une attitude, appui sur une jambe, l'autre semi fléchie, les bras repliés à hauteur de la taille, la tête venant donner à cette fin de spirale une conclusion ascendante où chaque suspension fournit aux danseuses le temps et l'occasion de trouver l'autre du regard ou de fixer le spectateur le plus proche. Puis la musique de Purcell se fond dans un silence souligné par l'immobilité des danseuses accroupies.

Une nouvelle séquence dansée se déroule dans le silence. Elle privilégie les lignes : battements des jambes tendues dans différentes directions, bras parallèles et allongés en avant, longues courses où ils sont déployés à hauteur d'épaule, suspensions sur demi-pointes,



jambes dressées en seconde et angles droits entre buste et cuisses ; cuisses et jambes, faisant écho au savant découpage inscrit sur le sol. Mais la rigidité de cette structure est sans cesse pondérée par les défaillances d'une tête, abandonnée sur l'épaule, un

déhanchement poussé loin latéralement, des bras arrondis en couronne pour initier les rotations que les pans fluides et évasés des robes contribuent à adoucir et amplifier à la fois. De petites figures (telle que la torsion du buste allant à la rencontre de la jambe opposée, déployée dans une demi-arabesque) font des apparitions brèves et explosives et ponctuent de fulgurances un déroulement fluide et des courses régulières. Les danseuses ont progressivement arrondi leurs trajectoires et se trouvent maintenant sur un cercle, qu'elles parcourent en marche arrière ou avant ; le changement de sens venant se cristalliser dans une attitude semi-fléchie, les paumes des mains rassemblées sur la poitrine, la tête abandonnée sur le côté et prolongeant un léger désaxé du buste. Deux sauts consécutifs, inclinés vers la jambe retirée, précédant un relâché latéral du buste, viennent mettre un point final à cette déambulation circulaire.

Chaque danseuse se dirige vers le centre du plateau, côte à côte mais en sens inverse, dressées sur les demi-pointes, bras et jambes tendus en seconde position. Elles s'observent mutuellement, comme si ce regard était nécessaire à leur écoute respective. Les bras sont



lentement relâchés le long du corps pendant que les talons reprennent contact avec le sol. Mais la pause est de courte durée. Chacune repart sur une diagonale après un saut jambe gauche tendue en avant, suivi d'un piqué, d'un détourné et d'un pas de bourrée que les ports de bras, tout en rondeur, rendent encore plus fluides. Un nouveau saut où les jambes ouvertes se replient sous le buste et les deux interprètes se font face, martelant le sol, bras dressés vers le haut. Une suite de petits déplacements, déclenchés par les bras et traçant des lignes dans l'espace, ou au contraire ramenés en cercle vers le buste, attirent De Keersmaecker et Loemij à nouveau l'une vers l'autre pour décliner à nouveau la phrase initialement dansée.

Après cette partie dansée dans le silence et qui laisse éclater la rythmicité propre de la chorégraphie, la musique reprend ses droits et De Keersmaecker son souci d'en

respecter la structure. Un *anthem* démarre à ce moment⁴⁸² et le duo rapproché se poursuit. Ici l'occasion est donnée de relever qu'une nouvelle fois, l'homogénéité formelle est délaissée au profit d'une interprétation individuelle du mouvement. De légers décalages viennent se créer par un instant supplémentaire pris dans un relâché, un battement ou une suspension. Les voix s'entremêlent, parfois à l'unisson ou en répons, et les décalages corporels viennent révéler l'évidence : Loemij suit la partition masculine, De Keersmaecker la voix féminine. Quand l'une des voix se tait, son incarnation scénique marche, suit l'autre danseuse des yeux, s'éloigne ou encore hésite, et revient en courant. La musique s'achève dans une course.

Cette nouvelle série de cavalcades, stoppée net à quelques centimètres des spectateurs, accueille un nouvel air (*Round O en ré mineur*). Les trajectoires suivent des tracés guidés par le marquage au sol et les numéros : spirales concentriques ramenées à leur point d'immobilité et larges volutes alternent selon un dispositif déjà entrevu dans les grandes pièces formelles précédentes que sont *Drumming* et *Rain*. Leur complexité au sein de cet espace vient contrecarrer l'ovalité régulière et reposante de la scène ; elle décourage aussi toute tentative d'identification de la structure, pour m'inviter à me laisser porter par la succession de tours et des impulsions à un ou deux pieds, par les hauts battements dont les robes soulignent les trajectoires et dont les bras indiquent parfois le point culminant ou la direction. Une fluidité sans cesse bousculée par ces brusques et éphémères raideurs de la jambe et du bassin, ces boitillements aussitôt noyés dans les courses qui les prolongent. Les torsions de bustes guident les bras sur d'amples trajets circulaires ; les soudains arrêts que l'énergie de l'ensemble exige donnent l'occasion, au-delà des courtes poses respiratoires, de revenir aux formes accroupies ou recroquevillées pendant quelques brefs instants.

La série des *grounds*⁴⁸³ (dont le *ground en ré mineur* extrait de l'*Orpheus Britannicus* et le *new ground en mi-mineur* extrait de l'ode *Welcome to all the pleasure*) se poursuit, alternant avec de courtes pauses silencieuses. Soudain, un des énormes spots suspendus s'écrase au sol, faisant sursauter le public et intervenant à propos,

⁴⁸² L'*anthem* est un genre spécifiquement anglais. Proche du motet français et de la cantate allemande, il met en musique des textes bibliques traduits en anglais. Il consiste en chant alterné de plusieurs voix en imitation mélodique (ici un haute contre et une soprano).

⁴⁸³ Le *ground* (dénomination anglaise de la chaconne) désigne une phrase mémorique qui se répète tout au long d'une pièce en s'enchaînant perpétuellement à elle-même ; chez Henry Purcell, il passe à volonté de la partie de basse (basse obstinée) à celle des voix supérieures.

comme pour lui rappeler qu'il ne faut pas se laisser glisser dans cet état d'hypnose provoqué par le mouvement : même si l'on se laisse envoûter ou séduire, le réel reprend parfois ses droits.

Alternant avec des silences d'une minute environ, la danse se déploie au son de *Music for a while*, puis *Since for my dear Astrea's sight*, deux *songs* tirés de *Oedipus*. Les deux danseuses évoluent maintenant en déclinant la phrase initiale l'une derrière l'autre sur toute la périphérie de la scène, s'arrêtant, repartant en sens inverse dans une course ou coupant à nouveau l'ellipse par des déboulés bras ouverts sur des trajets rectilignes.

Puis *Heil ! Bright Cecilia*⁴⁸⁴ retentit, et ce tempo ternaire donne à nouveau l'occasion aux interprètes de traverser l'espace à grandes enjambées. Abandonnant successivement leurs robes, les danseuses vont revêtir une courte jupe crème et un chemisier gris pour De Keersmaecker, un pantalon bleu et tee-shirt rouge pour Loemij. La tenue change, mais pas la qualité formelle ou musicale du mouvement, accentuant ainsi l'effet de permanence de la danse et soulignant qu'elle n'appartient en rien à une gestuelle surannée. La phrase de base est reprise une ultime fois côte à côte, puis les deux danseuses s'éloignent de quelques pas et commencent, en se regardant, un petit ballet de bras, emprunté au langage gestuel des sourds qui reprend le texte de la dernière ode. Puis en marchant main dans la main, elles quittent la scène.

* * *

Les deux titres de la pièce sont des vers extraits de la poésie d'Edward Estlin Cummings dont s'était déjà inspirée De Keersmaecker dans *Amor constante* :

La voix de vos yeux est plus profonde que toutes les roses
personne, pas même la pluie, n'a de si petites mains
[...] hors du mensonge du non
une vérité du oui prend sa source.⁴⁸⁵

⁴⁸⁴ *Heil ! Brigh Cécilia* est une ode à Ste Cécile composé par Purcell en 1692.

⁴⁸⁵ « *The voice of your eyes is deeper than all roses
nobody, not even the rain, has such small hands [...]
out of the lie of no*

Si le sous-titre peut renvoyer au souci de transparence recherché à travers les costumes et l'utilisation des voix aiguës dans la musique de Purcell, le titre a un rapport direct avec la danse qu'il annonce. Les mains, loin d'être seulement un prolongement gracieux des bras, se serrent pouces dressés, écopent l'air, désignent des lieux, donnent des indications scéniques ou parlent avec leur propre langage à la fin de la pièce. Mobilisées aussi dans des ports de bras souvent légers, elles ne démentent pas la motricité dansée dans son ensemble qui s'impose comme une maîtrise de la pesanteur : jamais les danseuses ne cèdent totalement à l'attraction, le sol ne servant que de repoussoir pour les déplacements et les impulsions. Les forces ainsi créées se déploient vers le haut ou dans de fréquentes spirales de l'axe qui viennent inverser le sens des rotations dans les points morts des trajectoires. Ce sentiment d'apesanteur des corps est renforcé par le sternum poussé en avant dans les longues courses ou happé par de légères contractions du dos quand le sens des déplacements s'inverse. La ceinture scapulaire semble ainsi accueillir le principal foyer d'expansion des intensités, tant pour les tours, les ports de bras et les sauts que dans les moments plus rares où le corps se recroqueville, sans se plier ni écraser ce centre vital. Seule parfois, la courbure cervicale paraît céder au poids d'une tête brièvement relâchée.

Ce qui apparaît en premier du point de vue des intensités, c'est la fluidité du mouvement et la rythmicité corporelle qui laissent s'écouler un flot continu d'actions (y compris dans la manière de faire advenir des formes aux angles plus marqués). La ponctuation provient alors de l'alternance de ce flux permanent avec des attitudes soudainement exposées, immobiles, sur des demi-pliés ou dans les claudications que s'imposent les danseuses en marquant un déplacement avec une jambe maintenue tendue et un bassin exagérément désaxé. Hormis ces "handicaps" ponctuels, les formes sont empruntées au vocabulaire habituel de la chorégraphe et l'extrême légèreté des robes renforce le caractère aérien du vocabulaire corporel choisi (sauts, battements, spirales de bras) à la fois dans l'intention qu'il suppose et dans l'espace qu'il désigne.

La rupture n'est donc pas tant corporelle que spatiale. Le cercle engendre une première occasion d'être partie prenante du spectacle : objet du regard des autres, spectateurs ou interprètes, désignés par le hasard du placement comme interlocuteur privilégié au sein d'une relation faite de brefs instants, mais qui donnent une incroyable

rises a truth of yes » (nous traduisons).

densité à l'attention portée à la danse. Par ce dispositif, le spectateur est comme agrafé à la trajectoire qui suit cette brève rencontre, cette apostrophe du regard. La proximité physique des corps sollicite ici d'autres sens que le spectacle chorégraphique laisse habituellement en arrière plan ou au repos : déplacement d'air que l'on sent sur le visage dès que la danseuse s'approche, souffle que l'on entend continûment et pas seulement lors d'une expiration forcée, odeur des corps qui envahit et à laquelle s'ajoute la polarisation si caractéristique de l'air lorsque, dans une rencontre, l'un des protagonistes pénètre dans la sphère intime de l'autre⁴⁸⁶. La structure elliptique de l'espace donne aux oppositions des interprètes dansant en miroir des possibilités de déclinaisons infinies. Mais les dimensions scéniques et le dispositif imposent fréquemment au spectateur de faire le choix de suivre une danseuse et d'abandonner provisoirement l'autre, bien plus que dans un rapport frontal à l'italienne. Ou bien il faut attendre qu'au hasard de la composition, spectateur et interprètes soient alignés sur un même axe. C'est pourquoi les petits duos (où la phrase de base est reprise en unissons rapprochés) apparaissent comme des pauses perceptives, des moments de répit où l'obligation d'un choix ne s'impose plus. Alors, d'un seul regard, on peut enfin embrasser jusque dans ces détails périphériques ce petit univers stellaire.

* * *

Les corps de *Small hands* – grâce à une distribution haute du mouvement où le buste joue un rôle primordial de création et de transformation des intensités – se veulent conducteurs, intermédiaires entre notre regard et les forces qui les animent. A travers sa motricité d'extraction, ses aspirations à l'élévation et à la suspension, ce duo transmet une sensation de pureté qui, en s'alliant aux trajets sinueux et spiralés, à la répétition, à la volonté d'offrir une kinesthésie rapprochée et palpable (au sens propre), tente d'entraîner le spectateur à la suite de la chorégraphe, dans sa vision du monde. En

⁴⁸⁶ Une partie de la critique anglo-saxonne a d'ailleurs regretté cette proximité du public, telle Judith Mackrell qui conclut son article ainsi : « certaines parties de *Small hands* sont un dialogue merveilleux entre deux femmes, d'autres sont un exercice capricieux de manipulation de l'auditoire. » (« Small Hands », *The Guardian*, Londres 16 octobre 2003).

Chine, le *Tao* est le principe régulateur de l'univers et par extension le système absolu de la perfection en toute chose. On sait Anne Teresa De Keersmaecker sensible à cette philosophie et on ne peut s'empêcher d'évoquer, en voyant *Small hands*, ces quelques lignes de Lao-Tseu :

Il est un être confus qui existait avant le ciel et la terre.
Ô qu'il est calme ! Ô qu'il est immatériel !
Il subsiste seul et ne change point.
Il circule partout et ne périlite point.⁴⁸⁷

Cette philosophie, De Keersmaecker l'a depuis longtemps choisie, « 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. [...] Ce sont les principes qui fondent le vocabulaire. C'est surtout un regard sur l'énergie. »⁴⁸⁸ Mais la sobriété même des conditions du duo donne à cette pièce une impression d'évidence encore jamais vue. La danse, alternant le doux et le dur, à la fois masculine et féminine, désigne cette qualité d'éternel alternatif que l'on retrouve dans les deux vagues entremêlées du *Taiji*, le symbole des Deux issus de l'Un. L'union dans la danse de ces intensités subtiles les rend à la fois *yin* et *yang* et nourrit l'aspiration des danseuses à l'immuabilité.

On peut se demander si cette ellipse scénique n'est pas une déformation spatiale due à l'attraction qu'opèrent les deux pôles excentrés que figurent les tabourets ; et si les deux danseuses, en électrons demeurés libres, n'ont pas tout simplement trouvé le moyen d'y échapper pour poursuivre sans contraintes leur vie autonome. L'ellipse figure alors l'orbite extrême, passant par ses deux pôles, les lampes deviennent d'autres petits satellites échappant parfois aux lois qui les suspendent à tel endroit de cette micro-galaxie, la chute de l'un de ces projecteurs figure un de ces incidents cosmiques qui donne parfois naissance aux étoiles. Même le sol a l'apparence cabalistique de ces cartographies du ciel, dont la complexité des signes est réservée aux seuls astronomes. Un monde en soi donc ; mais qui reste soumis aux rythmes circadiens où le bleu des

⁴⁸⁷ LAO-TSEU, *Le Livre de la Voie et de la Vertu*, trad. S. Julien, Paris, Mille et une nuit, 1996, p. 57.

⁴⁸⁸ Interview d'Anne Teresa De Keersmaecker par Philippe Guisgand à Bruxelles, le 3 mars 2005. Cf. l'intégralité en annexe, *infra*, p. i.

éclairages et le blanc des costumes rendent perceptibles les régimes nocturnes et diurnes.

Les trajectoires le long de l'ellipse renforcent encore cette impression d'un univers que les danseuses – bras tendus, paumes ouvertes, comme pour mieux éprouver la consistance de cet air – explorent par de grandes courses. Il y a bien de l'air sur cette planète et non du vide ; et le mouvement se fait aux prix d'une lutte, sans jamais céder à la pesanteur. D'ailleurs, tout comme les lourds tissus dont les danseuses se délestent, les chaussures rouges sont abandonnées dès le début du spectacle comme pour mieux se libérer du poids. Ne restent-elles pas éclairées sous leur découpe pour rappeler sans cesse la présence de cette inertie ? Cet élément rouge éclatant s'ajoute à celui des tabourets, rappelant la terre et le feu, équilibrant ainsi l'air blanc-bleu des lumières et des robes. Dans cet univers très éthéré, les quelques figures d'une danse blessée et les ponctuations plus sèches viennent mettre en évidence une dimension humaine et dissuadent toute perception romantique de cette vision stellaire. Cette mise en évidence d'une forme d'imperfection est caractéristique de l'œuvre de Keersmaeker. Ces deux êtres ont aussi quelque chose à raconter. Ce vécu passe par la musique de Purcell, qu'il s'agisse de *Music for a while* : « music for a while shall our cares beguile : wondering how you cares were eased [...] »⁴⁸⁹ ou de *Since for my dear Astrea's sight* qui dépeint les états d'âme du soupirant d'Astrée, lorsque quittant la terre pour devenir la constellation de la Vierge, celle-ci emporte avec elle la justice et la paix. Cette vie intérieure passe aussi à travers le langage des signes, ne se dévoilant que dans sa forme à la toute fin de la pièce. Et cette vie conférée par la danse, cette existence intérieure que la musique souligne, convainquent que l'on a bien affaire – non pas à la métaphore d'un univers – mais à deux êtres évoluant dans un monde concret à la périphérie duquel nous sommes assis. Ces deux êtres s'épient, s'observent, collaborent dans les unissons ou dialoguent dans les anthems, s'abandonnent dans les nombreux silences éthérés qui séparent les moments musicaux, et nous entraînent dans l'exploration de leur univers vital, en se laissant guider par des lois et des forces d'eux seuls connus. Leur manège évoque aussi la conception de la peinture en Chine, c'est-à-dire « tenter de retrouver, à

⁴⁸⁹ « La musique un moment trompera vos tourments : vous vous étonnerez de voir vos douleurs soulagées [...] » (nous traduisons).

travers la configuration d'un paysage, le tracé, élémentaire et continu, de la pulsation cosmique. »⁴⁹⁰

* * *

La danse de la chorégraphe a beaucoup évolué depuis *Fase*. On trouve ici moins de raideur et de stricts unissons dans une composition moins économique. « *Small hands* propose un matériel de base beaucoup plus voluptueux, plus lyrique. Si on prend un qualificatif négatif, on peut dire que *Small hands* est moins aride que *Fase* » déclare d'ailleurs la chorégraphe⁴⁹¹. La connivence y est davantage marquée au sceau de l'improvisation : ainsi à Bruges, lorsque trop avancé, je me retrouvais sur la trajectoire de Keersmaeker, celle-ci – après m'avoir involontairement giflé – se retourne, sans s'arrêter, et s'excuse d'un « I am sorry ». Une réaction peu envisageable si elle avait pu se produire dans *Fase*.

Dans *Fase* (particulièrement dans *Piano Phase* et *Clapping Music*) et dans la partie “debout” de *Rosas danst Rosas*, la composition spatiale et le découpage des lumières sur scène privilégiaient une superposition de plans s'ordonnant du fond vers l'avant-scène, comme une succession de décors descendus des cintres. On ne peut m'empêcher de penser au travail plastique de Sol LeWitt pour *Dance* de Lucinda Childs (1979)⁴⁹² ou au dispositif de Donald Judd pour la pièce *Newark* de Trisha Brown (1987) où la composition s'organisait autour d'un dispositif bien concret de panneaux-guillotines, coulissant de haut en bas et divisant ainsi la scène en cinq parties en fonction de la chorégraphie. Dans un concept radicalement opposé – et en dépit de nombreux chorégraphes post modernes pour qui abstraction est synonyme de détachement⁴⁹³ –

⁴⁹⁰ F. JULLIEN, *op. cit.*, p. 89.

⁴⁹¹ Entretien avec C. Prouvost, « Danser au cœur d'un îlot », art. cit.

⁴⁹² Le sculpteur y utilisait des formes géométriques élémentaires réalisées à partir des dessins du projet chorégraphique de la chorégraphe. Ces formes – ensuite colorisées en jaune, bleu et rouge – étaient projetées sur un écran transparent derrière lequel évoluaient les danseurs. Certains moments de danse étaient également captés en direct et projetés à grande échelle avec de légers décalages.

⁴⁹³ Paul BEN-ITZAK, « *Small hands* for Girls De Keersmaeker and Loemij Just Wanna Have Fun », *The Dance Insider*, Londres, 10 octobre 2002.

Small hands (out of the lie of no) offre au spectateur, avec les gradins en cercle, un point de vue différent qui rappelle Yvonne Rainer. Avec *The Bells* (1961), la chorégraphe américaine présentait un solo répétant sept mouvements identiques pendant huit minutes. L'ordre des mouvements changeait et leur exposition ainsi que leur lieu d'exécution variaient en permettant ainsi au spectateur de « tourner autour »⁴⁹⁴. Dans *Small hands*, cette idée de rotation autour des formes plastiques est renforcée par le dispositif en ellipse. Le souci de visibilité vient s'ajouter à la transparence des costumes de scène et à la proximité des corps pour renforcer encore davantage la sensation d'empathie motrice et de partage sensible, jusqu'à toucher du doigt l'état interprétatif, sentir la qualité de l'air, le souffle, l'odeur, la texture des costumes...

Mais les analogies sont aussi trop nombreuses pour ne pas être citées. Les couleurs de *Small hands* sont celles de *Fase* : bleu et blanc. Le sol et les contacts, soutiens ou portés en sont bannis. De Keersmaecker reste également fidèle à une danse de trace et de transparence. On retrouve la répétition qui – malgré la douceur que lui donnent la musique de Purcell et l'alternance avec de longues plages de silence – réitère l'hypnose face un mouvement visible, sous tous les angles, dans un ordonnancement (et à l'aide un vocabulaire) plus complexe et plus large que celui de *Fase*.

Si j'ai désigné la rotation comme la figure emblématique de *Fase*, c'est parce que celle-ci agissait comme la métaphore du bouleversement chorégraphique qu'allait occasionner ce spectacle dans l'univers chorégraphique européen de l'époque. *Small hands* s'éloigne de la métaphore pour imposer l'exposition de ce nouvel univers, aux compositions complexes, aux trames secrètes, aux auto-citations permanentes. Tout est réuni pour faire de *Small hands (out of the lie of no)* la petite constellation dont rêvait la chorégraphe⁴⁹⁵.

Au terme de ces analyses, on a voulu voir en quoi – plus profondément et au-delà de leur examen séparé – ces œuvres recelaient un style propre à la chorégraphe. Pour cela, il fallait dépasser le recensement des caractéristiques isolées en reliant chaque

⁴⁹⁴ Barbara ROSE, « ABC Art », in Claude GINTZ (ed.), *Regards sur l'art américain des années soixante*, Paris, Editions Territoires, 1979, p. 78.

⁴⁹⁵ Anne Teresa De Keersmaecker à propos de *Small hands*, déjà cité.

œuvre à la famille dont elle est issue. C'est sur cette synthèse des traits révélateurs émanant de notre lecture des pièces que s'ouvrira le second volume de cette thèse.

TABLE DES MATIERES DU TOME 1

INTRODUCTION	4
Chapitre premier : DANSE ET LANGAGE, UN CONSTAT PREALABLE .	20
Ineffable ou prédicable ?	21
Des discours sur la danse	28
Une littérature qui renseigne.....	28
La critique, une littérature qui rend compte.....	30
Chapitre 2 : UNE TRAME DE LECTURE DU CORPS DANSANT.....	47
Quand il y a danse.....	48
Quand les mots naissent.....	52
Des appuis.....	52
Des intensités	54
Des rythmicités	56
Des formes	58
Des états.....	61
Un contexte théorique.....	63
Percevoir et décrire	63
Vers une esthétique pragmatique.....	65
Fixer le mouvant	68
Chapitre 3 : ANALYSE DES PIECES	74
Paysage # 1 : un contexte porteur	77
<i>Fase</i> (1982) ou les arcanes de la circularité.....	81
<i>Rosas danst Rosas</i> (1983) ou l'éloge de l'interprétation.....	98
Paysage # 2 : la « nouvelle danse »	113
<i>Elena's Aria</i> (1984) ou la radiographie d'un désastre	116
<i>Bartók/aantekeningen</i> (1986)	126
<i>Mikrokosmos</i> (1987) ou la musique incarnée	129

Paysage # 3 : des points d’ancrage	141
<i>Ottone Ottone</i> (1988).....	145
<i>Stella</i> (1990).....	147
<i>Achterland</i> (1990) : une coalition temporaire.....	149
Paysage # 4 : les conditions institutionnelles	163
<i>Die Grosse Fuge</i> (1992) : un fil d’Ariane	167
<i>Mozart/Concert Arias</i> (1992) ou les jeux de l’amour au menu	179
<i>Toccata</i> (1993) : une figure de l’hésitation.....	196
<i>Rosa</i> (1994) : une irréconciliation	208
<i>Amor constante más allá de la muerte</i> (1994) : au piège de l’infini	215
<i>Erwartung/Verklärte Nacht</i> (1995).....	230
<i>Woud</i> (1996) ou le désordre amoureux en un classique annoté.....	233
Paysage # 5 : évolution des conceptions chorégraphiques	250
<i>Solo for Vincent Dunoyer</i> (1997) : une androgynie dansée.....	256
<i>Just before</i> (1997) ou la danse salvatrice.....	262
<i>Le Château de Barbe-Bleue</i> (1998)	279
<i>Drumming</i> (1998) ou « l’insaisissable essence du feu ».....	281
<i>Quartett</i> (1999) ou les corps innocents.....	293
<i>For</i> (1999) : une révérence dansée	302
<i>I said I</i> (1999) : une économie de la résistance	308
<i>In real time</i> (2000) ou l’aporie de l’improvisation	319
<i>Rain</i> (2001) : une météorologie de la liberté	332
<i>Small hands</i> (2001) : une transmutation astrale.....	343
TABLE DES MATIERES DU TOME 1.....	356

Université de Lille III
Sciences Humaines Lettres et Arts

Lire le corps : une voie interprétative
La danse dans l'œuvre d'Anne Teresa De Keersmaeker

Tome 2

Thèse de Doctorat
en Esthétique, Pratique et Théorie des Arts
présentée et soutenue publiquement
en octobre 2005
par
Philippe Guisgand

Sous la direction de Joëlle Caullier

Jury composé de :

Joëlle Caullier, Université de Lille III
Roland Huesca, Université de Metz
Catherine Kintzler, Université de Lille III
Rudi Laermans, Université catholique de Louvain
Marina Nordera, Université de Nice

Chapitre 4

LA DANSE D'ANNE TERESA DE KEERSMAEKER



Depuis longtemps, le mouvement m'enchante.
Pas seulement les grands gestes qui *peignent dans l'espace*
ou la musique visualisée,
mais aussi les détails d'une vie intérieure extériorisée.

Lisa Nelson ^e

Le style

Des notions relevant davantage de la linguistique que de l'esthétique (telles que syntaxe, grammaire ou écriture) apparaissent dans le langage critique de la danse. Elles sont cependant utilisées dans une acception qui, on l'a vu, dépasse la simple analogie de surface, pour atteindre une similitude de fonction : une grammaire de la danse pourrait en effet comprendre une morphologie (dans le sens qu'a forgé Goethe, c'est-à-dire de l'étude des formes et des structures) et une syntaxe (c'est-à-dire l'agencement de ces formes au sein de phrases corporelles ainsi que Doris Humphrey⁴⁹⁶ les a pensées et telles que De Keersmaeker les utilise sous l'expression « phrase de base »). Cette organisation s'arrête cependant en deçà de la narration et de la littéralité. Les formes dansées sont souvent abstraites et n'ont pas vocation à signifier à la manière codée d'un langage.

Le terme d'écriture, en ce qu'il désigne « toute action de tracer pour la vue quelque chose qui soit chargé de sens »⁴⁹⁷, s'applique davantage à l'activité chorégraphique. L'écriture se manifeste également à travers les procédures de composition ; en teintant de sa singularité cette dynamique créatrice, le chorégraphe révèle son style, c'est-à-dire ce qui assimile l'œuvre à son auteur ou à son temps. Cette « présence de l'auteur dans l'œuvre »⁴⁹⁸ se glisse d'une pièce à l'autre. En ce sens, le style est une envie prolongée de dire singulièrement le monde. Il crée des redondances, auxquelles s'accrochent les impressions sensorielles du spectateur, et que l'analyse met en évidence.

Certaines critiques journalistiques parviennent à mettre en évidence, sous forme de contradictions, la difficulté qu'il y a d'appréhender cette œuvre :

On la dit formaliste parce que sa gestuelle, qui mêle classique et postmodernisme, est archi-codée et quelquefois confère (*sic*) à un véritable académisme. On la qualifie de minimaliste parce que sa danse est souvent constituée d'infinies variations autour d'un même mouvement (physique et musical). On la considère volontiers comme une baroque parce que sa vision scénographique intègre fréquemment des costumes, des éclairages, des objets

⁴⁹⁶ Par « phrase » elle désigne « l'organisation du mouvement selon la forme / dessin dans le temps. » (*op. cit.*, p. 79).

⁴⁹⁷ E. SOURIAU, *Vocabulaire d'esthétique*, *op. cit.*, p. 633.

⁴⁹⁸ Mikel DUFRENNE, *Esthétique et philosophie*, Paris, éd. Klincksieck, 1967, p. 64.

incongrus sur le plateau et que sa gestuelle évoque implicitement la danse française de style Renaissance.

Les romantiques traitent Keersmaeker de cartésienne intégriste parce que sa chorégraphie peut se révéler rationnelle jusqu'à l'extrême quand elle se prend à multiplier les trajectoires ou à se gausser de la géométrie spatiale ordinaire. Les perfectionnistes la vénèrent parce qu'elle [se] situe constamment à la recherche de l'émotion brute, au détour de chaque pas et de chaque respiration, et qu'elle excrète (*sic*) le geste superficiel et le mouvement gratuit. Les théâtraux l'aiment parce qu'elle entretient avec les textes des grands auteurs un rapport assidu et respectueux. Les mélomanes l'adorent parce que la musique se veut sa source d'inspiration constante et qu'elle le lui rend au centuple.⁴⁹⁹

Cependant les fondements du style restent absents de l'examen. Il est vrai que, depuis sa première création, De Keersmaeker utilise un vocabulaire dansé controversé. De son travail, on a dit qu'il était « chaotique » mais « formaliste », « complaisant » mais « puissant », « prenant » mais « agressif », « anarchique » mais « rigoureusement structuré », « émotionnellement dur » mais « lucide » ou encore « honnête ». Ces adjectifs, relevés parmi tant d'autres dans les articles de presse, peuvent-ils réellement et à eux seuls, rendre compte de ce qui peut s'ériger en style chez cette artiste ?

Une morphologie « De Keersmaeker »

J'appellerai morphologie ce que l'on pourrait danser (hors de toute interprétation liée à une pièce), exécuter "à la manière de", ou encore désigner comme étant "du" Keersmaeker. Les éléments qui suivent pourraient donc constituer ce qui relève d'une danse "pure", ne prenant en compte rien d'autre que la vitalité du mouvement. Au fil des créations, un vocabulaire construit sur des partis pris corporels précis s'est incontestablement mis en place. Cette matière stylistique est aussi perçue par les interprètes : « il y a, je pense, une forme d'écriture "De Keersmaeker", dans le phrasé, dans la danse et une certaine manière d'écrire le mouvement... oui il y a quelque chose de repérable. »⁵⁰⁰ Et si chaque pièce contient des éléments nouveaux, on retrouve également des constantes qui s'érigent en autant d'éléments stylistiques. En tout premier lieu, s'exhibe un travail important des bras.

⁴⁹⁹ Valérie LEHMANN, « De Keersmaeker ? N'importe quand, n'importe où... », *Le Devoir*, Montréal, 1 et 2 octobre 1994.

⁵⁰⁰ Interview de Vincent Dunoyer, interprète de la compagnie Rosas, par Philippe Guisgand à Lille, le 27 janvier 2005. Cf. l'intégralité en annexe, *infra*, p. xxiv.

Dans un article qu'elle consacre à *Asch* (la première chorégraphie de Keersmaecker en 1980), la dramaturge Marianne Van Kerkhoven entreprend une description de la danse. On voit déjà combien le rôle des bras y est important :

Frapper l'estomac avec les bras, lever les poings par saccades et incliner les bras, taper du pied, cacher les bras derrière le dos, s'écrouler et se relever à nouveau, lancer la tête, tirer rapidement et vigoureusement sur d'invisibles brides. [...] Ici, le mélange d'agression et tendresse si caractéristique de Keersmaecker est évoquée pour la première fois.⁵⁰¹

Ces quelques lignes pourraient également s'appliquer à la description du solo *Violin Phase*, que la chorégraphe intégrera à *Fase*, *Four movements to the music of Steve Reich* en 1982. Dans *Fase*, la propagation du mouvement est majoritairement expansive ; elle est initiée à partir de la ceinture scapulaire. Elle engage le buste et contribue, même dans ses déclinaisons les plus infimes, à doter cette danse, pourtant sobre et formelle, d'un élan émotionnel important. Dans *Come Out* (le second mouvement de *Fase*) le mouvement tonique des bras fait résonner le haut du corps, entraînant les épaules et surtout la tête, dans une oscillation ininterrompue. On repère également cette liberté de l'axe dans la partie "debout" de *Rosas danst Rosas* (1983) : le buste, sans entrave, permet la résonance des spirales créées par les rotations et les changements de direction. On retrouve dans de nombreuses pièces (et tout particulièrement dans *Drumming*, 1998 et *Rain*, 2001) cette priorité dévolue aux bras – tant sur le plan graphique que sur celui des variations d'intensité tonique telles que saccades et toc-fondus. Ce travail par expansion d'un centre, situé très haut, s'appuie sur l'énergie emmagasinée par les relâchés de bras : le balancé permet alors de faire surgir une nouvelle forme vers le haut, qui va se déconstruire lentement. L'abandon, le relâché font alors office de diastole, permettant à tout ou partie du corps de mieux se préparer à une projection dans l'espace. Les bras servent donc de relais, d'appui, d'élan, tout en continuant d'assurer la réalisation motrice d'une danse qui ne cesse de changer de niveau, du sol au saut. Mais celle-ci se construit également sur des rythmicités spécifiques.

⁵⁰¹ Marianne VAN KERKHOVEN, « The Dance of Anne Teresa De Keersmaecker », *The Drama Review*, vol. 23, n° 3, 1984, p. 99 (nous traduisons).

Ce travail du haut du corps instaure un rythme d'apparition centrifuge (apparent dès le second mouvement de *Rosas danst Rosas* et dans quelques phrases d'*Ottone Ottone*, 1988) qui trouve aussi 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 qu'exacerbe encore la posture assise. Dans toutes les pièces de cette décennie (1983-1992), 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.

A partir de *Toccata* (1993) va s'opérer une rupture stylistique partielle. On la retrouve synthétisée dans *Tippeke* (le film de Thierry De Mey que l'on voit dans *Woud, three movements to the music of Berg, Schönberg & Wagner*, 1996). A travers le thème moteur de la déambulation réapparaissent les formes et les rythmes qui existaient déjà dans *Fase* et qui étaient les plus directement expressifs : les intensités et les rythmes d'apparition se nourrissent du spasme, de la douleur, d'une certaine violence interne qui secoue en priorité le haut du corps (épaules, tête ou buste tout entier). Mais surgissent aussi des effondrements, des déhanchés très prononcés, des ondulations qui partent de la tête pour se propager à toutes les autres parties du corps, selon une sinuosité régulière qui étonnait dans *Toccata*. Enfin, on trouve les déplacements à jambe tendue, provoquant la claudication qui ponctuera *Small hands (out of the lie of no)* dix ans plus tard. Mais dans le film *Tippeke*, la déconstruction cède le pas à l'impulsion ; la vision organique du mouvement se déplace légèrement de l'architecture du geste vers les intensités de celui-ci, sans affecter le rôle primordial qu'accorde De Keersmaecker au buste depuis *Rosas danst Rosas*. Des énergies que mettent également en évidence les sauts qu'affectionne la chorégraphe.

En effet, le saut apparaît aussi comme figure et comme rythme. Dans les premières pièces, la dimension horizontale de l'occupation de l'espace est primordiale, même si on peut voir apparaître dans *Rosas danst Rosas* une volonté de la danse de s'ériger (danse couchée, assise puis debout). Cependant celle-ci, en se verticalisant, va se confronter progressivement au sol comme pôle d'attraction-répulsion. Il n'est pas neutre d'observer que cette nouvelle dimension est concomitante de l'apparition des hommes dont De Keersmaecker a cerné les différences de registres moteurs spontanés : « la

femme bouge avec la pesanteur, et l'homme contre »⁵⁰². L'homme apparaît dans *Mikrokosmos* (1987) et avec lui l'ébauche d'un saut qui deviendra typique: dans cette pièce, 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. Il est réalisé sur une jambe tendue, l'autre étant retirée à la cheville ou au genou ; il est fréquemment accompagné d'un port de bras en seconde qui l'équilibre et lui donne une composante horizontale. C'est dans la *Grande Fugue* (1992) qu'il est utilisé à l'envi, apparaissant des dizaines des fois, comme à son apogée. La chorégraphie s'achève d'ailleurs avec ce saut de tous les danseurs à l'unisson. Un saut sans retombée que le *cut* au noir final fixe au plus haut de l'impulsion. Je le vois comme la mise en forme d'un souvenir d'enfance, de ces sautilllements d'enfants sur le chemin de l'école, de ces parties de marelles dans les cours de récréation ; un souvenir moteur que les adultes n'oublient jamais vraiment et qu'un moment de joie suffit à réactiver.

Ce saut retiré, apparu dans *Achterland* (1990) et systématisé dans *Erts* (1992), subira, notamment à partir de *Drumming*, des variations : position d'une jambe en attitude, le pied fléchi ou accompagné d'une torsion du dos, saut tracté en arrière par des bras lancés en arrière, enrichi d'une jambe en arabesque, ou encore légèrement désaxé et accompagné d'une rotation. Seuls, les rebonds en soubresauts et un petit jeté latéral viennent briser ce monopole de l'impulsion-réception sur le même pied. On retrouvera des déclinaisons dans *Rain* où des jetés (en avant et en arrière), des bondissements avec diverses attitudes de jambes et de bras ainsi que des chassés viennent compléter cette figure emblématique. Une dernière évolution apparaît dans *Verklärte Nacht* (1995) avec un saut à deux pieds, cette fois, jambes ouvertes et repliées sous le bassin, déjà en germe sous la forme d'un grand plié intermédiaire entre la première et la seconde position classique, et qui réapparaît dans *Quartett* (1999) et *Small hands* (2001) notamment. Mais comme l'annonçait déjà la chute en ouverture de *Rosas danst Rosas*, le sol n'est pas seulement un repoussoir, il est érigé en véritable partenaire.

Rythmée par le seul abandon du buste dans le silence, la danse impose la présence du sol comme un pôle d'attraction dans *Rosas danst Rosas* (la chute au sol préliminaire se rappelant à notre souvenir dans *Verklärte Nacht*). A l'exception de la tête, tous les appuis sont bons pour permettre aux danseurs de se confronter au sol : mains, coudes,

⁵⁰² Entretien avec Dominique Frétard, « Danser au noir », *Le Monde*, décembre 1991.

épaules, dos, hanches, genoux, ventre constituent autant de relais sans préséance entre eux. Des appuis le plus souvent utilisés dans une logique anatomique qui privilégie la succession, la fluidité et la rapidité qui apparaissent dans *Achterland*, puis ressurgissent dans *Erts*. Cette participation de toutes les parties du corps est conçue dans un rapport dynamique : dans *Rosas danst Rosas*, la lenteur du sol initial apparaissait comme un contraste et le moment d'une nécessaire reconstruction de l'écoute entre les interprètes mais par la suite, le sol sera aussi vu comme une aide, une surface contribuant à tisser des liens avec une danse de dépense, comme seuls les anglo-saxons en ont produit : Lock, Newson, Vandekeybus... 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.

Cette manière originale d'appréhender le sol va se décliner dans les autres pièces, mais cette forme émergera régulièrement, tout au long de l'œuvre, comme un hommage à cette appropriation initiale : dans ces séquences où le corps roule de manière longitudinale, la danse n'apparaît jamais violente, comme c'est parfois le cas chez Vandekeybus ou ses émules ; car ici, la descente n'est jamais suivie d'une immobilité ou d'une déflagration ; au contraire c'est une accélération qui permet de relancer le corps, qui s'érige alors pour mieux bondir à nouveau. On retrouve cette figure dans *Stella* (1990) et *Achterland*, dans *Erts* et *Mozart/Concert Arias* (1992), ainsi que dans la seconde partie de *Just before* (1997). Dans *Rain*, le jeu gravitaire est plus exploré que dans toute autre pièce, et la verticale n'y est plus qu'un avatar du corps ; le sol agit simultanément comme un aimant et une poussée ; il accueille les danseurs qui y retrouvent sans dommage un élan. Parfois aussi, le sol redevient saut, comme dans cette figure "intermédiaire", mi-terrestre et mi-aérienne, qui apparaît dans *Erts* : les danseurs – en appui sur un bras, les jambes fléchies et le bassin projeté en avant – s'immobilisent un instant dans un rêve de saut indéfiniment suspendu. Un espace intermédiaire qu'on retrouve exploré différemment dans *Rosa* (1994) où la posture à genoux devient la condition des portés, des prises à bras le corps et des étreintes.

Enfin, quoique plus rarement, le sol sait aussi accueillir : dans *Woud*, les figures ne se terminent plus dans des formes achevées et tenues, mais au contraire dans une vacillation ou un effondrement qui ramène les danseurs au sol. L'aimantation du corps vers la terre est toujours présente, mais c'est la nature de la relation qui change, plus

proche cette fois de l'abandon que de l'intention. Ce rapport au sol puise ses racines dans la danse moderne du début du vingtième siècle et notamment celle de Martha Graham. En cela, elle n'a rien de l'esthétique classique qui proscrit tout passage à terre. Cependant – et ce n'est pas le moindre des paradoxes de la danse de Keersmaeker – cette morphologie s'est aussi laissée envahir par d'autres traits propres à la danse académique.

A plusieurs égards, *Mikrokosmos* porte les stigmates de la formation classique de la chorégraphe, bagage initiatique que ses pièces précédentes masquaient plus soigneusement. Classique, l'apparition du "pas de deux" avec l'arrivée du premier homme (Jean-Luc Ducourt) ; classique aussi, la répartition des rôles dans les portés (alors que la chorégraphe brouillera ces cartes dans les œuvres ultérieures, comme lorsque les femmes portent les hommes) ; classique également, la répartition entre le bas du corps, essentiellement rythmique (dans l'utilisation des appuis pédestres) et le haut du corps aux accents plus mélodiques (et notamment les bras) ; classique enfin, l'arrimage de la danse à la partition. En revanche, la virtuosité n'est jamais recherchée dans l'utilisation des propriétés du corps : les godillots interdisent tout pointé, les sauts n'ont aucune prétention verticale, les battus sont l'occasion de les tourner en dérision, les bras sont indifféremment fonctionnels, formels ou gestuels mais offrent de multiples variations à un schème de marche omniprésent et somme toute banal. Finalement ? on est bien dans une appropriation contemporaine de l'héritage que De Keersmaeker poursuivra d'une toute autre manière à partir de *Toccata*.

A partir de cette pièce, la référence classique se fait plus nette : petites échappées distales du mouvement vers une première position, attitudes en quatrième et très lents ports de bras en courbe contrastent avec de petits accents décalant la tête, une épaule ou les côtes latéralement. C'est davantage dans la distribution du mouvement, dans des parties du corps inattendues et des axes inhabituels de mobilisation, que se situe la transformation du geste : conduite du mouvement hors de l'alignement du buste pour provoquer un effet d'ondulation de la colonne vertébrale ; excursion du bassin loin de l'axe ou encore plongée du buste en avant succédant à un port de bras majestueux. Les conséquences sont toniques avec d'une part, l'impression d'une respiration autonome du mouvement, qui alterne la vitesse dans les chutes et les décentrations, et d'autre part, le ralentissement dans le déploiement des bras et des jambes. Les effets sont également plastiques, par la répétition des attitudes déclinées dans diverses positions. Le

vocabulaire classique est donc perpétuellement détourné, comme si le mouvement ne pouvait trouver sa résolution dans ce registre académique et que l'intérêt se portait sur sa conclusion dans un "lieu" corporel inattendu. C'est *Amor constante más allá de la muerte* (1994) qui figure le plus une matrice de la danse à venir : celle de *Woud*, par exemple, où les formes semblent directement tirées d'un dictionnaire de la danse classique ; qu'il s'agisse des sauts (grand jeté, saut de chat) ou des tours (rotations en arabesque et en attitude, déboulés ou encore préparations de bras et piqués annonciateurs). Mais ces mouvements sont toujours résolus de manière à instaurer une tension permanente entre une verticalité spiralée (annonçant le déséquilibre) et le sol qui accueille la vitesse du mouvement pour en faire un espace dynamique. Les intensités et les rythmes d'apparition viennent aussi tempérer cette tentation académique : spasmodiques, douloureux, parfois violents, les accents concernent souvent le haut du corps (épaules, tête ou buste tout entier). Ils remplacent ici les défaillances minuscules qui marquent l'avènement des nouvelles interrogations stylistiques dans *Toccata*. Lorsque les jambes sont mises en évidence, c'est par révérence à la danse néo-classique et à ses interprètes, comme dans *For*, même si la danse n'offre jamais que des indices et non la complète apparence de l'académisme, puisqu'il subsiste toujours un détail qui l'en éloigne : déhanchement, inclinaison du buste ou pied en flexion. Ce n'est donc pas seulement le rapport au sol qui préserve ce vocabulaire d'une fusion avec la danse qui l'inspire : en Occident, la chute, le sol dénotent toujours le sommeil, la mort, l'abandon, le laisser-aller, le drame. Son utilisation dynamique, comme surface d'élan rompt avec cette interprétation classique et rend cette "basse danse" d'une vivacité exceptionnelle. Avec De Keersmaeker, la danse n'a plus cette aspiration traditionnelle (et pathétique, puisque ce combat est perdu d'avance) à l'ascension ; d'ailleurs ces sauts franchissent plus qu'ils ne s'élèvent. La danse est plutôt « un pont entre le ciel et la terre – aux sens les plus physique et spirituel. »⁵⁰³



⁵⁰³ Entretien avec Marianne Van Kerkhoven, « Entre le ciel et la terre », *Theaterschrift* n° 2, Bruxelles, 1992, p. 175.

Enfin, il faut noter que, lorsque De Keersmaeker laisse ses interprètes créer plus librement leur propre syntaxe, cette inspiration classique s'estompe pour laisser place à "l'esprit" qui préside à la danse de Rosas : ce travail par expansion de la ceinture scapulaire, où les membres fournissent une impulsion cinétique dans une dynamique d'impact-résonance, reprend alors ses droits. C'est tout autant ce rythme caractéristique que les traces ou les formes qui font de la danse de la chorégraphe belge une danse abstraite qui s'entend si bien avec la musique : « abstraire, c'est extraire du monde arythmique de l'action des éléments capables de s'émouvoir et de se mouvoir rythmiquement. »⁵⁰⁴ On peut d'ailleurs observer, à travers vingt ans de travail, d'autres permanences rythmiques. L'oscillation et ses variations formelles en sont un exemple (aperçu dès *Fase* et que l'on retrouve, de *Rosas danst Rosas* à *Small hands*). Il faut prendre ses manifestations corporelles – non pas simplement comme un élément cinétique permettant d'entretenir un mouvement cyclique ou de transformation d'une intensité dans une traduction gestuelle inédite – mais plutôt et surtout comme une résonance du mouvement précédent, une trace corporelle du mouvement qui a déjà disparu ou s'est métamorphosé. Cet écho physique se double d'un statut plus psychologique, qui prend la forme d'un moment de trouble, une phase d'égarement, une hésitation que laisse fréquemment entrevoir le visage des interprètes – comme s'ils étaient étonnés que de telles intensités puissent encore les surprendre. La danse de Keersmaeker n'est donc pas seulement faite de formes corporelles, de lignes, de rythmes, elle est aussi un théâtre dansé.

*

Très tôt, De Keersmaeker s'est adjoint les services d'une dramaturge (en la personne de Marianne Van Kerkhoven) chargée de fournir, à différents moments de la création, une palette de références issues de champs différents⁵⁰⁵. Cette collaboration n'est certainement pas sans influence sur l'aspect théâtral des spectacles de la chorégraphe. Elle s'ajoute à l'intérêt que l'artiste a toujours nourri pour cette discipline scénique et aux rencontres qu'elle a voulu provoquer entre ces deux arts (notamment en invitant la

⁵⁰⁴ H. MALDINEY, *Regard, Parole, Espace, op. cit.*, p. 18.

⁵⁰⁵ Une collaboration qui commence avec *Bartók/aantekeningen* en 1986 et se prolongeant jusqu'au *Château de Barbe-Bleue* (1998).

troupe Tg Stan dans certains de ses spectacles). Ce lien avec le théâtre s'est ensuite perpétué avec l'arrivée de sa sœur Jolente (une comédienne) à partir de *Just before*.

Asch annonce déjà l'envie de la chorégraphe d'explorer une théâtralité peu courante en danse et d'en faire l'élément essentiel de la composition de ses spectacles⁵⁰⁶. La pièce propose un théâtre de mouvement qui évite toute narration ; il n'y a en effet pas de réponse précise à la question « de quoi parle *Asch* ? »⁵⁰⁷. Dans *Elena's Aria* (1984), les formes s'imposent à travers les postures prises par les cinq femmes dont les tenues élégantes viennent renforcer l'aspect inhabituel et presque dérangeant : à quatre pattes, affalées jambes écartées ou en déséquilibre permanent sur les talons. On peut voir là un regard de Keersmaeker en direction du Tanztheater de Pina Bausch, regard qu'elle affinera dans ses pièces ultérieures et où se mêlent danse et théâtre. Dans le cas d'*Elena's Aria*, la danse prend appui au sens propre sur le "concret" du décor : par exemple, les bras s'agrippent aux dossiers, tractant le corps au sol, soutenant le buste pour éviter la chute, relançant les tours en s'appuyant sur le dossier des sièges. Ce théâtre dansé incitera sûrement De Keersmaeker à mettre en scène les trois textes de Heiner Müller, *Verkommenes Ufer/Medeamaterial/Landschaft mit Argonauten* (1987) ; elle choisit de faire incarner deux des trois rôles par des danseurs qui répéteront, jusqu'à l'épuiser, une unique phrase chorégraphique, tendue et violente comme le vocabulaire du dramaturge. Dans cette pièce, « la représentation ne cherche pas à illustrer ou à interpréter les mots ; [...] on s'efforce d'arriver à une sorte de degré zéro de la présence scénique des acteurs. »⁵⁰⁸ Si on insiste, c'est que cette tentative théâtrale a son importance dans la manière dont sera pensée – peut-être même systématisée – la présence des danseurs sur scène. Johanne Saunier, d'origine française, l'évoque ainsi :

Etre soi-même sur scène, c'est très flamand. Ce qui a fait la vague des années quatre-vingt, la force des Flamands, c'est de toujours revendiquer, derrière la virtuosité, la personne. Cette espèce de remise à plat en disant "je suis aussi une personne". Quand j'étais dedans, je ne l'analysais pas comme ça, mais avec la distance, je trouve que c'est surtout vrai chez les Flamands. Les Français, les francophones sont davantage dans une sorte de poésie qui ne

⁵⁰⁶ De Keersmaeker se destinait d'ailleurs à l'origine à une carrière théâtrale dont une admission à Mudra l'aura finalement détournée.

⁵⁰⁷ M. VAN KERKHOVEN, « The Dance of Anne Teresa De Keersmaeker », art. cit., p. 100 (nous traduisons).

⁵⁰⁸ M. VAN KERKHOVEN et R. LAERMANS, *Anne Teresa De Keersmaeker, op. cit.*, p. 17.

touche pas trop les Flamands d'ailleurs, ça les crispe un peu, qu'on n'ait pas les pieds sur terre. Les Ballets C. de la B., ou Stan sont beaucoup là-dedans, dans le concret.⁵⁰⁹

En effet, sous l'influence de Maatschappij Discordia (une compagnie hollandaise du début des années quatre-vingt), un jeu distancié s'est progressivement imposé sur la scène contemporaine flamande, où l'acteur est la fois le personnage et lui-même, n'hésitant pas à faire alterner dans son jeu les caractéristiques physiques du personnage avec ses propres nécessités physiologiques (par exemple boire pendant la représentation pour s'éclaircir la voix). Les interprètes confirment cette observation :

Il y a aussi quelque chose de très fort chez nous, c'est quelque chose qui n'est pas joué sur scène. Par exemple dans *Rain*, à un moment je marche avec Taka [Shamoto] et on parle : comment ça va ? et toi ? Et les gens demandent si c'est prévu de faire ça, ou bien de boire de l'eau, se mettre un bandage, pleins de choses comme ça où les gens demandent ce que ça veut dire ; mais pour nous c'est normal !⁵¹⁰

De Keersmaecker subit cette influence, notamment dans la partition entre champ et hors-champ, consistant pour les danseurs à accueillir les spectateurs – alors qu'ils sont déjà sur scène (dans la série *Just before, Drumming, Quartett, I said I*). C'est aussi le cas dans *In real time* (2000) où ils terminent de se préparer, s'équipant sur scène (de micros), se mettant à se changer, à boire ou à s'essuyer, à échanger des propos indépendants de jeu scénique. On retrouve également cette distanciation dans les innombrables regards d'incitation que se lancent les danseurs dans la plupart des pièces chorégraphiées. Parfois cette mise à distance frôle l'exhibition, voire la provocation, comme dans *I said I* (1999) où les danseurs, après s'être déshabillés pour s'éparpiller à la périphérie de la scène, finissent par céder à leurs besoins naturels sur le plateau ! Cette manière de demeurer soi en incarnant un autre avec naturel est très vite devenue un postulat théâtral qu'ont intégré les danseurs de Rosas. Dès lors, le langage va trouver naturellement sa place dans cet œuvre, même s'il apparaît parfois sous des formes détournées.

Dans les premières pièces, le texte est présent au sein du processus de création, même s'il n'apparaît pas sur scène (à l'exception de *Elena's Aria*). Dans *Just before*,

⁵⁰⁹ Interview citée de J. Saunier.

⁵¹⁰ Interview citée de F. Ikeda.

chacun utilise le langage à son profit, pour raconter ou même simplement extérioriser sa propre histoire. Dans *I said I*, la question de savoir si le langage peut aider à raconter l'histoire de quelqu'un d'autre est posée (ainsi que la danse comme alternative à cette question) ; enfin, dans *In real time*, chacun contribue à un texte collectif. Mais le langage, en tant que texte, n'est pas le seul à l'œuvre. Une caractéristique importante réside dans le détournement des langages de leur fonction première (la communication) pour en exploiter les propriétés plastiques. C'est d'abord le cas avec le texte qui fait fréquemment irruption dans des langues que le spectateur ne comprend pas forcément, issues des textes originaux : dans *Stella*, le texte de Goethe est dit en allemand, celui de Williams en anglais et les répliques de *Rashomon* (le film de Kurosawa) sont énoncées en japonais ; même chose dans *Erts, Amor constante* ou encore *Woud*, dont la comptine est fredonnée en néerlandais par De Keersmaeker elle-même. Parfois, c'est une langue individuelle qui surgit, issue des séquences de travail, et respectant là encore les langues maternelles des interprètes d'une compagnie très cosmopolite : c'est le cas dans *Just before* (où le français voisine avec le japonais, l'anglais, l'allemand, l'espagnol et le slovaque), de même que dans *I said I*, *In real time* et dans *Quartett*, dont le texte allemand a été intégralement traduit en néerlandais. La compréhension extrêmement parcellaire de ces paroles finit par recentrer l'intérêt, moins sur la signification, que sur la manière dont les danseurs prennent appui corporellement sur eux pour les faire exister autrement ; ils fonctionnent alors comme des rythmes sonores aux dynamiques propres. Autre exemple, le langage des signes qui apparaît dans *Elena's Aria, Bartók/aantekeningen* (1986) ainsi que dans *Mozart/Concert Arias* (traduisant les premiers vers du dernier air) ; dans *Amor constante*, Sara Ludi vient dire, en français et par gestes (sans que l'on sache quelle langue traduit l'autre) le poème de Quevedo qui donne son nom à la pièce ; puis en conclusion du spectacle, Suman Hsu égrène dans la seule langue des signes le même poème baroque. De Keersmaeker réutilisera ce mode de citation pour conclure *Small hands*, ce dont elle s'explique :

Le fait de parler avec les mains et plus précisément le langage des sourds et muets est pour moi la forme la plus directe, mais aussi la plus belle combinaison entre une certaine efficacité et une poésie de mouvement pour communiquer. Parler, raconter une histoire, le langage des sourds et muets sert alors pour raconter une histoire, même si on ne sait pas exactement ce qu'il veut dire.⁵¹¹

⁵¹¹ Anne Teresa De Keersmaeker à propos de *Small hands*, déjà cité.

Mais ces changements d'attribution ou d'utilisation des langages font écho à d'autres conceptions faisant varier, cette fois, le rôle du corps sur scène.

*

Je nomme ici "rôle" l'hypothèse interprétative qui se condense en une métaphore révélatrice de la direction dans laquelle se déploie l'imaginaire du spectateur face au corps dansant. On la précisera davantage au chapitre suivant.

Dans *Fase*, le corps scripturaire, qui tel un stylet laisserait ses trajectoires elliptiques et circulaires dans l'espace, cède rapidement la place à une autre propriété, plus proche de la transparence. Car la chorégraphie, minimale et répétitive, révèle surtout dans sa longueur un corps humainement habité et la présence de la personne derrière l'interprète. Ce corps, plus que les formes par lesquelles il se rend visible, se confond avec ses états toniques et états émotionnels traversés par les danseurs. La chorégraphe dévoile ainsi des fluctuations intérieures dont chaque spectateur peut se nourrir, au gré des états qu'il retient. Ce corps révélateur s'impose aussi dans *Rosas danst Rosas* à travers les fulgurances auxquelles nos émotions nous conduisent ; dans *Elena's Aria* en révélant une solitude à la fois insupportable et inexorable ; dans *Mikrokosmos* où il se nuance au hasard des jeux de séduction entre un homme et une femme ou dans le portrait de femmes-enfants du *Quatuor n° 4*. De Keersmaecker amplifie les émotions qu'elle donne à voir dans par l'utilisation d'un vocabulaire corporel sobre et restreint.

Mozart/Concert Arias nous renvoie davantage au "corps plaisir" ; celui qui – à travers la scansion des *tempi* et la mise en phase des rythmes corporels et sonores – trahit cette envie de se mouvoir pour émouvoir. Un corps parfois tellement cinétique qu'il en devient sans arrière-pensée (*Erts*). Mais *Mozart/Concert Arias* est aussi lié à d'autres pièces, comme *Achterland* où la danse met en valeur une lecture des rythmes d'apparition : chocs, chutes, impulsions, déséquilibres entraînent une résolution des mouvements à travers une utilisation variée des locomotions. La chorégraphe trouve là l'occasion de nous dévoiler, à travers la motricité même, nos propres visions des corps, tour à tour sexués, androgynes ou travestis.

Dans le virage stylistique que *Toccata* esquisse, Anne Teresa De Keersmaecker fait émerger un corps "matière et générateur", à travers sa recherche d'une logique de mouvement dont découlent des formes plastiques hybrides. C'est dans la distribution du

mouvement, dans des parties du corps inattendues et des axes inhabituels de mobilisation, que se situe la transformation du geste. On retrouvera cette mise en avant dans les grandes pièces abstraites que sont *Drumming* (où les corps sont résolument moteurs, cinétiques et créateurs de dynamismes) et *Rain* dans laquelle De Keersmaecker pousse sa logique de corps-matière. Le contenu humain des interrelations semble dépassé par l'abstraction qui traverse les formes. On a ainsi l'impression de voir à l'œuvre les atomes tournoyer pour permettre à l'élément qu'ils composent d'obtenir sa propre consistance.

Le vocabulaire d'*Amor constante* présente encore une parenté avec *Erts*, mais s'inspire aussi de celui de *Toccata*, en gagnant une autonomie dans son propre développement. Au corps "moteur" de *Erts*, où la scansion était privilégiée dans un rapport presque primitif au sol et au rythme, et au corps plus "générateur" (et s'essayant à la déconstruction du mouvement académique) de *Toccata*, succède ici un corps "conducteur" qui s'érige en intermédiaire entre notre regard et les forces animant la danse. On retrouvera ultérieurement cette propriété dans *Woud* et surtout dans *Small hands*, grâce à une distribution haute du mouvement où le buste y est créateur et transformateur des intensités. Un corps par lequel les danseurs mettent en valeur, plus que les états psychologiques qu'ils traversent, des ponctuations toniques qui lui rendent son autonomie émotionnelle.

Curieusement, on retrouve dans les pièces plus théâtrales (à partir de *Just before* notamment) des organismes qui tracent des trajectoires et révèlent des espaces, dialoguant avec l'invisible et renforçant l'idée d'une dimension impalpable. Comme si, à l'arrivée du texte et de la parole sur scène, ils offraient une alternative plus abstraite et plus proche du classicisme aussi. On retrouvera plus loin cette question de la danse comme alternative au discours politique, aux pratiques sociales et privées. Au point d'ériger le corps en véritable surface de signe dans *Quartett*, contredisant ainsi le discours à l'aide des seules qualités de la danse.

A travers la diversité des perceptions que laissent advenir les corps des Rosas sur scène, il faut peut-être voir une des raisons de l'intérêt permanent que suscite la danse de Keersmaecker qui, en gardant une ligne stylistique relativement stable, ne cesse de s'enrichir de multiples et infimes variations autorisant cette palette d'interprétations. C'est pourquoi, à l'épreuve de l'analyse de l'œuvre, la notion paraît pertinente pour appréhender le style : les rôles fonctionnent comme des liens, reliant les œuvres entre elles, selon une généalogie du sensible que construit le spectateur.

Une syntaxe

Mais, je l'ai dit, d'autres constantes apparaissent qui ne sont exclusivement liées à la danse en tant qu'activité motrice, mais qui marquent également un style "chorégraphique" prenant en compte les thématiques, les procédés de composition et la logique interne qui les organise. On peut parler d'économie stylistique au sens d'organisation (à partir d'une phrase qui est méthodiquement étudiée, déclinée, etc.), mais on peut également l'entendre au sens de parcimonie, puisque le matériau initial est restreint. Une économie dont l'improvisation, apparue avec *I said I*, et surtout *In real time* tente de s'affranchir. L'élément syntaxique le plus apparent est le rapport à la musique. « Il est très difficile de parler de ce rapport qui unit la danse et la musique, c'est presque de l'ordre du poétique » confie Thierry De Mey⁵¹². On ne peut pourtant pas ici le passer sous silence. Mais il n'est ni dans mon propos – ni dans mes compétences – de rentrer dans l'analyse détaillée des rapports entre chorégraphie et composition musicale. Cette démarche supposerait une posture d'archéologie poétique qui rompt avec le point de vue de spectateur que je me suis fixé⁵¹³. C'est pourquoi je l'évoquerai rapidement, pour en faire une piste de recherche interdisciplinaire ultérieure.

A l'époque du ballet de cour, la structure de la danse était celle de la musique : gavottes, menuets, branles, courantes, allemandes, bourrées. Avec les ballets narratifs, les compositeurs se plièrent aux lois du genre. Il en fut ainsi de *Giselle* (1841) ou du *Lac des cygnes* (1888). Cette veine se poursuivit au début du vingtième siècle avec les œuvres majeures écrites par Stravinsky ou Prokofiev pour les Ballets russes. Mais déjà, les artistes faisaient feu de tout bois et rien n'allait échapper à la fureur des chorégraphes, ce qui fit de la danse la vassale de la musique. Il faudra attendre la révolution fomentée par Cage et Cunningham pour voir s'instaurer une autonomie des deux arts ne gardant en commun que la durée. Avec eux, la danse conquérait son indépendance et se libérait de toute tutelle littéraire ou musicale. Au début des années

⁵¹² Entretien avec Marianne VAN KERKHOVEN, « Contagion entre danse et musique », *Theaterschrift* n° 9, Bruxelles, 1995, p. 229.

⁵¹³ On se reportera, pour une esquisse de cet angle d'étude, à l'essai de Sara Jansen sur les documents de travail de Keersmaeker, dans « La trajectoire d'une main » (in H. SORGELOOS (ed.), *Rosas/Anne Teresa De Keersmaeker, op. cit.*, 284-288).

quatre-vingt, la “nouvelle danse”, forte de ce constat, cherche loin de l’illustration ou de la soumission à la musique d’autres manière de coexister. Beaucoup de chorégraphes vont privilégier le collage musical, avec une réussite souvent dépendante de leur culture musicale⁵¹⁴. Loin de la plupart de ses condisciples, Anne Teresa De Keersmaeker s'est donc souvent distinguée par des choix musicaux remarquables. La chorégraphe flamande prend ainsi le chemin d’une heureuse convergence entre ces deux arts. Comment l’expliquer ?

A l’origine, il y a la rencontre déterminante de la jeune étudiante de Mudra avec son professeur de rythme, Fernand Schirren⁵¹⁵. On mesure toute la portée de l’enseignement du musicien bruxellois et la place qu’il tient dans la conception de l’art de la jeune chorégraphe, en lisant ces lignes :

Suivre l’enseignement de Schirren est une expérience globale. Le discours philosophique n’est pas dissocié des actions les plus simples : comment manier les baguettes, comment poser le pied par terre. [...] Fernand Schirren recherche l’unité des choses. La danse, le théâtre, la musique : ce qui les lie est plus important que ce qui les distingue. Le rythme est partout [...]. Il nous a appris que danser n’était pas seulement bouger, mais aussi penser. Et que cette pensée se reflète toujours concrètement dans nos actions. Il est un véritable maître, dans tous les sens du terme.⁵¹⁶

C’est pourquoi la musique devient une donnée fondamentale et organisatrice de son travail : « Le bon chorégraphe est celui qui s’identifie et compose, tandis que le mauvais juxtapose » disait Schirren⁵¹⁷. A travers ces créations, De Keersmaeker est allée vers des formes variées de musiques : baroque (Purcell, Bach), classique (Mozart, Beethoven), moderne (Bartók, Berg, Schönberg), contemporaine (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* en 2005)... La confrontation avec les grands compositeurs a toujours mis son travail à l’épreuve d’une exigence : tenter de faire de l’enveloppement mutuel et récurrent de la danse et de la musique un

⁵¹⁴ Raphaël DE GUBERNATIS, « Figures libres », *Le Nouvel Observateur*, 28 mai 2003, p. 17.

⁵¹⁵ Fernand Schirren était également musicien, compositeur, percussionniste et pianiste, ainsi qu’un accompagnateur internationalement reconnu de films muets. Il enseigna le rythme à P.A.R.T.S. et décède le 25 août 2001.

⁵¹⁶ Préface de Anne Teresa De Keersmaeker au fac-similé des écrits de Fernand Schirren (*Le Rythme primordial et souverain*, Bruxelles, éd. Contredanse, coll. « La pensée du mouvement », 1996).

seul individu esthétique, sans qu'un art singe l'autre mais en tentant de saisir l'intuition commune qui les initie ; ou la musique comme motivation d'un même mouvement, celui du musicien tirant sur son archet et celui du danseur, étirant son dos.

Le rapport à la musique forme donc le socle de la création chorégraphique. Il se distingue par une analyse en profondeur de la partition musicale. Cette analyse se traduit par une forme d'écriture contrapuntique de plus en plus élaborée, ou bien par l'utilisation de modèles musicaux générant les motifs et les structures de la composition chorégraphique (espace, composition temporelle comme dans *Fase*) ou encore par la matière de la danse elle-même (*Toccata, Kinok, Amor constante...*). On pourrait même parler de fertilisation mutuelle, notamment quand la musique est écrite pour la danse (comme c'est le cas pour *Rosas danst Rosas* ou *Amor constante*). Cette fusion entre musique et danse se concrétise également avec la musique jouée en direct sur scène.

Anne Teresa De Keersmaecker se plaît à répéter que « la musique est [s]on maître »⁵¹⁸. Les choix musicaux éclectiques faits par la chorégraphe sont renforcés par l'utilisation du nom des œuvres musicales qu'elle emprunte, pour titrer ses propres créations, marquant ainsi son respect pour ses sources d'inspiration⁵¹⁹. A certains, ces choix peuvent apparaître comme un « abandon constant de certitudes au profit de nouveaux défis. »⁵²⁰ Mais il faut comprendre que la musique est au point de départ de toutes les démarches créatrices de la chorégraphe flamande qui ressent un engouement pour des œuvres musicales. Elle résume ainsi son rapport à la musique : « c'est une source de beauté et de consolation, un défi intellectuel. L'analyse des structures musicales génère des structures chorégraphiques, du vocabulaire, une énergie à chaque fois différente. »⁵²¹ De Keersmaecker a vite compris que la danse et l'activité

⁵¹⁷ Philippe DEWOLF, « Fernand Schirren : le refus d'un monde séparé », *Nouvelles de danse* n° 10, mars 1992, p. 17.

⁵¹⁸ Martina LUXEN, « Die Musik ist mein Meister », *Das Belgien Magazin*, octobre 2001, 44-46 (nous traduisons).

⁵¹⁹ Mais aussi parce qu'elle n'a « jamais été très forte pour les titres ». Entretien avec Jean-Marie Wynants, « *Woud* : dans la forêt des sentiments », *Le Soir*, Bruxelles, 8 janvier 1997.

⁵²⁰ Alex MALLEMS, « The Belgian Dance Explosion of the Eighties », *Ballett International*, février 1991, p. 24 (nous traduisons).

⁵²¹ Entretien avec Rosita Boisseau, « Anne Teresa De Keersmaecker, éternelle débutante dans l'art de danser », *Le Monde*, 23-24 septembre 2001.

chorégraphique avaient beaucoup à apprendre de la complexité de la composition musicale, et elle s’y est attelée en érigeant la musique en présence tutélaire. C’est d’abord une histoire de fascination et l’asservissement millimétré de la danse au chiffrage musical du second mouvement de *Rosas danst Rosas* constitue une illustration de ce rapport de la chorégraphe à la musique⁵²². Une fascination qui confine parfois à la révérence, comme à l’occasion de *Mikrokosmos*, qui voit pour la première fois les musiciens venir jouer sur scène et qui, comme dans *Toccata* ultérieurement, offre à la musique un moment strictement instrumental (lui valant son sous-titre de « concert de danse »⁵²³). Cette dernière pièce se transforme même en confidence : sa composition – qui commence en musique et sans mouvement pour se terminer en danse et dans le silence –, rappelle discrètement que mouvement et musique peuvent, en eux-mêmes et sans explication, s’adresser seuls à notre sensibilité aussi bien que lorsqu’ils sont harmonieusement mêlés. La musique *live* devient donc un procédé spectaculaire permanent chez De Keersmaecker, et qui semble concrétiser avec souplesse les tensions et les accointances entre musique et danse, tout en illustrant cette boutade : « je prends très peu la musique comme papier-peint »⁵²⁴.

Dans *Fase*, la danse et la musique ne se superposent pas nécessairement. Elles semblent plutôt se répondre. Mais tout le rapport de Keersmaecker à la musique est déjà dans cette pièce : « une syntaxe gestuelle qui comprend sa propre logique d’évolution tout en renvoyant dans le mouvement le caractère spécifique de cette œuvre musicale »⁵²⁵. *Fase* n’est donc pas une incarnation de la musique, le sous-titre de la pièce (*Four movements to the music of Steve Reich*) indiquant plutôt une contribution dansée, mais bien une incorporation rythmique qui révélerait corporellement la forme de ce que sont les processus minimalistes créés par le musicien.

⁵²² Jean-Luc PLOUVIER, « Fragments fibonacciens. Anne Teresa De Keersmaecker et la musique », in H. SORGELOOS (ed.), *Rosas/Anne Teresa De Keersmaecker*, op. cit., p. 279.

⁵²³ Tout comme *Kinok*, 1994 ; *Woud*, 1996 ; *Le Château de Barbe-Bleue*, 1998 et la *Soirée répertoire*, 2002, qui recevront aussi cette appellation. Le premier concert de danse a lieu au Living Theatre en 1961 et à la Judson Church l’année suivante selon Agnès Izrine (*La Danse dans tous ses états*, op. cit., p. 59).

⁵²⁴ Entretiens cités avec G. Mannoni.

⁵²⁵ Anne Teresa De Keersmaecker, extrait d’un document préparatoire pour le spectacle *Fase*, archives Rosas, Bruxelles.

Rosas danst Rosas nous entraîne aussi, grâce à une relation à la musique essentiellement scandée (et que la musicalité du titre rappelle) vers une autre dimension de l'intime, celle de la fougue, de la sensualité et de l'érotisme. Certains ont reçu cette tension entre la danse et la musique comme une réitération exacerbée du même jusqu'au trop plein (occasionnant parfois leur sortie de la salle) ; on y voit advenir, au contraire, un "au-delà" de la forme dansée, à l'image de "l'enveloppement mental" ressenti à l'écoute de la musique de Reich ou de celle de Thierry De Mey. Ce dernier formule une idée similaire : « le minimalisme s'orientait vers une sorte de "renoncement", mais nous avons complètement renversé son esthétique. Nous avons utilisé la simplicité comme une manière de susciter une plus grande émotion. »⁵²⁶ Dans cette pièce en effet, musique et structure chorégraphique, loin d'abîmer le sujet dans le néant, érigent une arête vive sur laquelle viennent s'ouvrir les singularités des interprètes, sortes de "portraits vérité" dont nous reparlerons. Dans *Drumming* en revanche, la danse semble moins assujettie qu'inévitablement liée au son ; les impulsions sonores préservent une injonction au mouvement et commandent la scansion qui mène à la danse ; par trois fois dans cette pièce, le rythme renaît d'une unique pulsation et le mouvement avec lui, érigeant la musique en combustible de la danse. Parfois aussi, comme dans *Just before*, les partitions dansées divergent ; mais elles le font sans transition, presque naturellement ; et lorsque les interprètes retrouvent l'unisson, tout se passe comme si le mouvement contenait en lui-même – et à l'image des structures canoniques musicales – tout à la fois les voix de la divergence et celles de l'unisson.

Avec l'arrivée de l'improvisation comme objet du regard dans *In real time*, musique et intensités corporelles cohabitent et s'écourent, mais sans plus se superposer ; car les interactions entre musiciens et danseurs demandent un certain temps de latence pour habiter cet espace commun « en temps réel ». Toujours à la recherche d'un appui venu des interprètes, l'improvisation s'impose dans le questionnement artistique de la danseuse belge, qui y voit sans doute une occasion de mettre à jour les « *programmes secrets* qu'une personne porte au profond de soi ». ⁵²⁷ On voit bien, à l'aide de ces exemples, combien la musique demeure pour De Keersmaecker, et quelles que soient les

⁵²⁶ Entretien avec M. Van Kerkhoven, « Contagion entre danse et musique », art. cit., p. 211.

⁵²⁷ Entretien avec Marianne Van Kerkhoven, « Saisir la structure du feu – 20 ans de *Rosas* », in H. SORGELOOS (ed.), *Rosas/Anne Teresa De Keersmaecker*, op. cit., p. 36 (l'auteur souligne).

relations instaurées avec le mouvement, une sorte de « sous-texte, ou “con-texte” de son écriture chorégraphique. »⁵²⁸

Elena's Aria représente, encore aujourd'hui, la seule mise à distance du matériau musical et la « nécessité dans le dialogue » entre danse et musique que recherche la chorégraphe⁵²⁹. D'ailleurs, *Quatuor n° 4*, qui illumine les créations suivantes (*Bartók/aantekeningen* et



Mikrokosmos) est un retour à la “musique souveraine” ; la chorégraphie compose un unisson qui fait émerger l'aspect humain et organique des quatre instrumentistes qui surplombent la scène dans *Mikrokosmos*. Loin de l'asservissement des premières pièces, De Keersmaecker met en place une véritable écoute mutuelle en plaçant, dans ce “concert de danse”, musiciens et danseurs sur le même plan ; elle réactive ainsi le statut d'art vivant de la musique, rendant aussi hommage à cet art qu'elle considère comme son maître.

La présence des musiciens sur scène dans de nombreuses pièces n'est ni une simple exposition du geste musical qui viendrait accompagner la danse, ni simplement une manière de rendre visible la musique⁵³⁰. Il permet également des interactions mutuelles : dans *Mikrokosmos*, les danseuses tournent les pages de la partition pour les pianistes ; dans *Achterland*, le violoniste Irvine Arditti est tour à tour un pôle attractif et une présence qui repousse les danseurs vers le centre ; plus tard, le pianiste Rolf Hind devient l'objet éphémère de la convoitise de Vincent Dunoyer. Dans *Toccata*, le musicien fait également partie du dispositif scénique : il n'est plus dans la fosse (comme pour *Mozart/Concert Arias*), ni même derrière ou sur le côté de la scène (comme dans *Mikrokosmos*, *Achterland* ou *Erts*), mais devant, comme pour imposer sa présence aux danseurs et affirmer son rôle conducteur. Dans cette pièce, et comme un hommage de la danse à la musique, le plateau (dans une pente inhabituelle) semble se déverser dans le

⁵²⁸ J.-M. ADOLPHE, « Plan sur plan », art. cit.

⁵²⁹ Entretien avec Chantal Aubry, « Anne Teresa De Keersmaecker en phase avec Mozart », *La Croix*, 6 juillet 1992.

⁵³⁰ Cf. l'analyse de *Quatuor n° 4*, *supra*, p. 129.

piano placé en avant-scène. Dans une des parties dansées de *Just before*, les musiciens sont placés au centre de la scène et constituent l'épicentre de toutes les spirales en même temps qu'ils forment un cœur (et un chœur), donnant le tempo à la vie qui anime le plateau. Dans *Drumming live* (reprise de 2002) on ressent la présence des percussionnistes et leurs évolutions d'un instrument à l'autre, comme un contrepoint discret et harmonieux à la danse, alors que le son s'affirme comme une impulsion irrésistible et une injonction à danser.

Dans *Mozart/Concert Arias*, la cohérence avec la musique est étonnante : la danse instaure dans les corps une fusion entre la rythmicité mélodieuse du compositeur et les émotions exacerbées des chanteuses ; cette fusion, qui se fait parfois au prix d'une motricité modeste, fait pourtant écho à l'importance accordée par Mozart à l'expression dramatique dans ses airs de concert. Cette cohésion ira jusqu'à l'identification des danseurs à certains instruments comme dans *Erts*, *Kinok* ou *Amor constante* ; dans cette dernière pièce, le hautbois accompagne Marion Ballester et le violoncelle Philippe Egli, et lorsque les deux forment un couple, la partition de piano s'ajoute aux autres instruments.

Mais plus encore, une communauté motrice s'instaure entre le geste dansé et le geste musical. Dans *Quatuor n° 4*, le cercle et la ligne droite sont les deux trajets privilégiés de la danse, traces 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 *Drumming*, 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. Dans cette même pièce encore, là où l'élasticité des peaux renvoie les baguettes des percussionnistes, les danseurs obtiennent grâce à leur laxité articulaire les mêmes qualités de rebonds. Dans *Toccata*, les évolutions des danseurs illustrent les partitions respectives des deux mains du pianiste (les déplacements collent au tempo endiablé des aigus et les bras suivent les accents plus martelés de la main gauche). Dans *I said I*, le mouvement trouve son déroulement dans le *glissando* du violoncelliste ou dans les plaintes graves du saxophone. Enfin, la danse semble parfois diriger la musique, comme dans *Amor constante* où l'écho du crissement des mains sur les peaux ponctue et exprime, au frottement près, chaque geste des danseurs. Bien sûr, la configuration anatomique du corps en fait un matériau aux possibilités plus restreintes, sans aucune commune mesure avec la plasticité infinie du son. Peut-être faut-il voir là une des explications de la préférence de Keersmaecker pour la répétition du mouvement, plutôt

que pour la liberté absolue du geste. Cependant, quelle que soit l'origine de cette envie d'économie dans le geste dansé, elle est largement compensée par la virtuosité dont fait preuve la chorégraphe en matière de composition.

*

Fase comporte déjà des caractéristiques de composition qui se retrouvent dans l'œuvre tout entier ; en ce sens, cette pièce constitue une matrice de procédés qui seront développés ultérieurement : la répétition d'une même phrase de base (qui est particulièrement perceptible dans *Piano Phase* et dans *Clapping Music*; l'accumulation, comme dans *Come Out* où la première partie se compose de trois mouvements distincts auxquels s'ajoutent progressivement les quatre autres ; la variation, comme dans *Piano Phase* où la rotation initiale vient ponctuer une marche et que cette marche se transforme en détourné. Ce principe de variation peut aussi être spatial et affecter l'exposition du mouvement, ou s'appliquer à des oppositions de détails formels ou interprétatifs, comme dans *Piano Phase* où l'une des deux phrases de base est interprétée avec une puissance inédite alors que dans l'autre, les arrêts suspendus sont de plus en plus secs. De Keersmaecker explique son intérêt pour ces règles de composition : « ces choix de mes débuts marquaient ma préoccupation de faire beaucoup avec peu [...]. Ce vocabulaire volontairement réduit a engendré une grammaire qui s'est élargie de pièce en pièce. »⁵³¹

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. Dans *Amor constante* par exemple, deux phrases corporelles se détachent ; répétées, déclinées et mises en séquences pour devenir des bribes reconstruites, elles donnent naissance à d'autres propositions qui en préservent les caractéristiques essentielles. Malgré l'évolution stylistique dont cette pièce marque le début, la notion de déclinaison à partir d'une séquence restreinte demeure un des fondements de la composition et de la construction du vocabulaire, faisant de la grande majorité des œuvres chorégraphiées de Keersmaecker 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 :

⁵³¹ Entretien avec D. Frétard, « Danser au noir », art. cit.

dans *Drumming* par exemple, il importe peu que, dans les diagonales de jetés de la seconde partie, les bras d'Oliver Koch soient bien plus bas que ceux de ses partenaires (tendus et horizontaux), puisqu'une même dynamique les guide. Cependant ces compositions virtuoses trouvent une limite avec l'accroissement de l'effectif des interprètes (dix-huit sur le plateau d'*In real time*) car l'explosion gestuelle récuse alors toute perception fine, pour s'imposer comme une ambiance ou un état collectif d'exultation que la musique révèle.

La composition chorégraphique de Keersmaecker est donc classique en ce qu'elle fait appel à des « structures claires »⁵³², 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'extérieur⁵³³. Sur ces structures de composition, qu'a aussi beaucoup utilisées 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... Ces architectures complexes, notamment à partir de *Toccata*, obligent les scénographes à inscrire tout ou partie de ces parcours spatiaux ; dès lors, le sol se couvre de lignes et de points (*Amor constante*), de fragments géométriques (*Drumming*), de courbes de couleur (*Rain*) ou de numéros (*Small hands*). Cette prolifération graphique permet de visualiser 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. Une virtuosité de circulation qui n'a d'égale que la recherche de contrepoints à tous les niveaux de la composition.

*

⁵³² Marianne VAN KERKHOVEN, « Anne Teresa De Keersmaecker, entre la structure et l'émotion », *Alternatives théâtrales* n° 18, mars 1984, p. 37.

⁵³³ Il faudra attendre l'arrivée d'Hanya Holm à New York pour que cette conception change, car la danseuse apporte avec elle cette manière allemande de composer à partir du mouvement lui-même, autour d'une thématique ou d'un intérêt, comme elle l'avait vu faire chez Mary Wigman en Allemagne.

D'abord fascinée par l'unisson (de *Fase* à *Mikrokosmos*), De Keersmaecker va s'en éloigner à partir de *Erts* : « c'est une pièce qui exploitait justement la juxtaposition, le parallélisme, la simultanéité d'événements de nature très différentes. Il est vrai que je suis fascinée par la notion de contrepoint, que ce soit d'ordre spatial, théâtral, musical. »⁵³⁴ Il apparaît 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*, 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 contrepoint se fait également par oppositions de thèmes moteurs, comme dans *Kinok*, où l'étude éponyme qui s'insère entre le duo et la fugue, vient préfigurer cette dernière sur le plan de la composition en superposant (ou en décalant) la phrase chorégraphique, comme le contrepoint musical le fait avec son thème. Dans *Amor constante*, face à une débauche de vitalité dansée et horizontale, Suman Hsu personnifie le contrepoint de la verticalité, de la lenteur et de l'hésitation. 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. Dans *Woud*, l'abandon des corps – secret et furtif – ainsi que l'ondulation renvoient au désir et au plaisir ; ils érigent ainsi finement un contrepoint à l'emprunt d'un grand nombre de formes au vocabulaire classique.

L'opposition prend également la forme d'une transposition spatiale : dans *Amor constante*, Philippe Egli décline au sol la phrase initiale que Marion Ballester présente debout. Dans *For* (1999), la construction spatiale est répartie entre les deux danseuses : circulaire pour De Keersmaecker et polygonale chez Elizabeth Corbett.

On trouve encore trace du contrepoint dans l'opposition entre structure et liberté. Ainsi dans *I said I*, apparaît discrètement l'improvisation. C'est aussi une manière pour le danseur de revendiquer un "je" se démarquant de l'unisson strictement composé. L'improvisation s'érige en alternative face à la règle et à l'usage, comme le suggère l'ensemble du spectacle. Mais l'importance du corps dansant jaillit également des effets de contraste avec une autre théâtralité, plus proche du réel et qui se centre sur un corps

⁵³⁴ Entretien avec J.-M. Wynants, « Une spirale d'amour et de mort », art. cit.

“instrument” dans toutes les actions scénographiques plus concrètes (disposer des objets, les ranger...).

Parfois, ce contraste s’inscrit aussi entre mouvement et musique. Bien sûr, dans *Die Grosse Fuge*, De Keersmaecker rend visible et compréhensible, en la simplifiant, la complexité de l’écriture contrapuntique. Mais les sauts, s’ils sont évocateurs d’une liberté prise par le compositeur, rassurent aussi le spectateur en offrant une alternative, spatialement restreinte, à la démesure frénétique de Beethoven. On trouvait déjà cette envie de rendre plus accessible (à l’aide d’une motricité sobre) la musique complexe de Bartók dans le *Quatuor n° 4*. Dans *Toccata*, il n’y a pratiquement aucun unisson : rapprochée de l’occupation spiralée de l’espace et de la structure d’opposition constamment maintenue, la danse émane bien du caractère contrapuntique de la musique de Bach. Dans cette pièce encore, le contrepoint permanent tente aussi de relier l’époque baroque – dont le mouvement conserve les stigmates – aux danses plus contemporaines telles que le classique et le hip hop. Dans *Amor constante* enfin, le son semble “haché” : les cordes vibrent dans les graves et les notes explosent en étincelles aiguës, empêchant tout motif de se déployer continûment. C’est alors la danse qui, par contraste, assure une continuité.

Le contrepoint est encore traité dans les relations entre état et mouvement. Dans *Rosa*, par exemple, l’état de sérénité paradoxal installé sur le visage des interprètes offre un contraste avec le vocabulaire et les intensités, plus proches de la musique vibrante de Bartók. Une opposition qu’on aperçoit aussi entre discours et mouvement car, dans sa recherche sur les relations entre danse et théâtre (dans *Just before* et *Quartett* notamment), De Keersmaecker va parvenir à maintenir les corps à l’écart du langage et de la signification, préférant jouer le contrepoint de déclamations par trop expressives. Dans *Quartett* par exemple, le jeu théâtral est sobre, calme et comme détaché des passions dont le texte fait état. Ainsi les bribes de danse présentées sont peu révélatrices du thème de la pièce, en tout cas sur le plan figuratif ; mais c’est de cette manière que la chorégraphe évite les conventions de la représentation théâtrale et fait de la danse un point de vue alternatif au jeu de l’acteur.

De Keersmaecker joue enfin des différences entre morphologies et qualités de danse des interprètes. Ainsi même les unissons portent un contrepoint par la coexistence de gabarits disparates. Ces morphologies imposent des disparités dans la réalisation du mouvement qui rendent la synchronie parfaite sans intérêt, tant ce subtil éventail révèle ce que chacun apporte de singulier au collectif ; dans *Drumming* par exemple, le duo

Loemij-Iglesia révèle le caractère bondissant et aérien de l'une, en soulignant l'aspect terrien et ramassé de l'autre ; de même, quand Ursula Robb fait valoir sa puissance athlétique au centre, Iris Bouche et Alix Eynaudi s'allient à jardin pour offrir un contrepoint formel à leurs silhouettes graciles. Dans *For* enfin, ce sont les unissons qui permettent d'apprécier au mieux la différence d'interprétation ou de vocabulaire utilisé entre les deux danseuses.

Chronologie des influences

Au minimalisme répétitif présidant aux trois premières pièces (de *Fase* à *Elena's Aria*), succède une ouverture formelle progressive. Elle démarre avec *Bartók/aantekeningen* et s'enrichit de l'arrivée d'interprètes masculins à partir de *Mikrokosmos*. Le vocabulaire, qui jusque là semblait se chercher, s'étoffe d'une dimension plus acrobatique surtout à partir d'*Achterland*. La danse devient plus complexe et plus athlétique, mais elle reste claire et précise : il suffit de comparer la figure de la vrille au sol chez Vandekeybus et De Keersmaeker pour mesurer combien la finesse des tracés demeure une préoccupation chez cette dernière, alors que l'esthétique dansée du Flamand privilégie plutôt la déflagration corporelle. La danse de Keersmaeker demeure également androgyne car, à l'exception des rôles dans les portés, peu de figures et d'intensités demeurent l'apanage d'un sexe ou de l'autre.

Le style évolue en fonction des projets de création, il a donc une dimension historique et généalogique. Je resterais volontairement général sur cette question car le développement de cette dimension constituerait à lui seul un objet de recherche, nécessitant une analyse précise des styles chorégraphiques auxquels se rattacherait celui-ci. A l'occasion du premier spectacle de la fondation P.A.R.T.S. en septembre 2005, sont présentés *Set and Reset* de Trisha Brown (1983), *Improvisations on a Vile Parody of Address* de William Forsythe (1988) repris par des étudiants de l'école ; De Keersmaeker elle-même danse un solo créé spécialement à cette occasion par Pina Bausch. On ne retrouve pas ces trois noms par hasard et les deux premiers ne font pas partie du répertoire étudié à P.A.R.T.S. sans raison. Même si elle affirme avoir « beaucoup plus appris de compositeurs que d'autres chorégraphes », De Keersmaeker avoue quelque admiration pour Trisha Brown, Pina Bausch et William Forsythe, ainsi que pour le théâtre belge⁵³⁵. Un respect qu'on retrouve également en filigrane dans son travail.

⁵³⁵ Entretien avec Pierre Hivernat, « En phase », *Les Inrockuptibles*, mars 1996, p. 31.

Le minimalisme

Dans *Fase*, Anne Teresa De Keersmaecker relance sans cesse la forme comme pour mieux en éprouver la consistance et le rythme, jusqu'à en dégrader la réalisation. Cette dernière dimension l'écarte de l'esthétique minimaliste pure qui repose sur un mouvement sans accent et presque neutre. Du même coup, l'attention se porte sur la composition qui fait davantage sens que les formes elles-mêmes. Elle déporte l'intérêt vers la dynamique, le tracé et le mécanique. Dans cette manière de contraindre le mouvement ou la composition à des structures formelles exogènes (même si De Keersmaecker n'a pas la soif de délocalisation brownienne de la danse hors des théâtres), la Flamande rappelle la manière dont Trisha Brown interroge le mouvement : dans *Set and Reset* (1983), le balancé des bras – entraînant le haut du corps dans un déséquilibre toujours maîtrisé – fait naître une danse à la fois fluide et sobre sur le plan plastique, mais qui centre le regard sur l'exploration de l'espace proche que le mouvement rend visible. Les interprètes l'ont très nettement ressenti :

Ca a été une révolution chez les danseurs. C'était une autre pensée du corps et du mouvement qu'on découvrait à travers Trisha Brown et elle [Keersmaecker] était complètement émerveillée. On a commencé très petitement à glisser des isolations dans *Achterland*, et après c'est allé en se développant pour arriver à ce qu'on connaît aujourd'hui, qui est plus d'inspiration brownienne qu'au début. On sent maintenant que ça a été intégré par les danseurs et que c'est entré dans une certaine culture.⁵³⁶

On retrouve toujours, dans la danse des Rosas, cette influence qui se traduit corporellement par un souci de laisser vivre un flux d'énergie à travers le mouvement. De Keersmaecker fait aussi penser à Lucinda Childs dans sa manière de bâtir des systèmes complexes de circulation, de tenter d'unifier l'ensemble des éléments au service d'un projet (même si l'Américaine regarde davantage vers les arts plastiques et la vidéo que le théâtre). Toutes les deux élaborent une syntaxe à partir d'un vocabulaire volontairement limité, destiné à être creusé et vu sous plusieurs angles. Mais si comme Childs, De Keersmaecker rejette l'expressionnisme intentionnel de la danse moderne, les danseurs de Rosas n'ont rien en commun avec les danseurs impersonnels ou

⁵³⁶ Interview citée de V. Dunoyer.

« transpersonnels »⁵³⁷ de la chorégraphe américaine. Si *Fase* trouve une inspiration indéniable dans le minimalisme, la pièce se dégage, dès le début, de l'application d'un modèle pour entamer sa propre recherche sur le pouvoir du mouvement. Ce spectacle est aussi une carte d'identité, une inscription dans l'univers chorégraphique. La pièce impose l'énergie d'une créatrice qui s'affirme dans un "je" rageur et doux, auquel fait écho, plus de vingt ans après, la révolte humble mais obstinée par laquelle De Keersmaecker dans le solo *Once* (2003) situe la position de l'artiste dans le monde, répondant de façon sensible à cette question qui la taraude : « ... et puis toi, tu dances. Et tu te demandes si c'est important. »⁵³⁸



Le néo-expressionnisme

L'œuvre de la chorégraphe s'écarte aussi du minimalisme américain parce qu'il regarde vers une forme d'expressionnisme des émotions. Ainsi *Rosas danst Rosas* annonce un statut de l'interprétation qui rapproche De Keersmaecker de Pina Bausch. Avec *Elena's Aria*, cette proximité se fait plus précise : De Keersmaecker est là en rupture avec le musical. Le travail sur un "peu" de mouvement se poursuit, mais il alterne ici avec une théâtralité où les affres des interprètes, "presque personnages", supplantent la forme, à l'image du solo d'errance de Nadine Ganase entre les chaises. Une théâtralité dont la jeune chorégraphe n'est peut-être pas encore très sûre et à laquelle elle surajoute ces images d'immeubles qui s'effondrent. C'est dans *Ottone*

⁵³⁷ Susan SONTAG, « For "Available Light" : A brief Lexicon », *Art in America*, décembre 1983, p. 105.

⁵³⁸ Entretien avec Jean-Marie Wynants, « Complexité, épure et liberté », *Le Soir*, Bruxelles, 16 septembre 1998.

Ottone que la filiation se fait plus évidente : le spectacle multiplie les indices scénographiques (la musique mobile transportée en allers-retours sur scène, comme dans le *Barbe-Bleue* de 1977), thématiques (l'impossibilité de communiquer), compositionnels (le grouillement d'événements scéniques, l'utilisation de données biographiques des interprètes) et interprétatifs (le jeu personnalisé des danseuses, évident aussi dans *Stella*, la pièce suivante) qui révèlent l'admiration que De Keersmaecker porte à la chorégraphe allemande ; une admiration que l'on retrouvera exposée quelques années plus tard dans *Just before*. Cette pièce fait inévitablement penser à Pina Bausch, dans la manière d'utiliser les souvenirs de chacun ou des parcelles de vie, mais si l'on imagine aisément que le travail d'atelier présente des analogies, la finalité expressive est en revanche bien différente chez les deux chorégraphes : De Keersmaecker ne fait pas de sa pièce un théâtre de la vie, mettant en scène la violence ou l'impossibilité des relations humaines ; sa réflexion souligne plutôt la vitalité rebelle du mouvement et son inaliénable liberté. On trouvera encore d'autres allusions formelles à la dame de Wuppertal, comme dans *Woud*, où la redondance des étreintes de profil rappelle *Café Müller* ou encore le trio Ikeda-Robb-Loemij dansant dans les feuilles qui évoque le *Sacre du Printemps* de la chorégraphe allemande. *I said I* est sûrement la pièce où l'héritage bauschien est le plus formellement lisible : alternance de danse et d'action, enfilade de scènes sans rapport clair entre elles, moments collectifs de déambulation (files, lignes, etc). Il est d'ailleurs présenté comme un « spectacle danse-théâtre ».

Le questionnement bauschien sur le théâtre (qu'est-ce que c'est ? Que peut-on en faire ?) trouve indubitablement un écho chez la chorégraphe belge dans sa manière de creuser la danse et le rapport du mouvement à la théâtralité du corps ou du personnage. Dans le mélange de la danse et du théâtre, on retrouve un goût pour une certaine mise à mal du public, à travers des spectacles exigeant de contempler de manière active des œuvres complexes. En revanche la Belge s'oppose à son aînée en ce que la danse, chez Bausch, existe avant la musique : « avec Pina dans les dernières pièces et depuis longtemps [...] toutes les danses sont construites dans le silence et après on essaie la musique ».⁵³⁹ Cette danse émane des interprètes eux-mêmes, elle est pour ainsi dire « autobiographique » ; mais la manière d'être soi sur scène relève de postulats différents :

⁵³⁹ Dominique Mercy in *Dominique Mercy danse Pina Bausch*, 2003, 55 min., réal. Régis Obadia, prod. Arte.

chez Pina Bausch, elle est la matière du théâtre même ; chez De Keersmaeker, la forme se teinte de l'individualité qui l'investit. Enfin, l'impossibilité des rapports humains (et notamment ceux entre hommes et femmes) dont traite de façon pessimiste Pina Bausch dépasse les nuances mises en scène sur le même sujet par la chorégraphe belge.

Un classique annoté

A cette double influence résolument moderne va venir s'ajouter une coloration académique. Jusqu'à *Achterland* par exemple, les éléments du vocabulaire classique étaient absents de l'écriture keersmaekérienne. Puis ports de bras, pirouettes, battements et ronds de jambes sont progressivement réintégrés à partir du spectacle *Erts*. Ce vocabulaire se met paradoxalement en place en même temps qu'apparaissent des figures spécifiques à la syntaxe de la chorégraphe. Ainsi on a insisté sur la permanence du saut à cloche-pied, la jambe libre retirée au genou, et qui s'enrichit de multiples transformations à travers le travail spiralé du haut du corps. Il ne faut cependant pas se laisser aller à une trop rapide assimilation de cette esthétique d'aspiration vers le haut à des tentations répétées d'échapper à la pesanteur : d'une part, ces impulsions sont souvent plus horizontales que verticales et délimitent davantage un espace de franchissement qu'une aire d'ascension ; d'autre part le saut lui-même est presque toujours une forme en même temps qu'un élan qui – à l'inverse de la conception classique – lui retire toute ambition virtuose en lui conservant sa valeur plastique. Enfin, il faut noter que le saut n'a parfois qu'une valeur de contraste permettant de mettre en valeur un passage au sol, mené à vive allure, ce qui – sur le plan tant symbolique que technique – est tout à fait inconcevable en danse classique.

A partir de *Toccata*, la danse classique, qui faisait dans *Mozart/Concert Arias* des apparitions en forme de citation, va colorer de façon plus nuancée le vocabulaire de la chorégraphe, dont l'interprétation sur scène apparaît hésitante et révélatrice de son questionnement stylistique du moment ; comme si De Keersmaeker se retrouvait publiquement écartelée entre un désir d'innovation et une résistance au changement : « j'ai toujours eu un rapport très fort avec ce langage qui a été le point de départ de ma formation et pour lequel j'ai toujours eu une admiration, par rapport à la rigueur, la cohérence ; et en même temps une espèce d'impossibilité de m'exprimer avec cela. Il y

a comme ça un rapport de oui et de non avec ce vocabulaire. » explique-t-elle⁵⁴⁰. On a vu comment, de petits détails gestuels venaient extraire les mouvements d'emprunts de leur stricte obédience académique. Cette manière de déconstruire le mouvement, d'en questionner le déroulement pour en réordonner les étapes, évoque le travail de William Forsythe qui cependant, met davantage le vocabulaire classique au service d'un concept chorégraphique utilisant lui aussi les idiomes classiques, quoique dans un registre de vitesse d'exécution plus élevé, quelquefois dansé sur pointes et situé dans un système de relation où les duos, qui rappellent parfois les « phrases de points » de *Mozart/Concert Arias*⁵⁴¹, tiennent une place importante. Cependant, chez Forsythe (dans *In the Middle Somewhat Elevated*, par exemple), la mise en tension des lignes du corps est assez « froide » et les « arrêts sur images » fréquents ; dans les duos, le contrepois est presque une règle qui permet de déroger à l'esthétique de l'aplomb. Au contraire, chez De Keersmaeker, les duos sont des points de rencontres, des prétextes à l'élan et aux relances qui expliquent une danse moins « posée ». La dimension distributive des flux est aussi moins torturée que chez l'Américain qui semble davantage explorer l'espace intérieur du corps.

Mais la danse de Keersmaeker fait également penser à Bagouet, autre chorégraphe qui n'a jamais renié le classique. Micro-effondrements et défaillances viennent, comme chez le Français, enrichir l'ossature du mouvement. On retrouve dans *Small hands*, ces petits graviers dispersés – plastiques et rythmiques – qui cassent la continuité du mouvement ; essaimés jusqu'à en faire une danse « à handicap », dans laquelle les deux interprètes évoluent avec le buste et une jambe raide et comme faits d'un seul bloc. Sur les lignes de voyage inscrites sur le double plateau *d'Amor constante*, on retrouve l'essentiel du nouveau vocabulaire à l'œuvre, une danse du corps central, dont *Toccata* nous livrait les prémisses. Cette démarche se renforce, dans *Verklärte Nacht/Woud* par l'apparition de portés d'inspiration classique, qui sont toujours résolus de façon très personnelle ; l'héritage académique est donc toujours considéré avec distance, comme si la chorégraphe voulait en déjouer les pièges. Ainsi dans *Drumming*, la grande Ursula Robb est portée par le petit Roberto Oliván de la Iglesia qu'elle domine de près d'une tête, ou bien c'est elle qui s'accroupit pour mieux lui servir d'appui. Cette pièce marque un infléchissement définitif du style qui a frappé Johanne Saunier :

⁵⁴⁰ Interview citée d'A. T. De Keersmaeker.

⁵⁴¹ Cf. *Mozart/Materiaal*, 1993, 52 min., réal. Jurgen Persijn et Anne Torfs, prod. Rosas.

Je me souviens qu'à la première de *Drumming*, j'ai pleuré dans la salle, j'ai vraiment pleuré sans comprendre ce qui se passait. Et le lendemain je me suis demandé et je me suis rendu compte qu'avec *Drumming*, une page se tournait, que c'était une histoire, une époque. Et ça m'a vraiment fait un choc. Il y a toujours des vestiges, des racines auxquelles on peut s'identifier mais néanmoins, c'est une nouvelle gestuelle⁵⁴².

Dans *Drumming*, les inclinaisons et les torsions du dos ainsi que les décentrements du bassin, se font plus discrets. Cette évolution entraîne une diversité de forme plus importante ; la ligne, la spirale et la sinuosité continuent d'apparaître, mais elles dévoilent des architectures corporelles plus complexes où la flexion est constante : pieds fléchis, demi-pliés, mouvements brusques de rétractation. Cette forme de géométrie plus rigoureuse est aussi présente dans *I said I*.

Tout comme *Die Grosse Fuge* pouvait figurer un testament stylistique de la première période, on trouve un état des lieux de la seconde période dans la danse qui anime *In real time*. En effet, l'improvisation fait apparaître les fondamentaux de la recherche chorégraphique de Keersmaeker. On peut supposer que ce "bassin de sédimentation" devient aussi un "fond moteur" pour ses interprètes, qui en état d'improvisation (une situation peu sécurisante sur scène), peuvent inconsciemment s'y rattacher. Ce spectacle est donc aussi l'occasion de méditer sur l'état du style : la marche et la course demeurent des schèmes persistants, de même que les sauts à cloche-pied et le grand battement ; le haut du corps initie les spirales et des ondes ; les formes de bras adoptent un large registre, du plus classique au plus évocateur et allant jusqu'au signe. Au sol, la rotation longitudinale, la glissade et l'envol en appui sur les mains, restent majoritaires. Les portés sont des passages, permettant la progression, la répulsion ou la bascule du mouvement en sens contraire.

Cette danse de lignes est aussi une transparence dirigée à la fois vers la révélation des états et leur incorporation dans le registre des intensités. C'est également une danse d'exploration de tous les espaces ; autant de dimensions qu'on retrouve parfois dans les propos de la chorégraphe :

Je suis obsédée par les lignes pures et étirées, aimantées par l'équilibre rigoureux de la danse classique mais cette sévérité, cette beauté et cette assurance que je peux exécuter formellement ne me correspondent pas intimement. Donc je me bats et compose avec cette tension, entre le fier et le friable, la conquête et le repli, le déploiement et le ploïement, entre la certitude

⁵⁴² Interview citée de J. Saunier.

et le doute, la droiture d'un tracé et sa dérive, l'exposition nette et l'errance introspective.⁵⁴³

Ce doute permanent et cet esprit de recherche qui habite l'artiste explique aussi l'éclectisme des formes chorégraphiques qui vont succéder à *Woud*. A partir de 1997, De Keersmaecker alterne plus fréquemment les formes de spectacle et prend le temps d'un travail en effectif réduit (*Solo for Vincent*) qui vient s'ajouter à la grande création de la saison (*Just before*). En 1998, à l'invitation de Jorge Salavisa, elle crée pour la première fois pour une autre 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*, duo pour Cynthia Loemij et par Franck Verduyssen, un acteur de la compagnie théâtrale Tg Stan qui est mis en scène par Jolente De Keersmaecker, la sœur de la chorégraphe, sur un texte éponyme d'Heiner Müller ; le mois suivant, elle présente le duo *For* avec Elizabeth Corbett. Elle récidive à nouveau en 2001, présentant en moins de six mois *Rain* puis *Small hands (out of the lie of no)* en duo avec Cynthia Loemij. Puis le solo *Once* vient s'intercaler entre *April me* (2002) et *Bitches Brew/Tacoma Narrows* (2003).

Pour clore cette partie, il est nécessaire de relativiser cette entreprise de périodisation un peu grossière ; et je vois dans la *Soirée répertoire* (2002) l'occasion d'isoler d'une autre manière des moments de danse décisifs dans le parcours artistique de la chorégraphe. En effet cette soirée, qui commémore les vingt années d'existence de Rosas, articule (outre le récent *Lisbon Piece*, œuvre de commande, ce qui est déjà en soi révélateur) cinq moments-clés de la carrière de Keersmaecker. *Violin Phase (Fase)* est l'œuvre fondatrice d'avant Rosas, mise en transe rigoureuse et sobre, dont les fondements sont encore visibles aujourd'hui. A l'image des explosions stellaires, *Violin Phase* est « un noyau qui contenait tout ce qui a suivi » déclarait récemment la chorégraphe⁵⁴⁴. *Quatuor n° 4* (que l'on retrouve dans *Bartók/aantekeningen*, *Mikrokosmos* et *Le Château de Barbe-Bleue* (1998) figure la première analyse musicale approfondie. Cette danse apparaît aussi comme une incarnation de la musique d'où émergent néanmoins les caractères finement dissemblables de quatre jeunes femmes, entre insolence et séduction. *Die Grosse Fuge* (créée pour *Erts* et qui réapparaît dans

⁵⁴³ Entretien avec Claire Diez, programme de *Once*, au Théâtre de la Ville, décembre 2003, p. 23.

⁵⁴⁴ Entretiens cités avec G. Mannoni.

Kinok) voit De Keersmaecker se confronter à un monument de l'écriture contrapuntique, tout en écrivant pour des corps masculins ; cela semble l'aboutissement d'une première période, mais aussi un fil d'Ariane que la chorégraphe continuera d'étirer dans sa quête de formes. *Chi'ò mi scordi di te ? (Mozart/Concert Arias)* n'est pas seulement une image fascinante de ce que pourrait être l'amour lorsqu'il est dansé. Il s'érige aussi en preuve esthétique de la poïétique de Keersmaecker, car ce duo est une démonstration de la genèse d'une émotion contenue dans la contrainte même du travail corporel. Enfin, *Suite française* (extraite de *Toccata*) est le symbole d'une recherche où l'influence classique fait un retour, portant à travers ses défaillances volontaires les symptômes d'un questionnement stylistique. C'est aussi l'apparition d'une nouvelle obsession de composition, la spirale.

Une vision globale de l'œuvre permet donc de situer un certain nombre de glissements ou d'évolutions. On pourrait même parler de cycles qui tissent, tout autant que la danse, les brins plus ou moins apparents de la guirlande créative d'Anne Teresa De Keersmaecker : si *Fase* et *Rosas danst Rosas* forment un mini-cycle, *Elena's Aria* n'en constitue pas pour autant une rupture totale car la répétition n'y est pas mise en cause. C'est plutôt *Erts* qui semble clore ce grand cycle chorégraphique, dont *Toccata* va faire vaciller les certitudes d'écriture où le jeu avec la pesanteur s'affirmait selon le triple registre du travail des bras, du déséquilibre suspendu et du sol comme partenaire.

Mais d'autres découpages sont aussi possibles : l'alternance du recours au texte (*Just before, Quartett, I said I, In real time*) ou de l'exploration d'autres arts (*Elena's Aria, Mozart/Concert Arias, Woud*) avec les grandes constructions purement chorégraphiques (*Erts, Kinok, Drumming, Rain, April me*) et les formes plus intimistes (*Solo for Vincent, With/For/By* ou *Small hands*). Ces visions plus globales, qu'elles soient généalogiques ou cycliques, rendent superficielles toutes les appréciations stéréotypées qu'on trouve encore dans la presse, souvent héritées d'une classification hâtive et qui finissent par enfermer le créateur, aux yeux d'un public néophyte, dans un travail où il est attendu et donc complètement prévisible. Faire émerger un style n'est donc pas en ce sens une démarche prédictive mais rétrospective, et sans préjuger de l'acte créateur à venir, ce qui dans le cas de Keersmaecker est prudent, compte tenu des ruptures qu'elle peut opérer ; *Kassandra-Speaking in twelve voices*, la création théâtrale de 2004, en est un exemple. Mais la danse de la chorégraphe flamande ne saurait se résumer à ces grands tissages. Ce vocabulaire abstrait ne peut être assimilé à une logique formaliste stricte mais plutôt à la structuration de forces mouvantes, au

battement interne d'un rythme qui mettrait au diapason la sensation invisible et le réel représenté à l'émergence de questions en mouvement.

L'œuvre comme une guirlande

« Je ne commence jamais à travailler sur une production en disant : là, c'est telle et telle émotion que je veux travailler. Ces choses se produisent de façon très artisanale et physique : j'aime tel genre de mouvement et ce mouvement définit exactement ce que je veux dire. »⁵⁴⁵ Avec ce parti pris créatif, De Keersmaecker écarte la notion de thème de travail qu'elle remplace par le questionnement. Ainsi l'espace, la féminité et la question du genre, le désordre amoureux, le statut de la danse ou encore le temps apparaissent comme des questions récurrentes tout au long de son œuvre que nous allons aborder successivement.

Un questionnement artistique

De Keersmaecker 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 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 (*Mozart/Concert Arias*, *Drumming*, *Rain*, *Small hands*).

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* par exemple, « il y avait deux épacentres, sur lesquels avaient été construits les carrés de séries de Fibonacci en mode croissant »⁵⁴⁶ ; il se compose de deux rectangles légèrement décalés, dans lesquelles s'inscrivent les trames spatiales des danseurs, croissant selon le nombre d'or ; leur léger décalage permet de relier les deux

⁵⁴⁵ Entretien avec A. Mallems, « Anne Teresa De Keersmaecker. A portrait », art. cit., p. 20 (nous traduisons).

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. De Keersmaeker, qui se préoccupe toujours d'une qualité de trace dans sa danse, compterait-elle trop sur la persistance rétinienne qui graverait pour le spectateur ces trajectoires dans l'espace ?

Parfois, ces circonvolutions spatiales recèlent des énergies, notamment dans *Just before* et *Drumming*, où progressivement, les trajectoires deviennent centrifuges, expulsant à la périphérie et un à un tous les interprètes, ou comme dans *Rain* et *In real time* où ces forces aimantent les corps au centre en un noyau humain qui finit par exploser. Ces rapports entre la danse et l'espace présentent une troublante analogie avec l'attraction mutuelle de l'aplat et de la figure qui est décrite par Deleuze à propos de la peinture de Bacon : « dans beaucoup de tableaux, l'aplat est précisément pris dans un mouvement par lequel il forme un cylindre : il s'enroule autour du contour, du lieu ; et il enveloppe, il emprisonne la Figure. La structure matérielle s'enroule autour du contour pour emprisonner la Figure qui accompagne le mouvement de toutes ses forces. »⁵⁴⁷ Chez Anne Teresa De Keersmaeker, l'espace fonctionne comme l'aplat chez Bacon. Les spirales, qu'elles soient un instant tracées par les déplacements, mises en un espace transparent de composition ou dessinées au sol et suggérées par le décor, contiennent – plus qu'elles n'emprisonnent – les formes dansées. Mais Deleuze signale un double mouvement dans l'œuvre du peintre anglais qui me semble exacerbé par les danseurs, encore plus en mouvement que les figures peintes : « ce n'est plus la structure matérielle qui s'enroule autour du contour pour envelopper la Figure, c'est la Figure qui prétend passer par un point de fuite dans le contour pour se dissiper dans la structure matérielle. »⁵⁴⁸ De même, dans un double mouvement, on peut voir le danseur prendre l'espace qui s'organise autour de lui et le structurer à son tour, le sculpter et lui donner une densité. Cette double poursuite s'illustre aussi dans les deux points du Taiji, comète noire à la poursuite d'une comète blanche, et mouvement circulaire perpétuel au sein d'un cercle Yin/Yang dont nous reparlerons.

⁵⁴⁶ T. DE MEY, « How to know the dancer from the dance », *op. cit.*, p. 177.

⁵⁴⁷ G. DELEUZE, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, *op. cit.*, p. 16.

⁵⁴⁸ *Idem*, p. 17.

Parfois aussi, 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, en 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 ; mais par ailleurs, elle constitue un repos perceptif pour le spectateur.

L'espace est quelquefois aussi le lieu de la rencontre ou celui de la réconciliation ; ainsi dans *Achterland*, c'est l'horizontalité qui devient l'espace médiateur où hommes et femmes se retrouvent, alors que dans *Rosa*, c'est plutôt une verticalité intermédiaire, ni érigée, ni couchée qui figure le lieu d'entente : lui est toujours au sol et elle plutôt debout ; la position agenouillée figure alors cet "entre-deux" dans lequel se situe ce couple. Cette question d'un espace commun en amène une autre, plus proche des danseurs que de la danse elle-même, la question du genre.

*

Dans *Achterland*, de façon explicite et drôle, De Keersmaecker recense les stéréotypes féminins, de l'hystérique à la névrosée en passant par la romantique et l'hésitante chronique. Un univers qu'elle explore aussi plus subtilement à travers un ballet de secrétaires en tailleur ; le thème est alors abordé de manière plus gestuelle, comme dans *Rosas danst Rosas*, où la chorégraphe donne à ses danseuses, et au-delà du vocabulaire qui rattacherait de façon stéréotypée le geste à l'univers féminin, l'occasion de réagir en femmes aux conditions aliénantes de composition qui révèlent finalement chez les interprètes quatre personnalités différentes. De ce point de vue, *Quatuor n° 4*

dresse aussi le portrait plus ambigu de femmes-enfants ou d'adolescentes qui découvrent leur féminité. En revanche, ce sont bien des femmes expérimentées qu'*Elena's Aria* met en scène : ces cinq femmes malheureuses, tournées vers le passé, impuissantes à se créer un avenir.

Mikrokosmos signale l'irruption de l'homme qui, jusque là, n'était évoqué que par le contraste de son absence. Le désir de l'autre s'incarne alors, mais dans une présence non résolue, désorientée et encombrée. Cette intrusion dans un univers jusqu'ici féminin offre des contrastes nouveaux et des possibilités de danse à plusieurs (les portés notamment) qui infléchiront le travail de Keersmaecker. Travailler avec des hommes a été une découverte pour la chorégraphe : « ils ont une autre énergie, une autre tension [...] ils ont une relation naturelle à l'air, l'élévation, au saut. Ce bréviaire de la danse classique que je croyais tout théorique est bel et bien une réalité. »⁵⁴⁹ Ainsi dans *Achterland*, elle ne se contente pas de tester les possibilités athlétiques des hommes (déjà mises en évidence dans *Erts* et la *Grande Fugue* notamment) ou d'ouvrir symboliquement la pièce avec un solo de Vincent Dunoyer. De Keersmaecker donne aussi libre cours à la question de la dualité et pose le problème du "genre" moteur et psychologique. On voit ainsi Dunoyer se livrer à une tentative, provocatrice et humoristique, de conciliation de tous les stéréotypes féminins. Plus tard, on assiste à une danse des femmes en tailleur, puis des hommes en pantalon ; mais la chorégraphe prend soin de rassembler garçons et filles, habillés à l'identique, dans un puissant passage au sol avec une même énergie. C'est finalement dans l'emploi de ce vocabulaire restreint et athlétique commun que se révèlent plus finement, les différences de genre : mobilisation en puissance, rapidité à terre mais aussi fragilité accrue dans les suspensions. Sept ans plus tard, on retrouvera le même Dunoyer dans *Solo for Vincent*, faisant cohabiter de manière plus subtile les deux genres dans un même corps.

On peut également rattacher à ce registre l'exploration du jeu identitaire contemporain, sorte de prolégomènes moteurs aux multiples relations que la chorégraphe envisage sous de multiples angles tout au long de son œuvre. *Achterland* met en scène les fondements prétendument indiscutables de la séparation des sexes ; mais la relecture qu'offre De Keersmaecker à travers la motricité même – et la vision de corps tour à tour sexués et androgynes – nous oblige à considérer cet "arrière-pays" comme un paysage commun aux deux sexes, sur lequel beaucoup de nos conceptions

⁵⁴⁹ Entretien avec D. Frétard, « Danser au noir », art. cit.

seraient à ré interroger. Ce que la chorégraphe s'emploie toujours à faire ; la *Grande Fugue* par exemple est dansée par six hommes et deux femmes dans *Erts* ; tous les interprètes y sont habillés “en homme” (chemises claires, vestes, pantalons et bottines noires). Pourtant la *Grande Fugue* va connaître de nombreuses distributions au cours desquelles ces “rôles” subissent des permutations⁵⁵⁰. On retrouve cette préoccupation d'un corps à la fois clairement identifiable et étrangement troublant dans les séquences d'*April me*, où tous les interprètes dansent torse nu et en robe plissée.



Dans *Rain*, même si certains éléments sont communs (comme les battements et les développés), un vocabulaire spécifique aux hommes apparaît plus clairement, comme les sautillés, les grands jetés ou ce passage en échappée seconde sur les talons dans lequel les bras cherchent, en un épaulé très prononcé, un développement horizontal toujours avorté. Mais la présence des deux sexes sur un même plateau pose presque inévitablement la question des rapports affectifs qu'ils nouent entre eux.

*

Tout au long de son œuvre, De Keersmaecker va aborder ce problème sur quatre registres essentiels. Le premier est celui de l'impact psychique où l'ambiguïté des sentiments domine : il apparaît à travers les chaises vides sur lesquelles évoluent les femmes de *Rosas danst Rosas* et d'*Elena's Aria*. Comme autant de marques d'absence, elles incitent à une danse qui laisse paraître les états d'âmes. La question devient plus explicite et directement incarnée au masculin avec l'apparition des hommes : un seul, tout d'abord, timide et hésitant (dans *Mikrokosmos*), puis en masse dans *Ottone Ottone*, ce qui permet à la chorégraphe de décliner à l'infini les rapports de séduction ou de se moquer d'eux comme dans *Mozart/Concert Arias* où Oliver Koch danse avec une

⁵⁵⁰ Cf. l'analyse de *Die Grosse Fuge*, supra, p. 167.

femme idéale mais invisible, ou bien à l'occasion de l'ultime *aria* dans lequel les hommes vaniteux sont ironiquement remerciés.

Le second régime fait apparaître une vision nettement plus romantique avec le "triptyque" *Amor constante*, *Verklärte Nacht* et *Woud*. Dans les deux dernières pièces, De Keersmaecker respecte pour la première fois les trames narratives des arguments musicaux : une errance dans un bois (*Tippeke*), un amour impossible (*Suite lyrique*), une scène d'aveu et de pardon (*Verklärte Nacht*) et enfin, le monologue d'une femme amoureuse (*Im Treibhaus*). Oliver Koch, hésitant et titubant, va chercher refuge dans les bras d'Iris Bouche qui l'accueille tendrement ou le repousse sèchement. Ce duo se poursuit plus tard à travers des étreintes, des portés et même un tango qui vient cristalliser l'aspect sensuel et violent de la relation. Mais il n'est pourtant pas question d'instaurer des personnages, même si l'on a affaire à des rôles. D'ailleurs, les couples sont sans cesse changeants, démultipliés, conférant à ce regard sur les relations amoureuses une dimension plus universelle. Démultipliant les points de vue, les couples évoquent différents passages de la relation amoureuse : étreinte et passion, hésitation ou colère, jusqu'à ce moment paroxysmique où les femmes se projettent accroupies dans les bras de leurs partenaires, offrant leur ventre au regard des hommes.

La question des relations est également visible dans la composition. Elle apparaît dans des contrepunts formels. Dans *Mozart/Concert Arias*, la ligne des garçons s'oppose au groupe de filles. Les deux groupes finissent par s'interpénétrer lentement, le tempo de marche offrant un appui serein à la mélodie et le déplacement des filles lui opposant un contraste rebelle et exigeant. Dans *Amor constante*, c'est la cohérence interne de la construction qui expose la passion : rythmicité fougueuse et répétitive ; incursions intimes dans le dévoilement partiel des corps ; incessants va-et-vient et croisements, entrées et sorties de scène ; alternance des contrepunts et des synergies qu'installent de courts unissons. « Trop de rôles sexués et convenus sont joués [...] et ne correspondent même pas à une envie de défendre quelque chose de spécifique » constate la chorégraphe Boris Charmatz⁵⁵¹. Ce besoin de tenir à distance ce traitement banal et psychologique des rapports hommes-femmes trouve un écho dans *Trois boléros* d'Odile Duboc (1996), dans *Tout contre* d'Emmanuelle Huynh ou dans *herse* (*une lente introduction*) de Boris Charmatz (1997). Les duos figurant dans ces œuvres

⁵⁵¹ B. CHARMATZ et I. LAUNAY, *op. cit.*, p. 31-32.

respectent les caractéristiques des corps sexués plutôt que les stéréotypes de genre qui en découlent. On retrouve ce souci chez De Keersmaeker.

En effet, le dernier registre est sans doute le plus fascinant tant il apparaît “sous-cutané” ; les instincts, les sentiments et les stratégies s’y révèlent littéralement chevillés au corps. C’est par le mouvement qu’on les décrypte. Dans *Verklärte Nacht*, par exemple, le demi-plié en seconde constitue une ouverture et une offrande, il annonce surtout un sol plus primaire où quadrupédie, roulades et reptations se succèdent. La figure, ainsi déployée, renvoie à la faute et à l’acte sexuel lui-même ; comme si les femmes cédaient à la pulsion en s’approchant de ce sol qui marque l’univers masculin dans la *Suite lyrique*. Parfois, c’est l’aspect ludique qui l’emporte : quand De Keersmaeker décide de ne plus prendre ce registre au sérieux, elle le développe sur le ton du badinage dans *Mozart/Concert Arias*, avec une vision toute féminine, distanciée et moqueuse des jeux de séduction, ou de manière plus troublante dans le duo Benchorf-Mousselet qui fonctionne comme une image de relation parfaite et une définition de l’amour. La chorégraphe se penchera aussi sur les extrémités de l’entreprise amoureuse en mettant en scène un corps préservé des turpitudes du libertinage dans *Quartett*. Ce faisant, elle instaure également la danse comme une alternative, questionnant par-là même la place de l’artiste.

*

A la fin de son solo *Once*, De Keersmaeker situe la position de l’artiste dans le monde, en s’exposant torse nu dans le faisceau d’une projection de *Birth of Nation*⁵⁵². Son corps, traversé d’images, et son ombre gigantesque portée sur l’écran imposent une vertigineuse mise en abîme sur une question qui traverse l’œuvre de la chorégraphe flamande : la danse est-elle une alternative au monde ? On peut aussi se rappeler *Achterland* dans lequel la danse – en s’appropriant le sol – s’érigeait un fond commun, en coalition temporaire des sexes face à la lecture triviale des rôles homme-femme, question à laquelle répondra encore, sept ans plus tard, l’androgynie dansée de *Solo for Vincent*. La danse se présente aussi comme une alternative dans *Just before* où De Keersmaeker met en scène un mouvement “présent” et salvateur, sauvant les êtres des abîmes de la mémoire et du temps qui passe. *Quartett* montre des corps innocents,

⁵⁵² Une des scènes de guerre du film de G. W. Griffith qui date de 1915.

miraculeusement et paradoxalement sauvés du projet libertin. *I said I* organise une économie de la résistance où l'on peut voir la danse comme une alternative au texte, énonçant des devoirs : la danse comme forme de liberté par rapport au langage, mais aussi glissée dans les interstices du social et du politique ; une danse qui cependant peine quelquefois à offrir ce second degré de lecture qui pourrait parer à la vanité des déclamations (comme dans *In real time*).

Les questions de la chorégraphie (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 aussi des réponses récentes plus radicales : dans *Kassandra*, De Keersmaeker transforme ses interprètes en acteurs. Si cette pièce (de théâtre) semble avoir pour seul enjeu physique l'absence presque complète de danse, elle est en revanche « un véritable propos militant sur cet irrépressible besoin de parler pour éviter le pire »⁵⁵³. 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 De Keersmaeker n'abandonne jamais que provisoirement la danse ; pour elle, le danseur est le double auquel le spectateur vient se confronter. Il « ne doit pas être distrait par un décor ou par un costume, sinon il perd son attention et le combat n'a pas lieu. Or il doit être vainqueur et il l'est même s'il est épuisé. Pour un temps, il n'est plus à la recherche de lui-même. Il est lui-même, épuisé mais apaisé. »⁵⁵⁴ Souvent d'ailleurs, elle s'adresse à lui indirectement, comme si elle détournait le rapport traditionnel et frontal qu'instaure l'architecture des théâtres (et qu'elle n'a pratiquement jamais remis en question) au profit d'une relation plus subtile. Parfois, cette adresse au spectateur prend la forme d'une injonction à travers la présence des danseurs sur scène, où la musique qui accueille les spectateurs ; le spectacle semble alors avoir commencé avant même que le public ne soit installé (*Just before, Drumming, Quartett, I said I, In real time*). Mais c'est dans *Small hands* que s'exacerbe le plus ce jeu avec le spectateur. La disposition en arène engendre une première occasion pour le public d'être partie prenante du spectacle, car les spectateurs sont tout autant objet du regard que les interprètes. Ce dispositif en ellipse renforce l'impression de rotation autour des formes plastiques et la sensation de mobilité du spectateur. A ce souci de visibilité s'ajoutent la transparence des costumes et la proximité des corps. Le spectateur est au plus près des

⁵⁵³ Jean-Marie WYNANTS, *Le Soir*, Bruxelles, 12 mars 2004 (article sans titre).

⁵⁵⁴ B. ABRATE, « Rencontre avec Anne Teresa De Keersmaeker », art. cit.

trajectoires des danseuses Cette proximité physique des corps sollicite ici d'autres sens que le spectacle chorégraphique laisse habituellement à l'arrière-plan ou au repos : déplacement d'air que l'on sent sur le visage, souffle que l'on entend continûment, odeur des corps qui envahit l'espace. *Small hands* renforce encore la sensation d'empathie motrice et de partage sensible, jusqu'à toucher du doigt l'état interprétatif. Le corps et sa danse tient donc une place essentielle dans sa conception du spectacle vivant mais le temps de la représentation y figure aussi comme un enjeu essentiel, prenant par exemple des formes de jeu avec le spectateur.

*

Car si l'adresse au spectateur que l'on vient d'évoquer résonne comme une invitation, d'autres pièces savent – à l'inverse – mettre en attente : une attente que beaucoup ont trouvé exaspérante dans *Fase* et *Rosas danst Rosas*, non pas tant du fait de l'absence de danse qu'en raison de la répétition du même qu'elles installaient, obligeant à une attention accrue qui seule pouvait sauver de l'ennui. La volonté d'interpeller le spectateur par la composition (répétitions lancinantes ou accélérations exaspérantes par leur brièveté) déclenche dans *Elena's Aria* une frustration proche de l'état des personnages : on attend quelque chose qui ne vient jamais et De Keersmaecker semble aussi nous dire... que ses spectacles se méritent ! Plus radicalement, dans *I said I*, la présence d'une motricité usuelle (marcher, manipuler des objets, s'asseoir, etc.) donnait aussi aux spectateurs une envie de danse qui ne venait pas, les interrogeant ainsi sur leurs propres attentes. Un jeu de piste qui s'avère plus délicat lorsqu'il s'agit de pister l'improvisation qui « lorsqu'elle se déroule suivant des règles convenues à l'avance, éveille ce sentiment de secret partagé »⁵⁵⁵, un lien moins visible pour le spectateur, mais qu'il peut s'amuser à débusquer.

Dans *Rain*, on ne peut pas échapper à l'interpellation des états répandus sur la scène par une incessante vitalité dansée. Une envie de bouger que n'entame jamais la difficulté, des invitations du regard, du geste, des frôlements incitateurs, jusqu'à ses lignes provoquant le public frontalement : Comment ? Vous restez là, immobiles sur ces

⁵⁵⁵ Myriam VAN IMSCHOOT, programme de *Bitches Brew/Tacoma Narrows*, Théâtre de La Monnaie, Bruxelles, 4 juin 2003.

fauteuils ? *Rain* met ainsi son spectateur dans un entre-deux : résister à l'invitation pour mieux observer ce flux de beauté ou y répondre au risque de le faire cesser ?

Il est un autre jeu, avec le temps cette fois, auquel De Keersmaecker convie ses spectateurs. La danse elle-même semble être faite de bribes d'un passé corporel ; mais la fascination de la chorégraphe pour la musique l'a peut-être également incitée à ce jeu permanent de relations croisées et d'auto-citations qui caractérise son travail. A travers un essaimage d'indices de filiation directe ou indirecte entre les pièces se construit, pour le spectateur attentif, un système d'auto référence. Les redondances, les rappels, les citations de toutes sortes, disséminés d'une pièce à l'autre (et parfois avec une décennie d'intervalle, comme ces battements cloche issus de *Fase*, ces fragments du sol de *Rosas danst Rosas* qu'on retrouve dans *Just before*), tissent un hallucinant jeu de piste. Il est bien difficile de faire la part de ce qui relève d'un choix conscient d'une part : « je prends souvent des phrases de mouvement issues d'anciennes pièces et je les façonne à nouveau »⁵⁵⁶ de ce qui relève, d'autre part, de l'incident et du hasard : « la pièce [*Stella*] devait avoir un fond totalement blanc et il nous fallait un décor, alors nous avons pensé : retournons celui de *Bartók* et peignons-le en blanc. Ce n'était pas intentionnel. »⁵⁵⁷ Mais De Keersmaecker confesse également qu'il « n'est pas possible de tout inclure dans une seule représentation. Certaines choses sont si denses, si riches ; on a une relation tellement étroite avec elles que l'on ne peut pas tout formuler en l'espace d'une seule représentation. »⁵⁵⁸ Les indices de filiation ne sont donc pas de simples clins d'œil aux spectateurs fidèles. Ils révèlent le statut d'"étude" de certaines pièces (*Kinok* pour *Amor constante*, *Verklärte Nacht* pour *Woud* ou *Small hands* pour *April me*). Signes d'une ténacité dans l'exploration des matériaux, ces emprunts donnent surtout une étonnante impression d'homogénéité, en dépit des évolutions et des ruptures qu'un examen pièce par pièce ne manque pas de révéler.

Le jeu commence parfois au sein d'une même pièce : dans *Fase*, par exemple, les costumes des première et troisième parties se répondent ainsi que ceux des second et quatrième mouvements. Ces filiations se révèlent également dans des créations qui se

⁵⁵⁶ Entretien avec David Hugues, « Stop Making Sense », *Dance Theater Journal*, été 1991, p. 17 (nous traduisons).

⁵⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁵⁸ Entretien avec M. Van Kerkhoven, « Entre le ciel et la terre », art. cit., p. 183.

suivent : le vocabulaire de *Asch* se retrouve dans *Fase* qui préserve aussi la structure du duo fondateur, à savoir quatre parties distinctes dont la troisième est un solo ; la déambulation de la troisième partie de *Rosas danst Rosas* semble empruntée à *Piano Phase* ; la *coda* d'*Elena's Aria* rappelle *Rosas danst Rosas*. Le solo dans un couloir en fond de scène de Marion Ballester dans *Toccata* trouve une forte analogie spatiale qu'on retrouve dans *Amor constante* lorsqu'elle dirige les musiciens ; un simple bras levé passe fidèlement de *I said I* à *In real time*. Certaines pièces fonctionnent en diptyques : Le matériel de base d'*Achterland* est celui de *Stella* ; *Drumming* est le versant solaire de *Just before*. Mais la citation fonctionne également à plus vaste échelle entre des pièces plus éloignées dans le temps : on retrouve les danses de pieds et de mains de *Rosas danst Rosas* dans *Achterland*. Dans *Erts*, les oscillations et les jeux de renvoi du bord de la scène voyagent jusqu'à *Just before* via *Amor constante* ; les battements de *Violin Phase*, le saut accroupi de *Verklärte Nacht* et de *Quartett* se retrouvent dans *For* puis *Small hands*.

Des morceaux entiers, plus autonomes, passent d'une pièce à l'autre : *Grande fugue* passe par *Erts* et *Kinok* se transporte dans *Amor constante* ; *Verklärte Nacht* s'intègre à *Woud*, *Drumming* (l'étude) voyage de *Just before* à *Drumming* (la pièce), *Quatuor n° 4* migre de *Bartók/aantekeningen* à *Barbe-Bleue* en passant par *Mikrokosmos*. Certaines études passent même d'un genre à l'autre et vice-versa : le vocabulaire de *Tippeke* (le film) reprend des phrases de *Fase* et *Kinok* reprend le duo du film de Greenaway *Rosa*.

Les matériaux non dansés circulent aussi : la *Grande fugue* de Beethoven passe de *Medea Materiaal* à *Erts*. La théorie des cordes inspire *In real time* et s'affiche à travers le décor de *Rain* ; *Small hands* reprend le poème de Cummings utilisé dans la création d'*Amor constante* ; *Achterland* reprend les huit études pour piano de Ligeti qui étaient déjà utilisées dans *Stella* ; Berio et Webern, utilisés dans *Erts* sont repris dans *I said I* ; *Unknownness* de Thierry De Mey voyage de *Amor constante* à *Just before* ; les images et les textes de *Elena's Aria* sont conservés dans *Bartók/aantekeningen*. Les éléments scénographiques n'échappent pas à la règle : robes élégantes et les hauts talons passent de *Elena's Aria* à *Bartók/aantekeningen* ; les costumes d'*Ottone Ottone* sont repris et exposés dans *Stella*, qui emprunte l'envers du décor de *Bartók/aantekeningen*, et cède ses tables basses à *Achterland*, lequel voit son plancher émigrer dans *Erts* puis dans *Toccata*, avant de se décliner en fastueux parquet elliptique, ellipse qu'on retrouve dans *Small hands*, qui emprunte ses lampes basses à *Amor constante* et à *In real time* ; la biche de *Bartók/aantekeningen* refait surface dans *Barbe-Bleue* ; les couvertures

d'*Amor constante* reviennent dans *I said I*, puis dans *Kassandra-Speaking in twelve voices*.

Dans cette circulation sans fin, les sièges sont un cas particulier : tabourets dans *Fase*, chaises dans *Rosas danst Rosas*, fauteuils dans *Elena's Aria* ; sans eux, il semble qu'aucune création de Keersmaecker ne puisse s'ordonner. Les sièges ne sont pas seulement l'occasion d'un travail sur la posture. Ils sont aussi des îlots qui permettent des pauses physiques (qu'ils soient situés au centre de la scène ou en périphérie). Ils ont donc aussi un rôle fonctionnel, en plus d'un rôle intermittent de partenaire (le mouvement se relance grâce aux chaises dans *Elena's Aria*) ou suggèrent (dans la même pièce) autant l'absence que le désir. Les chaises affirment aussi (dans *Mikrokosmos* par exemple) 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 (une idée que la chorégraphe mettra en scène dans *Small hands*). « En terrienne, Anne Teresa n'oublie pas de récolter ce qu'elle sème d'une pièce à l'autre. »⁵⁵⁹ Ces jeux de piste donnent un rôle actif au spectateur et valorisent sa fréquentation de l'œuvre sur la durée en faisant de lui une sorte d'abonné perpétuel. Mais ils sont également révélateurs d'une obstination de la chorégraphe à creuser les mêmes sillons, faisant de Keersmaecker une artiste qui « hante ses propres frontières »⁵⁶⁰ en proposant un voyage dans une temporalité longue et élastique à la fois : qu'est-ce qui vient du passé chorégraphique ? Qu'est-ce qui n'est qu'une ébauche de ce que l'on retrouvera ultérieurement ? Cet écoulement du temps évoque la durée bergsonienne, vivante et concrète ; un temps rythmé par les tensions et les relâchements sécrétés par la conscience⁵⁶¹. Cependant, ce déroulement linéaire de l'œuvre est perturbé par cet essaimage d'indices (corporels, musicaux et scénographiques) qui induit en son sein des circularités convoquant sans cesse des références à son propre passé artistique.

La temporalité s'exprime d'abord par des indices scénographiques plus ponctuels : ainsi dans *Amor constante*, les corps inertes des danseurs s'éclairent au rythme du temps pendulaire d'une lampe qui se balance ; le temps est aussi à l'image de ce voile, dont la

⁵⁵⁹ Marie-Christine VERNAY, « De Keersmaecker décorsetée », *Libération*, 6 juin 2000.

⁵⁶⁰ Laurence LOUPPE, *Woud*, programme du Théâtre de la Ville, 13-22 février 1997.

⁵⁶¹ Henri BERGSON, *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1990.

chute des cintres n'empêche pas le déploiement élégant, et qui figure magnifiquement un instant de suspension. *Just before* traite explicitement de la mémoire mais contient aussi une "danse du temps" où la durée se matérialise par les rebonds et les angles extraordinaires que trouvent les danseurs dans une évolution métronomique, construite sur une oscillation sans cesse entretenue et des déséquilibres toujours rattrapés, et que l'on apercevait déjà dans *Amor constante*.

Dans *I said I*, Martin Kilvady égrène des chiffres sur les murmures du violoncelle. Dans *In real time*, c'est au tour de Taka Shamoto : « yes, 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4 or 1, 2, 3, 1, 2, 3, See ? ». Trois heures plus tard, à la fin de la pièce, le dialogue entre Taka Shamoto et Franck Verduyssen se termine ainsi :

Elle : But maybe a completely different story would be possible

Lui : It did start [...]

– How ?

– Counting

– Counting ?

– Yes 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4.

Cette litanie dit, au propre comme au figuré, que le temps nous est compté. Il l'est chez De Keersmaecker depuis *Fase* où la danseuse disparaît dans l'obscurité qui enrobe la dernière note de Reich ; il l'est aussi dans cette partition des cent métronomes de Ligeti qui clôt *Stella* ; il l'est encore dans l'horloge qui surplombent les lambeaux de souvenirs que raniment les danseurs de *Just before*, comme il l'est dans *In real time* avec ce compteur qui affiche les cent quatre-vingt minutes pendant lesquelles chaque spectateur peut espérer voir surgir, grâce à l'improvisation, quelque chose d'imprévu dans ce tourbillon.

Une conception du spectacle vivant

Bien qu'on n'ait pas étudié ici la manière dont Anne Teresa De Keersmaecker élabore ses pièces, il s'est révélé nécessaire à plusieurs reprises de préciser quelques procédures. En effet, ces manières de faire transparaissent quelquefois dans le spectacle lui-même et participent, dès lors, de la réception esthétique du spectacle. Trois dimensions doivent être abordées avant de conclure, car elles influent sur la perception

globale de l'œuvre. On traitera donc successivement de la cohérence dramaturgique, de l'interprétation et des registres imaginaires sur lesquels s'appuient ces spectacles.

Le travail d'exploration par la chorégraphe belge des différents matériaux dramaturgiques se situe dans un questionnement "sur" les arts. De ce point de vue, *Elena's Aria* marque le début d'une recherche par la mise en commun de ceux-ci : vidéo, textes lus par les interprètes, musique, objets fonctionnels (chaises, fauteuil, soufflerie, lampe) viennent habiter l'espace de la danse. Avec *In real time*, et à travers l'improvisation – pratique commune à la musique, au théâtre et à la danse – De Keersmaecker tentera d'opérer une fusion entre ces trois disciplines ; la chorégraphe recherchant une fois encore la disponibilité et l'écoute permettant le "faire ensemble" qu'elle avait si magistralement instauré dans *Rosas danst Rosas*.

La recherche se fait également "entre" les arts ; dans *Bartók/aantekeningen*, la dissonance musicale du compositeur trouve un écho dans l'ensemble disparate des autres matériaux sonores, des projections (sans lien apparent entre elles) ou des éléments scénographiques énigmatiques (comme cette biche empaillée). Loin d'une simple accumulation scénique, De Keersmaecker cherche à observer les interactions. Dans *Just before*, le visage de Cynthia Loemij sert de surface de projection à des images, d'abord indistinctes, évoquant des réminiscences ; puis ses traits se confondent étrangement avec ceux d'un autre visage projeté sur le sien. Cette même pièce s'appuie sur l'interaction entre la danse et les percussions *live*, mais aussi sur le rapport entre les mouvements et le texte. Les éléments chorégraphiques déconstruits, combinés avec la parole, convergeant ou se heurtant les uns aux autres, servent d'infrastructure au spectacle.

Ailleurs encore, la chorégraphe considère les transformations qu'un matériau opère sur les autres ; dans *Mozart/Concert Arias*, toutes les sollicitations sensibles ne fusionnent pas parfaitement : le visage des chanteuses attire l'œil tout autant que la danse ou la riche scénographie. Cette surabondance crée alors un effet de plans superposés qui somment le spectateur d'alterner sans cesse ses "focales" perceptives. Dans *Woud* en revanche, la danse redouble le propos du film *Tippeke*, transformant l'image en panorama psychologique des interprètes. Ce faisant, De Keersmaecker prépare le spectateur à voir, dans les trois autres parties de la pièce, la musique jouer ce rôle d'arrière-plan mental. Mais dans cette pièce l'image est en même temps une

référence directe et un interprète supplémentaire avec lequel les danseuses évoluent à l'unisson.

L'artiste flamande n'est donc pas seulement une chorégraphe, même si elle a toujours su s'entourer de gens compétents pour la conseiller dans le domaine musical, dramaturgique, théâtral ou cinématographique. Elle a créé de nombreuses formes spectaculaires, mêlant les disciplines immatérielles (que sont le théâtre, l'opéra, la musique, le chant et le cinéma) en érigeant la danse en intermédiaire de tous ces arts du temps ; mais à l'opposé de nombreuses démarches (et notamment celles utilisant l'image) où le corps – médium le plus fragile sur scène – finit quelquefois par disparaître⁵⁶², le mouvement chez De Keersmaeker demeure une préoccupation constante. C'est pourquoi la danse m'apparaît comme un métabolite des ces différents ingrédients. Si j'utilise ce terme un peu barbare⁵⁶³, c'est qu'il correspond à la manière dont la chorégraphe dit appréhender les matériaux qu'elle retient pour alimenter ses pièces : « je ressens très souvent les choses – et donc aussi le contenu – sous une forme “charnelle”, matérielle »⁵⁶⁴. Ce souci d'amalgame et d'harmonie entre les éléments qu'elle “incorpore” dans ses créations permet de déjouer le piège tendu par la systématisation des procédures. Cette cohérence acquiert ainsi la densité des morceaux de bois, « enfoncés dans la danse comme autant de coins venant en écarteler le sens. »⁵⁶⁵ Elle met en avant une vision synthétique de l'équilibre entre toutes les composantes du spectacle. Cette logique déjoue les oppositions critiques, qui souvent s'arrêtent à une conception statique opposant le dansant au théâtral ou s'en tiennent à une conception dynamique qui voit dans l'œuvre d'Anne Teresa De Keersmaeker une oscillation entre abstraction et danse-théâtre⁵⁶⁶ ; elle écarte également ceux qui ne discernent dans l'œuvre qu'un effort d'assemblage et de cohabitation des genres⁵⁶⁷.

⁵⁶² Cf. la conclusion de l'article de M. Bernard, « Sens et fiction ou les effets étranges de trois chiasmes sensoriels » (in *De la création chorégraphique, op. cit.*, p. 100).

⁵⁶³ Le métabolisme désigne les processus physico-chimiques qui se passent dans l'organisme.

⁵⁶⁴ Entretien avec Marianne Van Kerkhoven, « Votre voix est une partie de votre corps », archives Rosas, Bruxelles, np.

⁵⁶⁵ Jean-Marc ADOLPHE, « Les corps conducteurs », programme du Festival International de Nouvelle Danse, Québec, 1991, p. 15.

⁵⁶⁶ Katie VERSTOCKT, « Op het scherp », *Knack*, 28 mars 1990.

⁵⁶⁷ Hildegard DE VUYST, « *Ottone Ottone* », *Etcetera* n° 4, 1988, 28-30.

Ce fonctionnement métabolique vis à vis des éléments de composition s'exprime à plusieurs niveaux pour lesquels les analogies abondent : métabolisation, fertilisation, interaction quantique... Dans le cas de l'utilisation d'une musique existante, on peut parler d'une métabolisation de la musique par le corps de la danseuse, même si ce premier rapport, qui fait naître le vocabulaire, est suivi d'un examen des structures permettant la composition. C'est notamment le cas dans *Quatuor n° 4* où l'osmose entre les arts convoque à son tour l'image de la mécanique quantique, au sein de laquelle il n'y a pas de système isolé. « Lorsque deux systèmes ont interagi, seul le système global constitué des deux systèmes est dans un état défini. Il n'est possible d'attribuer un état à aucun des sous-systèmes composant le système global. C'est ce qu'on appelle la *non-séparabilité*. »⁵⁶⁸ Lorsqu'il s'agit d'une musique de commande, c'est l'image de la fertilisation qui vient à l'esprit ; car dans le cas de la collaboration avec Thierry De Mey (pour *Amor constante*, par exemple), la danse est écrite en même temps que la musique et les deux matériaux s'influencent mutuellement : pour *Musique de tables*, le compositeur a écrit « des parties de percussions sur les rythmes existants en créant des correspondances entre timbres et gestes »⁵⁶⁹, alors que dans *Unknownness*, les musiciens « suivent de leurs mains les gestes des danseurs »⁵⁷⁰. L'œuvre de Keersmaeker tire donc sa richesse de ces rencontres entre les arts. La danse en est le catalyseur qu'amplifie une conception singulière de l'interprétation.

*

Tout au long des analyses, nous avons essayé de montrer comment Anne Teresa 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 exemplaire. La chorégraphe a toujours su distinguer la danse de ses interprètes. Si ces derniers n'appliquaient que les structures mises en place, Rosas aurait depuis longtemps basculé dans un formalisme sans intérêt. Pourtant De Keersmaeker déclare : « je ne me

⁵⁶⁸ Claudine TIERCELIN, « Qu'est-ce que la réalité ? », *Sciences et Avenir*, hors-série, décembre 2002-janvier 2003, p. 25 (l'auteur souligne).

⁵⁶⁹ T. DE MEY, « How to know the dancer from the dance... », *op. cit.*, p. 176.

⁵⁷⁰ *Idem*, p. 177.

préoccupe pas d'émotions parce que je ne pourrais pas en parler»⁵⁷¹. En effet, 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 : « ce principe de travail est pour eux très laborieux. Et exige d'eux une humilité et une générosité énorme. Sans leur don, la pièce ne pourrait se créer. »⁵⁷² Ce terme de don est ici merveilleusement ambigu, oscillant de manière indécidable entre générosité et aptitude, entre sacrifice de soi et disposition. Plus que chez d'autres créateurs, la composition ne fait sens qu'incarnée et déployée dans l'interprétation. L'analyse des spectacles nous en révèle des indices.

La présence des danseurs saute aux yeux des spectateurs et constitue un thème redondant des conversations d'après spectacle. Ce terme est ambigu et problématique. Dire d'un interprète qu'il a de la présence, c'est presque parler de révélation, dans le sens où la présence révèle l'investissement du danseur, son attitude mentale, la façon dont son imaginaire s'imbrique dans son mouvement. Mais la présence est aussi liée à des phénomènes de projections, de fictions internes, de reconstructions imaginaires et organiques du spectateur ; d'interprétation des états, en somme. C'est pourquoi l'état, cette "notion flottante" que nous précisons dans le chapitre suivant, n'apparaît pas explicitement comme un fondement du style, même si ces états de corps – en constituant les ressources cachées qui emplissent la forme et l'habitent – recouvrent bien une partie de la consistance de la danse.

Dans *Fase*, on observe des modifications dans la réalisation du mouvement en même temps qu'une évolution des expressions faciales ; les visages, d'abord impassibles, finissent marqués par l'épreuve. Cette pièce de jeunesse est déjà porteuse d'une vision humaine, dédoublée et empathique de l'interprétation. Vision humaine, tout d'abord, parce qu'on assiste dans les spectacles à une altération interprétative (qu'on retrouvera dans *Rain* par exemple), et qui oppose à l'utopie habituelle du corps dansant (léger, virtuel, triomphant, inaccessible) une dimension réaliste et concrète qui incite à une identification accrue. Vision dédoublée, ensuite, parce que l'envie de percer

⁵⁷¹ Entretien avec P. Hivernat, « En phase », art. cit., p. 32.

⁵⁷² Entretien avec Claire Diez, « Les Créateurs et les passeurs », *La Libre Belgique*, Bruxelles, 23 novembre 1994.

la raison et les conditions d'existence du "toujours-là" supplantent l'exaspération que génère cet infiniment semblable ; pour survivre à l'ennui, le regard du spectateur se mue en prédateur du détail, de la dissemblance, même infime. Dans *Fase* par exemple, la descente vers l'appui marché après l'arabesque semble progressivement s'effondrer chez Michèle Anne De Mey alors que le talon reste posé par terre avant le même piqué chez Anne Teresa De Keersmaeker : faire la part du relâchement et de la fatigue à un tel moment nous entraîne encore davantage vers la recherche de la différence et de la subtilité. Vision empathique enfin, parce que le spectateur ressent, en lui comme chez les interprètes, cette nécessité d'être arrimé à la pièce pour aller au bout. De ce point de vue, la séduction (ou l'envie d'émouvoir, même à son corps défendant) ne peut être exclue de l'esthétique de Keersmaeker.

Les danseurs de Rosas réorientent donc le regard du spectateur. Leurs performances rompent de toute évidence avec la virtuosité lisse de tant d'autres compagnies. Le registre du mouvement, en grande partie abstrait, évite la narration, l'asservissement à un sens univoque ainsi que les relations par trop psychologiques, et autorise des lectures allusives de la danse. Il est renforcé par la liberté accordée aux danseurs de demeurer eux-mêmes et de se laisser traverser par des états qui n'apparaissent pas comme joués et recréés artificiellement : heureux dans *Drumming* ou plus sereins au début de *Rain*, ils finissent cette dernière pièce épuisés, parfois blessés et ne craignent pas d'afficher cette « dépense motrice exaspérée », cette « extase d'épuisement. »⁵⁷³. Les liens de connivence, d'entraide, d'incitation solidaire sont affichés entre danseurs ; d'autres traduisent des formes de complicité avec les musiciens quand ceux-ci sont sur le plateau (*Mikrokosmos*). Ces états vécus – et non pas reconstitués – accentuent les effets de sens inhérents à la composition : humour dans *Bartók/aantekeningen* ou *Mozart/Concert Arias*, ironie dans *Achterland*. La chorégraphe laisse donc exister un jeu (comme on dit d'un mécanisme lâche qu'il a "du jeu").

Cet investissement tire aussi sa source d'un partage du travail de création où les danseurs ne sont pas ravalés au rang de simples exécutants : « le vocabulaire de Rosas s'est développé à partir des danseurs de la compagnie. Et je me suis rendue compte que les choses étaient toujours très différentes selon que je danse ou pas »⁵⁷⁴ Un credo

⁵⁷³ Paul VALÉRY, *Philosophie de la danse*, in *Œuvres* tome 2, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1960, 1392-1403.

⁵⁷⁴ Entretien avec J.-M. Wynants, « *Woud* : dans la forêt des sentiments », art. cit.

créatif qui s'affirme dès la seconde pièce, *Rosas danst Rosas* dont le titre tautologique affirme assez nettement l'engagement des interprètes dans le travail d'écriture de la danse. Plus tard, *Ottone Ottone* va se transformer considérablement entre la première et la dernière représentation, et le départ de certains danseurs va inciter De Keersmaecker à rester au plus près de la personnalité des interprètes, quitte à faire évoluer la pièce dans des directions insoupçonnées. Une dimension qui va s'amplifier encore dans *Stella* où chacune des cinq interprètes féminines évolue indépendamment des autres, comme enfermée dans une cage caractérielle hermétique. A partir de *Just before*, on voit plus nettement les danseurs exposer leur propre travail : les propositions individuelles sont nombreuses dans cette pièce et émanent de corps aux morphologies différentes dont il est difficile d'opérer la synthèse. De Keersmaecker n'est donc pas de ces chorégraphes démiurges « pré-scrivant »⁵⁷⁵ le geste dansé à des interprètes jamais consultés. Un subtil mélange s'opère plutôt entre les traces d'un enseignement, le travail de répétition et ce qui a pu marquer les interprètes. Dans *Amor constante* par exemple, on retrouve dans les passages au sol de Cynthia Loemij des poses repérées dans *Rosas danst Rosas*, pièce où elle ne figurait pas en 1983, mais qu'elle a contribué à recréer en 1992. Les séquences improvisées d'*In real time* témoignent aussi de la part créatrice importante des danseurs dans les chorégraphies, car le registre spontané dans lequel s'investissent les interprètes rappelle les pièces récentes et démontre qu'un vocabulaire spécifique s'est bien mis en place les dernières années. La danse de Rosas se voit éloignée de toute superficialité et de tout bavardage par ces qualités interprétatives qui révèlent une conception sous-jacente.

Antonin Artaud a maintes fois dénoncé l'erreur d'une conception occidentale de l'interprétation au théâtre qui s'inspire d'une psychologie de l'expression⁵⁷⁶. On a vu chez De Keersmaecker que le sens ne se situait pas derrière la matière corporelle, 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. « L'abstraction en danse dénude le vivant : elle impose la reconnaissance du corps comme lieu d'expérience et producteur autonome de sens. Elle fait de chaque corps un corps, et non une icône. »⁵⁷⁷

⁵⁷⁵ Marianne VAN KERKHOVEN, « Anne Teresa De Keersmaecker/Notes », Archives Rosas, Bruxelles, p. 2.

⁵⁷⁶ Antonin ARTAUD, *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1966.

⁵⁷⁷ I. GINOT, « La peau perlée de sens », art. cit., p. 199.

Les danseurs de Rosas ne cherchent pas à échapper à ce phénomène, ils n'érigent pas l'interprétation en un second langage, ils n'en font pas une restitution de sens au moyen des signes, mais ils la confondent avec la danse qu'ils incarnent. Sur scène, les danseurs ont « toute cette liberté-là d'être eux-mêmes, et de chercher une vraie communication entre les interprètes sur scène, et des interprètes vers le spectateur. Je ne peux pas faire autrement, je ne peux pas "jouer à faire théâtre" » déclare De Keersmaeker⁵⁷⁸. La chorégraphe flamande a su donner une dimension personnelle à cet apport fondamental de la danse contemporaine en matière d'interprétation, à savoir la recherche d'une ontologie corporelle pour le danseur, consistant en une abolition de « cet écart entre le dedans et le dehors, entre ses pulsations, son rythme propre et cette présence de soi captée dans le regard de l'autre. »⁵⁷⁹

Pas de personnage, pas de psychologie mais des émotions, émanant des structures et des interprètes dans un jeu de dévoilement. Pour Cynthia Loemij, le travail de Rosas « peut être épuisant émotionnellement [...] et c'est particulièrement vrai s'agissant des pièces de danse pure. » Les routines répétitives, la constante nécessité 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 : « vous devez être extrêmement patient »⁵⁸⁰. Dans *Fase* et *Rosas danst Rosas* par exemple, « la décharge de l'énergie passait notamment par la lutte pour rester dans les limites de ces modèles stricts »⁵⁸¹. De Keersmaeker est à la recherche de ce qu'on pourrait nommer une virtuosité psychique, par opposition aux virtuosités techniques⁵⁸², centrées sur les capacités physiques : « c'est une qualité de sensibilité, une acuité [...]. Au point de départ, les interprètes, qui sont vraiment le matériau de base chez moi. »⁵⁸³ La chorégraphe assène régulièrement ce credo : « j'ai besoin de m'appuyer sur des

⁵⁷⁸ Interview citée d'A. T. De Keersmaeker.

⁵⁷⁹ Ellen CORIN, « L'Étranger en résonance », in Chantal PONTBRIAND (ed.), *Danse : langage propre et métissage culturel*, Montréal, Parachute, 2001, p. 67.

⁵⁸⁰ Wiebke HÜSTER, « Strong dancers : Cynthia Loemij », *Ballet-tanz*, 11/2001, p. 16 et 19 (nous traduisons).

⁵⁸¹ Entretien avec M. Van Kerkhoven, « Entre le ciel et la terre », art. cit., p. 173.

⁵⁸² La virtuosité est un jugement attribué à un individu chez qui l'on observe ces trois notions fondamentales : difficulté technique, vitesse et vitesse d'exécution, aisance (c'est-à-dire d'absence d'effort apparent).

⁵⁸³ Entretien avec C. Aubry, « Anne Teresa De Keersmaeker en phase avec Mozart », art. cit.

matières fortes et d'être provoquée par la personnalité de mes danseurs. »⁵⁸⁴ Ce souci éthique apparaît dans l'honnêteté à ne pas cacher (ni la douleur, ni la différence, ni l'imperfection...) et dans l'attention portée à l'appropriation par chaque personnalité du mouvement dansé. On n'est donc plus dans l'infini développement d'un vocabulaire ou la déclinaison d'une phrase corporelle, mais dans la « gestualité instauratrice »⁵⁸⁵ d'un corps qui fait, sur scène, l'expérience de lui-même, de son irréductible singularité et de son rapport au réel : « si vous voulez que le corps parle, il doit y avoir une forme de relation à la réalité dans laquelle nous vivons. »⁵⁸⁶. A travers l'épuisement des formes transparaît finalement la figure du danseur en une sorte d'autoportrait en mouvement. En ce sens, la fatigue des interprètes de *Fase* (ou de *Rain*) est comme la preuve tangible d'un temps vécu et investi, et au fil duquel leur histoire propre se dévoile. Elle démontre par l'altération physique inéluctable qu'il s'est passé quelque chose.

Si le résultat esthétique du travail de Bagouet est assez éloigné de celui de Keersmaeker, leur approche de l'interprétation est assez semblable et pourrait se résumer à cette phrase d'une des interprètes du chorégraphe français : « face au chorégraphe, ma part de création consiste à être une “vraie” personne, c'est-à-dire à avoir une conscience accrue de moi-même, des autres et du monde. »⁵⁸⁷ Tout comme dans le Tanztheater de Pina Bausch, les danseurs mis en scène n'exécutent pas une danse. Ils sont et sont là avec toute leur intensité d'individu, se tenant à mi-chemin de l'art et de l'existence. Leur présence si particulière en scène s'érige en manière d'être et crée une forme d'appel d'air en brisant une partie de la vitre fictive qui sépare le plateau de la salle. Cette création d'un lien réciproque s'inscrit également à travers l'imaginaire que recèle cet œuvre chorégraphique. Cézanne s'extasiait en promenade devant les couleurs, là où ceux qui l'accompagnaient ne voyaient qu'un paysage⁵⁸⁸. De même, la chorégraphe déchire le voile du monde et laisse apparaître, dans les plis de la danse et

⁵⁸⁴ Entretien avec D. Frétard, « Danser au noir », art. cit.

⁵⁸⁵ Federico FERRARI, « Pas de danse », in C. PONTBRIAND (ed.), *op. cit.*, p. 96.

⁵⁸⁶ Entretien avec Mårten Spånberg, « Organising Time and Space », *Ballett International*, juin 1995, p. 49.

⁵⁸⁷ Catherine LEGRAND, « Danser comme une excuse », *Cahiers du Renard* n° 11-12, novembre 1992, p. 23.

⁵⁸⁸ Henri Maldiney écrit : « Cézanne avait déchiré le voile des objets. Il ne voyait plus les arbres. Avec ce bleu, c'était un monde qui se dévoilait, tel que nous pouvons communiquer avec lui par ses toiles. » (*Regard Parole Espace, op. cit.*, p. 17).

de sa mise en scène, des registres imaginaires qui s'adressent à notre volonté de faire sens.

*

Dans *Fase*, une dominante posturale s'affiche clairement à travers la précision du geste, le découpage des mouvements révélés par les éclairages et le ciselage d'une infinité de cercles. On retrouve cette dominante dans *Toccata* qui figure la recherche d'un vocabulaire inédit. Cette dominante se discerne aussi dans *Achterland* puis dans *Erts*. La chorégraphie y distinguait clairement la recherche d'élévation, sans souci de virtuosité, et la chute, sans cesse réactive : les danseurs se suspendent pour mieux chuter, s'extraitent pour mieux plonger, dans un découpage de la composition clair et ciselé. Ces pièces multiplient les indices qui mettent en avant, à tour de rôle, la distinction et la confusion, pointant ainsi les aléas du jeu identitaire contemporain : dans *Achterland*, à travers la scénographie et notamment les éclairages qui séparent et isolent, et par les costumes qui distinguent ou au contraire confondent les hommes et les femmes ; dans *Erts*, cette alternance se joue davantage entre l'envie de distinction de la danse et la confusion qu'opère la réunion de matériaux nombreux (film, musique *live*, déclarations des danseurs).

On retrouve cette envie de se fondre dans *Elena's Aria*, même si elle s'exprime différemment. Ici, tout glisse, descend ou s'enfonce (la danse, les images d'immeubles, la musique presque inaudible). La recherche de fusion se déploie en direction du passé, mettant en valeur l'inertie, le calme et l'impuissance qui émergent de cette pièce. Dans *Just before*, la dimension du "confondre" met en valeur la communauté des danseurs qui devient solidaire et s'entraide à travers portés, soutenus et unissons. La danse montre ainsi sa capacité à relier. Cette dominante symbolique se condense également dans la relation charnelle qu'expose *Woud* où l'harmonisation constante des contraires stigmatise la fin de la relation amoureuse. La dimension du "relié" sous-tend aussi *Rain*. Dans ce monde en partie invisible, les danseurs relient notre regard à l'espace qu'ils occupent pour en révéler la structure secrète.

Cette dimension du "confondre" est le grand registre imaginaire que convoquent les créations de Rosas. Si *Fase* met en évidence une dimension érigée indéniable, le spectacle parvient néanmoins, tout comme *Rosas danst Rosas*, à éviter la "froideur" ; car la dépense physique qui s'y exhibe crée, dans les deux cas, un lien sensoriel

énergique qui fait perdre à la composition son austérité glacée en nous reliant à cette danse. Cette dimension d'entremêlement est également instaurée par la composition qui démultiplie la structure initiale, mais aussi par la relation scandée au musical qui transforme cette danse à voir en danse à vivre en se teintant d'intimité, de fougue, de sensualité et d'érotisme. Cette tonalité profonde qui sollicite l'imaginaire dans le sens du mélange vient indéniablement s'agréger à l'interprétation si particulière des danseurs de Rosas et à cette conception métabolique des relations entre les arts pour expliquer l'empathie si particulière que cette danse génère souvent.

* * *

La critique a souvent repris l'idée d'une dualité permettant de situer l'œuvre de Keersmaeker « entre structure et émotion » ; rien – si ce n'est la sensibilité de l'artiste elle-même⁵⁸⁹ – ne justifie que ces deux pôles s'opposent ; ils dessinent plutôt un *continuum*, une ligne de base servant de support permanent à la création. Cette formule lapidaire et restrictive (ainsi que ses multiples déclinaisons) va pourtant connaître un indéniable succès⁵⁹⁰. Or la richesse extraite des analyses peut difficilement se résumer à cette seule étiquette. 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 tensions que d'aucuns voient comme contradictoires.

Ces résistances de l'œuvre à la lecture duelle trouvent aussi leur origine dans l'influence de la pensée chinoise sur l'activité de la chorégraphe. De Keersmaeker connaît trop bien le taoïsme, pour se laisser piéger par une bipolarité de surface. En

⁵⁸⁹ On trouve la première allusion à cette dualité dans un article de Marianne Van Kerkhoven. La dramaturge cite un extrait de la déclaration d'intention de *Rosas danst Rosas* « dont la conception et la mise en forme se résume à l'application de deux données paradoxales : structures et émotion. » (*in* « Anne Teresa De Keersmaeker, entre la structure et l'émotion », art. cit., p. 34).

⁵⁹⁰ On la retrouve encore aujourd'hui sous la plume de Pieter T'Jonck, « Une structure abstraite et expressive », *Magazine de La Monnaie* n° 60, Bruxelles, janvier 2004, 14-15.

Chine, l'harmonie résulte d'une action concertante entre le Yin et le Yang⁵⁹¹, impliquant un mouvement perpétuel, d'expansion et de contraction, de flux et de reflux, une métamorphose permanente – et non un état des choses définitivement figé ; même si la figure récurrente est l'équilibre, celui est pensé en terme de circulation dynamique et non comme une statique intemporelle : « un centre très fort et autour de lui développer une grande capacité de changement »⁵⁹². Cette philosophie éclate particulièrement dans *Small hands* où les conditions du duo permettent de mettre en évidence plus clairement les alternances entre le doux et le dur, le masculin et le féminin, l'ouverture et la fermeture ; ces alternances dynamiques et continues sont autant de déclinaisons de jeu éternel symbolisé par les deux vagues entremêlées du Taiji. La pensée chinoise privilégie la continuité à la rupture, dans tous les domaines et pas seulement en art. C'est la notion de transition qui préside à la logique, aux régulations et aux alternances. Cette pensée, ici rapidement résumée, éclaire l'alternance des pièces qui a souvent déstabilisé le public et brouillé "l'image" qu'il avait de l'artiste.

Ainsi dès les premières pièces, la chorégraphe échappe à cette opposition qu'a voulu instaurer la critique à son égard entre d'une part, la pensée rationnelle et froide présidant à la composition et de l'autre, les émotions générées et rendues visibles par les danseuses, et faisant naître une expressivité tout à fait singulière. *Fase* porte dans sa longueur et sa construction même une exigence vis à vis du spectateur : s'il ne voit que de l'identique, inutile de rester ; il lui faut lâcher prise pour profiter des effets minuscules qui émergent au fil de la pièce de façon croissante et flagrante. *Fase*, comme la plupart des œuvres qui suivent, met en scène le ressort même de son esthétique que nous avons examinée à propos de l'interprétation. Les émotions livrées au spectateur ne relèvent pas d'un jeu "de comédien", elles adviennent par réaction aux contraintes compositionnelles fortes. Elles naissent d'une danse abstraite et concourent à laisser le sens ouvert. Ce postulat poétique explique la perception d'un entre-deux interprétatif, l'apparition sur scène de « quasi-personnages »⁵⁹³ que l'on voit évoluer

⁵⁹¹ H. MALDINEY, « Le sens du vide et du rien dans la peinture chinoise », in *Art et existence*, Paris, éd. Klincksieck, coll. « Esthétique », 1983, 176-179.

⁵⁹² Entretien avec J.-M. Wynants, « Complexité, épure et liberté », art. cit.

⁵⁹³ M. VAN KERKHOVEN et R. LAERMANS, *Anne Teresa De Keersmaeker*, op. cit., p. 19.

dans *Elena's Aria*, *Ottone Ottone* ou *Stella*. Les “danseurs-personnes-personnages” qui peuplent les pièces de la compagnie Rosas contribuent à donner une vision très nuancée d’un univers intérieur qui mêle désir de l’artiste et engagement de l’interprète.

De Keersmaecker joue également avec une frontière subtile qui, de loin, donnerait l’impression d’une uniformité mais qui toujours – dans le détail – recèle le dissemblable ou le décliné. Ainsi par exemple, la perfection des unissons n’est jamais recherchée en tant que telle ; en effet, ces ensembles constituent de trop belles occasions de déclinaisons individuelles pour n’être qu’un travail formel strictement homogène. En laissant une marge d’expression personnelle dans l’interprétation du mouvement, De Keersmaecker crée une ligne de partage, floue mais dynamique, entre l’interprète et la forme collective. La musique, comme le mouvement, nécessite cette vigilance accrue du spectateur qui voit récompenser son acuité auditive et visuelle par la distinction des nuances dans l’interprétation d’un mouvement collectif (les tonicités et la rythmicité variant selon les danseurs), comme dans la perception des infimes modifications au sein d’une musique de Steve Reich. On retrouve cette constante dans le choix des costumes. Leur aspect global dans *Rosas danst Rosas*, *Mikrokosmos* ou *Rain* par exemple, compose une similarité de surface qui se brise assez vite car à bien y regarder, coupes, textures et agencements divergent fréquemment. Ces tenues subtilement dissemblables donnent un rythme et des nuances que la composition ne va cesser simultanément de mettre en valeur, comme pour mieux exacerber la richesse du jeu de chacun malgré la présence des autres.

Enfin, l’œuvre tout entier semble se jouer des classifications hâtives en faisant sans cesse cohabiter un désir d’innovation et des résistances au changement. L’introduction de la vidéo et du texte dans un style à peine affirmé (de *Rosas danst Rosas* à *Elena's Aria*), le passage abrupt du grand groupe (*Rain*) à la petite forme du duo (*Small hands*)⁵⁹⁴, les ruptures scénographiques de *Erts*, le retour à l’emploi d’un vocabulaire corporel plus classique (*Kinok* et surtout *Woud*) en alternance avec l’élaboration d’une danse qui tutoie plus souvent le sol, de *Rosas danst Rosas* (dans lequel figure une partition de buste et de bras au sol) en passant par *Achterland* (tombés-roulés) jusqu’à

⁵⁹⁴ Le duo ou le solo venant parfois préfigurer un travail en grand groupe ultérieur : c’est le cas pour *Small hands* et *April me*.

Rain, où les glissades deviennent violentes pour les interprètes, sont autant d'exemples qui viennent s'ajouter à l'effort de filiation des œuvres les unes par rapport aux autres, et qui confirment le peu d'intérêt de Keersmaeker à l'égard de la dictature du neuf, du renouvellement et de l'originalité à tout prix. « Le rejet ou la négation de la tradition, c'est quelque chose que je n'ai jamais ressenti comme nécessaire dans mon travail » affirme-t-elle⁵⁹⁵. Cette envie de rupture était pourtant brandie ostensiblement par de nombreux chorégraphes de sa génération⁵⁹⁶. Dans notre cinquième “paysage”, nous insistions sur la nécessité, pour la survie de l'art de la danse, de préserver des questionnements artistiques qui prennent en compte le mouvement et pas seulement le corps. On a également dit à propos de la non-danse qu'elle posait de façon inédite (c'est à dire sur la scène même) ses questionnements sur le spectacle chorégraphique. Mais *Toccata* n'est pas autre chose qu'une interrogation stylistique *in vivo*. Ailleurs (dans *I said I*), De Keersmaeker tente la conciliation entre chorégraphie et performance et se fait résistante – au moment où d'autres chorégraphes abandonnent le mouvement dansé qu'ils jugent inapte à exprimer *leur* monde.

Pendant, elle reste plus généralement une artiste qui ne se révolte pas contre la musique mais construit une approche humble autant que tenace ; pas plus qu'elle ne rejette la danse classique, technique dont elle s'inspire respectueusement, avec parcimonie et de façon évolutive. Son envie de construire un répertoire témoigne sans doute d'une réflexion sur sa place dans l'histoire de la danse, comme sur la notion de pérennité si discutée dans le monde chorégraphique. Cet œuvre semble se jouer de tout traitement stéréotypé alors même que, centré sur le mouvement et le rapport à la musique (et au cœur de préoccupations ré-abordées par une nouvelle génération), il pourrait faire figure de nouvelle danse “classique”. De Keersmaeker déclarait récemment :

Ce qui compte le plus, c'est l'amour. Les buts d'un spectacle deviennent de plus en plus précis pour moi. La poésie me semble évidente, je vise l'émotion. Ça ne veut pas dire qu'on ne questionne pas l'état des choses. [...] J'espère inviter les gens à regarder et vraiment bien regarder, apporter quelque chose qui soulève l'âme.⁵⁹⁷

⁵⁹⁵ Entretien avec M. Van Kerkhoven, « Contagion entre danse et musique », art.cit., p. 229.

⁵⁹⁶ Cf. Antonio PINTO RIBEIRO, « Le corps végétal », in L. NICLAS (ed.), *La Danse. Naissance d'un mouvement de pensée ou le complexe de Cunningham*, op. cit., p. 92-94.

⁵⁹⁷ Entretien avec C. Prouvost, « Danser au cœur d'un îlot », art. cit.

Si classique se résume à ne plus faire scandale, Anne Teresa De Keersmaeker est tout aussi classique que Merce Cunningham ou Pina Bausch. La danse s'est normalisée et le souci de produire régulièrement des œuvres et de les diffuser dans le cadre d'une institution peut laisser l'idée d'un savoir-faire parfaitement maîtrisé mais finalement sans surprise. Les publics expriment également des envies que les chorégraphes ont tendance à vouloir satisfaire. Mais chez De Keersmaeker les danseurs – s'ils sont formés "maison" sur le plan technique – ne sont pas formatés morphologiquement, et les spectacles n'offrent pas un imaginaire sacrificiant à la tendance ou à la mode. Cette éthique rigoureuse la protège de toute standardisation. « La docilité n'est pas dans [la] nature » de la chorégraphe⁵⁹⁸ et on peut difficilement la soupçonner de plier ses interrogations artistiques à un changement de statut (celui de résidente à La Monnaie) et d'échelle (il lui faudrait conquérir un nouveau public). Il faut plutôt convenir que le vocabulaire classique n'a pas échappé à une révision de la part de ceux qui l'ont utilisée comme un moyen :

Depuis les années quatre vingt, les notions de classique et de moderne tendent à se brouiller et on peut se demander si elles sont toujours véritablement opérantes : de la danse psychédélique d'un William Forsythe à la virtuosité d'un Cunningham, [...] des prouesses d'un Noureev chez Martha Graham à l'intégration progressive d'un Preljocaj, ancien danseur de Bagouet, dans le monde néoclassique, les limites jusque-là relativement claires entre classique et modernes semblent s'effacer.⁵⁹⁹

Anne Teresa De Keersmaeker a peut-être mis en place la « *danse modale* » qu'appelait Philippe Le Moal de ses vœux au début des années quatre-vingt, « c'est-à-dire une danse qui, entre les figures imposées d'une part et la frivolité du moment d'autre part, réunisse les conditions pour qu'un spectacle de danse soit l'occasion de fabriquer un peu de temps et d'espace en commun. »⁶⁰⁰ Avec du recul, les créations de la chorégraphe donnent davantage l'impression d'une constante évolution (on a vu comment elle dispersait les indices d'une pièce à l'autre) que d'une succession de ruptures à court terme. Cette mise à distance rend l'ensemble plus harmonieux et m'a

⁵⁹⁸ Entretien avec Anna Luyten, in H. SORGELOOS (ed.), *Rosas/Anne Teresa De Keersmaeker*, op. cit., p. 317.

⁵⁹⁹ I. GINOT et M. MICHEL, op. cit., p. 204.

⁶⁰⁰ Philippe LE MOAL, « Et vogue la danse », in L. NICLAS (ed.), *La Danse. Naissance d'un mouvement de pensée ou le complexe de Cunningham*, op. cit., p. 61.

guidé vers la métaphore de la guirlande pour illustrer ma vision de l'œuvre, un entrelacs comprenant à la fois des brins et une âme.

Un entrelacs sans fin

« J'aime les formes en spirales, comme dans les coquilles ou la structure de l'ADN ; chez l'homme aussi le cheveu est ainsi disposé sur son crâne. »⁶⁰¹ Pour cette ultime analogie, j'aurais pu m'appuyer sur la fascination qu'exerce la spirale sur De Keersmaeker. Il suffisait alors de comparer son travail à une tresse (cordon fait de fils entrelacés). Mais cette image, bien qu'attrayante sur le plan poétique, n'est pas satisfaisante, car cet entrelacs n'a pas d'âme (au sens où le cordage en possède une pour consolider son centre) c'est pourquoi le terme de guirlande s'est imposé. Cette autre figure du sinueux ou du torsadé m'évoque à la fois l'âme et les brins tressés autour d'elle à l'infini.

Après deux pièces de danse pure, *Elena's Aria* est une première tentative de mêler danse, texte et image. Ce rythme d'alternance va se poursuivre avec d'une part, des pièces où danse et musique suffisent à l'expression de l'artiste et de l'autre, des créations où la mise en résonance de la motricité avec d'autres matériaux s'impose à la fois comme une étape incontournable du processus créatif et comme élément constitutif de l'œuvre chorégraphique elle-même. Ainsi *Achterland*, qu'on pourrait dire "exclusivement dansé", fait place à *Erts* qui est un projet ambitieux mêlant la danse, la musique (jouée partiellement *live*), des enregistrements de voix, une projection vidéo, des textes de Tennessee Williams, le tout relayé par des moniteurs disposés sur scène. Cette alternance entre un théâtre de la danse et une danse-théâtre s'affirmera très radicalement dans les dernières années, par exemple entre *Just before* et *Drumming*, entre *In real time* et *Rain* ou entre *Bitches Brew/Tacoma Narrows* et *Kassandra-Speaking in twelve voices*.

Même si, d'un point de vue stylistique, on peut trouver à cette guirlande un changement de couleur au tournant de *Toccata*, les rôles qu'attribue De Keersmaeker au corps dansant constituent un autre brin permanent qui enrichit l'entrelacs, en se regroupant autour du jeu et de la scansion (ce qui est bien le moins pour une chorégraphe musicienne), autour de la matière et du modelage organique des formes, et

⁶⁰¹ Dossier de presse d'*Amor constante*, archives Rosas, Bruxelles.

enfin autour de la transparence et de la conduction, donnant ainsi accès à une dimension intérieure ouvrant sur les états interprétatifs.

A donner en partie le pouvoir aux interprètes quand elle ne danse pas, De Keersmaecker en éprouve un sentiment de déchirement qui provoque aussi son retour périodique sur scène : « le fait de rester spectateur est enrichissant car il m’apporte le vocabulaire des autres danseurs. Mais, en même temps, j’éprouve comme un sentiment de perte. »⁶⁰² C’est pourquoi son apparition régulière sur scène est un autre brin de la guirlande : la danseuse ne s’est jamais résolue à n’être que chorégraphe. Ces retours sont sporadiques et démontrent également que la danse reste au centre de ses questionnements artistiques. Après *Fase*, *Rosas danst Rosas*, *Elena’s Aria* et *Bartók/aantekeningen*⁶⁰³, la chorégraphe effectue un retour ponctuel dans *Toccata*, montrant combien sa présence physique était nécessaire à cette époque charnière. On la retrouve dans *For* (mais pas dans *I said I*), dans *In real time* (mais pas dans *Rain*), dans *Small hands* (mais pas dans *April me*), dans *Once* (mais pas *Bitches Brew*).

Le regard rétrospectif que nous venons de porter montre l’utilisation intermittente d’indices, d’éléments, de matériaux, d’arts différents dans l’œuvre ; leur rythme d’apparition-disparition suggère l’image de fils qui s’entrelacent, faisant apparaître plus distinctement ceux qui sont proches de la périphérie, et rendant plus discrets les brins qui plongent vers l’âme de la corde pour mieux resurgir plus loin, lui donnant ainsi direction et solidité ; qu’elles soient thématiques, compositionnelles, scénographiques, musicales ou chorégraphiques, ces “reprises” (comme on parle de reprendre un vêtement pour le consolider) entretenues par les œuvres forment un puzzle géant qui se manipulerait à des échelles variables, et où chacun peut retrouver une trace, microscopique ou évidente, qui le relie au passé de Rosas. Mais ce tressage tient aussi sa cohérence de l’âme autour de laquelle il s’enlace.

*

C’est ici que ma perception diverge de celle de Marianne Van Kerkhoven écrivant que l’œuvre d’Anne Teresa De Keersmaecker « n’a aucun centre caché »⁶⁰⁴. Pour moi,

⁶⁰² Entretien avec Marianne Van Kerkhoven, « Contagion entre danse et musique », art.cit., p. 215.

⁶⁰³ Ainsi qu’en reprise de *Mikrokosmos* et *Ottone Ottone*.

⁶⁰⁴ M. VAN KERKHOVEN, « Anne Teresa De Keersmaecker/Notes », art. cit., p. 4.

cette guirlande à une âme qui ne nous appartient pas, et au sujet de laquelle il ne convient même pas – par discrétion sans doute – d’interroger l’artiste (même si l’analyste peut s’autoriser à se questionner lui-même). Il me semble voir au travers des œuvres de la chorégraphe belge un état de danse permanent dont on discerne de façon ponctuelle des formes théâtralisées, mais qui ne diffère pas de ce qui est fait chaque jour dans le studio. Un état qui se tient là, en elle, depuis longtemps et continûment, et qui est un ferment à la fois ontogénique (« pour moi le spectacle, c’est le travail et vice-versa. Ce qui se passe durant les répétitions se voit sur scène. La façon dont les choses naissent se retrouve dans les forme finales. »⁶⁰⁵) et phylogénique, dans le développement perpétuel au sein duquel le nouveau spectacle naît du précédent : « tout est entrelacé avec le reste. Toutes ces productions. Chaque pièce était à la fois une suite et une destruction de la précédente. »⁶⁰⁶ Ainsi le spectacle devient la partie visible de l’état de danse, le moment où il s’exacerbe, se finalise et se donne à voir. Cette conception d’un développement par l’intérieur fait aussi de Keersmaeker une grande formaliste au sens où « la forme n’est pas un épiphénomène inconsistant, mais constitue l’essence même du réel »⁶⁰⁷. On sait l’artiste fascinée par la théorie des fractales, qui rejoint (ou prolonge) l’antique théorie de la nature en passant par l’*Essai sur la métamorphose des plantes* (1790) de Goethe. Cette esthétique d’une forme organique est conçue comme un germe, une cellule originelle qui se déploie dans l’œuvre tout entier ; elle inspira par exemple Beethoven (l’anacrouse de la *Cinquième symphonie*, 1808) ou Webern (les séries de *Trois mélodies populaires et sacrées*, 1924). La danse de Keersmaeker illustre également ce modèle de l’auto-développement, partant d’un noyau initial qui se dilate et se déploie, se contracte ou s’altère en perpétuelles variations.

Une œuvre n’est donc pas seulement, comme on l’a dit précédemment, un exercice de mémoire ; elle est également une démonstration de fidélité (les battements et demi-tours de *Violin Phase* reviennent dans *Toccata*, dix ans après). En jetant sans cesse son regard en arrière, De Keersmaeker nous tend, à nous aussi, ces petits cailloux qui font

⁶⁰⁵ Entretien avec A. Izrine, « Une création est un moment d’extrême générosité », art. cit., p. 12.

⁶⁰⁶ Entretien avec Anna Luyten, « Anne Teresa De Keersmaeker, Interview », *BEople* n° 1, 2001, p. 52 (nous traduisons).

⁶⁰⁷ Alain BOUTOT, *L’Invention des formes*, Paris, éd. Odile Jacob, 1993.

de l'instant – auquel on réduit si souvent la danse – des portes ouvertes sur le passé, tout autant qu'une ligne directrice vers l'avenir :

Si nulle peinture n'achève la peinture, si même nulle œuvre ne s'achève absolument, chaque création change, altère, éclaire, approfondit, confirme, exalte, recrée ou crée d'avance toutes les autres. Si les créations ne sont pas un acquis, ce n'est pas seulement que, comme toutes les autres, elles passent, c'est aussi qu'elles ont presque toute leur vie devant elles.⁶⁰⁸

Mais ces parcelles de l'œuvre, disséminées dans les œuvres, se veulent aussi rassurantes ; elles fonctionnent comme les ritournelles dont parle Deleuze, ces petits refrains que l'enfant chantonne quand, perdu dans le noir, il cherche un repère calme et stable⁶⁰⁹. Avec le court métrage *Tippeke*, utilisant une comptine enfantine pour construire un itinéraire filmé, dansé et chanté, De Keersmaecker nous donnait un clair exemple où vocabulaire ancien et nouveaux idiomes cohabitaient. Le saut typique à cloche-pied en est un : il a la clarté et la pureté des lignes du classique et s'inscrit dans rythme (croche pointée-double croche) qui renoue avec les jeux de marelle et les sautillés de l'enfance). Ce corps virtuose n'a oublié son enfance, ni dans les lignes ni dans le rythme ni dans les aspirations primaires que génère le mouvement : « tout ce [...] l'on découvre à la télévision [...] c'est tellement injuste. Il y a tout cela... et puis toi, tu dances. Et tu te demandes si c'est important. Et puis tu te dis que oui. [...] Parce qu'il faut défendre les choses qui font réfléchir, qui font rêver. »⁶¹⁰ L'œuvre d'Anne Teresa De Keersmaecker semble tellement pensée, raisonnée, fixée au cordeau qu'on a peine à imaginer qu'il recèle une formidable impression d'ivresse, l'idée d'une pulsion de danse que la raison organise sans la dominer, une dialectique entre la chair et le verbe. Son œuvre est beau parce que l'on y sent la chorégraphe aux prises avec tous les problèmes auxquels un artiste est confronté, et notamment la lutte pour y épuiser la forme. Cette obsession, parmi d'autres que j'ai évoquées précédemment, donne une cohérence à l'ensemble de ses *opus*, et la fait chercher dans une direction toujours même, au-delà de traits de surface toujours autres. Cette opiniâtreté confère bien à son entreprise artistique l'image d'une guirlande tendue vers un but et qui se prolonge sans cesse. Le style comme un désir qui dure.

⁶⁰⁸ M. MERLEAU-PONTY, *L'Oeil et l'Esprit*, op. cit., p. 92-93.

⁶⁰⁹ Cf. l'interprétation de *Die Grosse Fuge*, supra, p. 167.

⁶¹⁰ Entretien avec Jean-Marie Wynants, « Complexité, épure et liberté », art.cit.

Pour en faire une catégorie à elle toute seule commode à situer, la critique a voulu trop tôt voir en De Keersmaeker l'architecte d'un pont entre Amérique et Europe, entre post modernisme et néo-expressionisme, entre Lucinda Childs et Pina Bausch. Un trait d'union rigide, artificiel et trop vite tracé pour résister au parcours artistique de la chorégraphe. Son esthétique dansée me semble plus proche d'un regard dirigé vers l'Est et qui puise dans les civilisations orientales une autre conception du monde. « Dans l'attitude d'un danseur classique, la ligne part du corps vers l'infini » et atteste de cette séparation du réel d'avec l'ailleurs et le spirituel. « Dans les danses balinaises, même quand on ouvre grand les bras, on doit imaginer que l'on porte le monde et que, de la main gauche à la main droite, la ligne revient. »⁶¹¹ L'Orient conçoit un monde rond, cyclique, un présent en lien avec l'éternité, un geste qui porte l'infini, une vaste solidarité. Il n'est pas égal que ces deux citations soient de Fernand Schirren, le "maître" aujourd'hui disparu. Car c'est bien à cette conciliation esthétique que semble s'être attachée Anne Teresa De Keersmaeker à travers sa danse. Une danse qui dit sa fascination pour la ligne classique et qui se tourne pourtant vers un déploiement spiralé, qui ouvre ou ferme le monde en le dynamisant.

⁶¹¹ Entretien de Fernand Schirren avec P. Dewolf, art. cit., p. 18.

Chapitre 5

LIRE ET DIRE LA DANSE



L'utilité pratique d'investigations de cette espèce est beaucoup moindre que celle de la recherche telle qu'elle est pratiquée dans les sciences de la nature. Néanmoins, elles peuvent peut-être revendiquer un autre genre d'utilité. La connaissance vers laquelle elles tendent n'a pas pour but d'instaurer une maîtrise du monde, mais plutôt de la délivrer et de transformer un monde muet en un monde qui nous parle en un nombre infini de lieux.

Erwin Straus^f

L'analyse d'une vingtaine de chorégraphies a permis d'élaborer cette synthèse de l'œuvre d'Anne Teresa De Keersmaeker avec sa compagnie Rosas, de *Fase* à *Small hands*. « Quand il y a regard de quelqu'un d'autre sur ce travail-là, cette mise en mots est aussi une façon d'avoir des traces, et aussi une autre façon de communiquer avec un public » confiait la chorégraphe⁶¹². Cette démarche constitue un effort pour dépasser le stade du plaisir ordinaire. Elle est une expérience d'une ampleur et d'une intensité sans précédent dans ma vie de spectateur. Parce qu'elle concerne un nombre d'œuvres important d'une même artiste, elle est aussi plus globale et plus unifiée ; enfin elle est plus complexe car il a fallu trouver un vocabulaire qui puisse rendre compte de ce réseau mêlant perception de danseur et de spectateur. Je pourrais presque parler de magnitude tant cette fréquentation m'a travaillé intérieurement, sur les plans physique et intellectuel.

La conduite esthétique n'est pas une contemplation extatique communiquant de manière intuitive l'essence des objets livrés à notre regard. Elle n'est pas une empathie non différenciée. Elle est une activité. Sa richesse est dépendante de la richesse de notre relation cognitive à l'œuvre.⁶¹³

Ce travail sur l'œuvre n'est pas sans conséquence en retour et impose une halte réflexive. Celle-ci soulève rétrospectivement un certain nombre d'observations qui sont autant d'occasions de prolonger la réflexion sur des questions évoquées précédemment. C'est pourquoi, on évoquera successivement dans ce chapitre la place de notre position théorique au sein des modèles existants, la possibilité d'extraire de cette démarche des notions interprétatives, l'étendue du champ d'étude et l'adéquation de cette trame de lecture aux productions chorégraphiques récentes et enfin, l'intérêt esthétique et la voie interprétative originale qu'ouvre cette recherche.

⁶¹² Interview citée d'A. T. De Keersmaeker.

⁶¹³ Jean-Marie SCHAEFFER, *Les Célibataires de l'art. Pour une esthétique sans mythe*, Paris, Gallimard, coll. « NRF Essais », 1996, p. 345.

Spécificités de la démarche

Une variété d'approches à synthétiser

La posture initiale exposée au second chapitre ainsi qu'un essai préalable d'analyse portant sur *Vocabularium*⁶¹⁴ ont permis de constater qu'il était nécessaire d'adopter une trame plutôt qu'un cadre, qui maintienne la subjectivité du regard – sauf à réduire et appauvrir la double perception que j'ai du mouvement (celle de danseur et de spectateur). C'est également un vœu de renoncement à la neutralité dans une posture qui tente de saisir le « surgissement obscur de l'émotion »⁶¹⁵. Ce parti pris n'est pas unanimement partagé par les analystes. Il nous éloigne, par exemple, de la position de Godard. Pour lui en effet, il serait peine perdue de vouloir aborder la description de la danse dans une perspective esthétique par la description des formes qu'elle propose. Si on peut suivre l'analyste en ce qui concerne le danseur, que resterait-il au spectateur si le langage ne faisait pas renaître, avec ses propres moyens, le moment de la danse ? Il deviendrait alors tentant, comme on l'a vu à propos de la critique de presse écrite, de se contenter de mettre en avant les aspects historiques, biographiques, généalogiques ou de tenter une lecture de l'œuvre en privilégiant l'interprétation des éléments scéniques ou compositionnels. Bien sûr, tous les outils descriptifs ont leur limite :

Il existe des bases physiologiques permettant de décrire le mouvement dansé – ou de considérer le mouvement comme tel – mais considérer la danse simplement comme du mouvement (l'action d'une personne) n'est pas une manière de considérer le mouvement comme de la danse.⁶¹⁶

On a vu brièvement que le vocabulaire technique, par exemple, présentait un inconvénient que l'on va développer. Le battement désigne un mouvement comprenant une fermeture-ouverture de la jambe vers le buste. Mais l'image qu'en retient l'auditeur (ou le lecteur) n'est souvent qu'un instantané ; celui du point mort haut de cette trajectoire de la jambe ; point culminant qui valorise une amplitude articulaire et une

⁶¹⁴ Cf. l'analyse de cette œuvre en annexe, *infra*, p. lxvii.

⁶¹⁵ Anne-Françoise BENHAMOU, « Méandres d'un enseignement atypique », *Théâtre/Public* n° 82-83, 1988, p. 10.

⁶¹⁶ Graham MC FEE, *Understanding Dance*, Londres, Routledge, 1992, p. 56 (nous traduisons).

souplesse musculaire maximale, définissant un degré de virtuosité physique qui déclenche l'admiration. L'utilisation du mot, même approprié et entériné par l'usage, peut fixer – comme une photo – ce qui n'est que déroulement dans le temps : le battement se confond alors avec la fin d'un développé, une attitude de la jambe dans la même configuration anatomique que le battement. Il m'est arrivé cependant d'utiliser ce vocabulaire, non pas par défaut mais parce que la terminologie de la danse classique renvoie à un autre degré de précision, de compréhension du mouvement et par conséquent de représentation de la danse.

Il paraissait tout aussi illusoire de renoncer complètement à l'utilisation des différents systèmes descriptifs ; même si *a priori*, il n'y a rien de commun entre une perspective technique (le danseur est par exemple en "sixième position" selon le vocabulaire de la danse classique), une approche anatomique (dans cette même posture, le corps est à l'aplomb, cette position d'équilibre est obtenue par trois appuis sur chaque pied, le calcanéum et le premier et cinquième métatarse de chaque pied), un point de vue fonctionnel (cette même position permet d'élargir à son maximum le polygone de sustentation et d'assurer ainsi une large zone d'équilibre à partir de laquelle on peut bâtir des attitudes), ou encore une description métaphorique (dans cette position, le danseur adopte une attitude de disponibilité, de neutralité ou laisse transparaître un état, selon son orientation par rapport au public). Ces descriptions rendent compte d'univers qui se côtoient parfois : une description fonctionnelle s'inscrit dans l'univers de la formation du danseur, mais elle n'exclue pas pour autant la description anatomique (qui relève de la formation de l'enseignant), ou l'usage qu'en fait la critique (décrivant tel mouvement pour son lecteur).

Une autre raison de ne pas écarter ces systèmes tient à notre démarche même et le lecteur s'est probablement rendu compte qu'il nous est arrivé d'alterner ces différents modèles, afin de préciser au mieux ce qui se manifestait. Ainsi les termes techniques rendent autant compte de notre propre pratique qu'ils permettent d'éviter des périphrases lourdes ou floues : écrire "les bras en croix" pour désigner une seconde position est une image très approximative. En revanche, parler de ceinture scapulaire permet de désigner la zone des épaules dans leur dimension d'articulation et d'évoquer les plans dans lesquelles cette partie du corps est mobilisée. Préciser quels doigts sont reliés en cercle permet à l'interprétation de se déployer de manière plus fine : on peut suggérer une longue vue si tous les doigts sont concernés, le signe "zéro" si le pouce et l'index sont concernés ou encore la distinction, la délicatesse, voire la préciosité dans le

cas d'un contact entre le pouce et le majeur. Dans le même esprit de précision (et en tenant compte des réserves précédemment émises), on a donc employé la terminologie de la danse classique, quand il s'avérait nécessaire et possible de nommer une forme, puisque ce vocabulaire a l'avantage d'être universellement compris, d'être décrit⁶¹⁷ et analysé finement sur le plan fonctionnel⁶¹⁸. Nommer le geste dansé ne signifie pas désigner des formes tels des signes extraits d'un stock de références repérables. La langue nous fait approcher du geste, mais ne permet pas de reconstituer la vitesse, l'accentuation, la rythmicité (d'une ouverture de bras à la seconde position par exemple). Elle n'est donc qu'une approximation, mais elle constitue néanmoins un indice sur « l'acte d'une forme [...] par lequel *une forme se forme*, [sa] dimension 'génétique-rythmique' qui en fait précisément une forme. »⁶¹⁹ Ce vocabulaire désigne les figurines grossières que chacun connaît, ces « traits noirs » auxquels notre perception, enrichie par notre expérience singulière, donne « une espèce de profondeur à cette figure plate. »⁶²⁰ En dehors de tout support imagé, la dénomination supplée au geste de référence, mais elle constitue un relais pour la représentation du geste technique, dénomination que l'on peut ensuite enrichir et nuancer.

On n'a donc pas exclu ces instruments dans la mesure où ils obéissaient à un choix initial qui les dépasse, à savoir l'affirmation et la mise en jeu d'une conception du corps dansant qui ne se définirait pas à travers sa structure (anatomique ou physiologique), mais dans ce qui en caractérise la vie. En mettant à distance une « configuration objectale » stricte, promue par la domination de la pensée rationnelle dans les sociétés occidentales, on espérait aussi promouvoir une lecture du corps dont la finalité est esthétique, et qui tente de mettre en valeur un autre champ de profondeur⁶²¹. Tout notre pari tient en l'éclairage des formes par une approche même partielle, puisque externe, des « richesses de la dynamique interne du geste qui font sens. »⁶²² On s'est donc attardé sur ces questions théoriques, moins par souci de justifier que parce qu'elles rappellent trois constatations érigées dès le début de cette entreprise en vigilance.

⁶¹⁷ Jacqueline CHALLET-HAAS, *Manuel pratique de danse classique*, Paris, Amphora, 1983.

⁶¹⁸ Georgette BORDIER, *Anatomie appliquée à la danse*, Paris, Amphora, 1992.

⁶¹⁹ H. MALDINEY, *Regard Parole Espace*, *op. cit.*, p. 156 (l'auteur souligne).

⁶²⁰ Jean-Paul SARTRE, *L'imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1940, p. 65.

⁶²¹ Laurence LOUPPE, « Le corps du danseur : épreuve du réel », *Art Press*, hors série n° 13, 1992, p. 139.

⁶²² H. GODARD, « Le geste et sa perception », *art. cit.*, p. 224.

D'abord, il a fallu reconnaître qu'à travers les témoignages qui prétendent en rendre compte, la danse se transforme en un jeu de langage soumis à des lois qui ne sont plus celles de la motricité. Il était donc important de garder à l'esprit qu'en s'intégrant à une sphère qui ne lui est pas naturelle, la danse se métamorphose contre son gré en objet linguistique. Par conséquent, la réalité de la danse – hors de l'analyse – devait nous rester constamment présente à l'esprit ; notre pratique quotidienne nous y a aidé. Dans un second temps, nous sommes restés conscients que la corporéité était « vouée à se dérober devant toute tentative qui prétend, d'une part la montrer, l'instrumentaliser et *a fortiori* la manipuler ; d'autre part, l'identifier et par-là nier la mutabilité indéfinie de sa puissance de simulation. »⁶²³ La méditation de ces quelques lignes nous a imposé une posture humble et lucide sur l'irréductibilité de la corporéité à son analyse. Enfin, nous avons gardé à l'esprit que cette démarche ne constituait qu'un point de vue sur la danse, dans les deux sens que prend généralement cette expression : désignant d'une part le lieu d'où l'on observe (et donc, des conditions de visibilité qu'impose ce lieu), et indiquant d'autre part la manière d'aborder et d'interpréter le phénomène qui se livre au regard, c'est-à-dire la trame perceptive au travers de laquelle on a conduit cette analyse. Pour étayer ce point de vue particulier, il fallait nécessairement considérer ceux qui l'avaient précédé.

Des travaux tenus à distance

La description du corps en mouvement du point de vue d'un observateur n'est pas nouvelle. Elle commence avec Aristote⁶²⁴ et continue de nos jours avec Noa Eshkol et Abraham Wachman⁶²⁵. Modèles géométriques, politiques, logico-philosophiques ou encore mécaniques se succèdent et témoignent de la diversité des conceptions du mouvement⁶²⁶. D'un point de vue scientifique, ces méthodes ne sont jamais entièrement

⁶²³ M. BERNARD, *De la création chorégraphique*, op. cit., p. 94.

⁶²⁴ ARISTOTE, *De motu animalium*, Naples, Libreria scientifica editrice, 1958.

⁶²⁵ Noa ESHKOL et Abraham WACHMAN, *Right angled curves. Dance suite*, Tel-Aviv, Movement Notation Society of Israël, 1975.

⁶²⁶ On trouvera une revue historique des différentes méthodes d'analyse du mouvement observé dans la thèse de Patrice Paillotet : *Vers un modèle neuromimétique d'analyse du mouvement. Application à la danse* (Thèse de doctorat en sciences, Université de Paris X-Nanterre, 1997, p. 54-57).

satisfaisantes. Les procédés qu'elles emploient se suffisent rarement à eux-mêmes et sont souvent accompagnés d'ajouts graphiques qui les font apparaître parfois comme des tentatives bricolées de faire face à des exigences contradictoires⁶²⁷. Au contraire des applications psychophysiologiques auxquelles ces modèles sont souvent destinés, notre démarche revendique la posture d'une vision débouchant sur un regard. C'est pourquoi on n'a pas fait référence à ces tentatives successives. Les systèmes de notation et de fixation du mouvement, et particulièrement ceux du vingtième siècle (Benesh, Eshkol, Laban) ont eu des développements importants. Pourtant, au sein de ces systèmes, « la nature problématique des relations entre l'étude du *mouvement* et la compréhension et l'appréciation des *danses* a été largement négligée. »⁶²⁸

Revenons cependant sur l'Eukinétique de Laban. Le théoricien a pensé, dans une perspective analytique et didactique, un certain nombre de variables qui interagissent entre elles pour former le mouvement. Ainsi dans sa mise en évidence des différents facteurs du mouvement, il a également formalisé l'espace d'action de l'interprète. Cet espace d'action relève d'un découpage analytique de l'espace, selon une dimension orientée qui prend en compte, non plus l'espace qu'occupe le danseur dans l'espace que visualise le spectateur, mais celui au centre duquel se trouve l'interprète. L'Eukinétique (ou dynamique du mouvement) offre donc un cadre à la vertu descriptive indéniable. Ce cadre est particulièrement fonctionnel pour une analyse poïétique de l'œuvre car il permet une recherche systématique du mouvement, un travail d'exploration exhaustif, comme en témoigne Anne Teresa De Keersmaeker à propos de *Small hands* :

Travailler aussi sur l'architecture, pour qu'elle soit riche, inspirée du *Laban Cube*, toucher tous les différents points dans l'espace, travailler sur ce qui était horizontal/vertical, sur ce qui était carré et ce qui est rond. Sur de longues lignes et des lignes étirées, par opposition avec des lignes cassées, sur les grandes et les petites, et en fait sur l'ouverture et la fermeture et l'alternance qu'on trouvait entre les deux.⁶²⁹

Cependant, si cette formalisation peut aider le chorégraphe dans sa démarche de création, elle paraît en revanche difficile à utiliser – dans son intégralité et avec ses

⁶²⁷ Paul BOUISSAC, *La Mesure des gestes. Prolégomènes à la sémiotique gestuelle*, Paris-The Hague, Mouton, 1973.

⁶²⁸ J. ADSHEAD et al., *op. cit.*, p. 17 (l'auteur souligne ; nous traduisons).

⁶²⁹ D'après la transcription de la bande sonore de la salle XVI, exposition *Rosas XX* au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, du 20 octobre 2002 au 5 janvier 2003.

formulations propres – dans le cadre qui nous occupe. En effet, le modèle labanien désosse le mouvement et va à l'encontre de la perception globale, relative et extérieure qui fonde la réception du spectateur à laquelle on s'est astreint. Certaines notions créées par Laban ont été évoquées. Son travail est incontournable et on y fait parfois référence (le flux par exemple), sans nécessairement s'asservir à ce modèle, trop complexe dans son utilisation extensive pour être utilisé ici. Les raisons de cette gravitation et de ce qui pourrait apparaître comme une forme d'hésitation, est la conséquence d'une perspective pédagogique. Avec Laban, en effet, s'opère une inversion de point de vue par rapport à notre projet, inversion due aux finalités même de cette lecture du corps. Son outillage conceptuel (bien que kinesthésique) sert avant tout à former le danseur, plutôt que constituer un élément d'appréciation esthétique du mouvement⁶³⁰. Par ailleurs, une forte aspiration à la mise en ordre conduit Laban à exprimer les éléments cinétiques propres à la danse en couple bipolaires rigides (haut/bas, ouvert/fermé, stable/labile, libre/retenu, etc.) qui excluent les modulations personnelles vécues de l'interprète au profit du souci de clarté analytique⁶³¹. Enfin, Laban a introduit « la notion de penser en terme de mouvement s'opposant à celle de penser par des mots. »⁶³² Cet effort de mise en relation étroite du geste avec sa signification, rendant interdépendants signifiant et signifié, a nourri la danse expressionniste de l'époque. Ce symbolisme, rendu obsolète par l'histoire plus récente de la *Post modern dance* et de la danse contemporaine, frappe cependant par son degré de précision et de sophistication. Néanmoins, le caractère passablement systématique de ces travaux nous a tenus éloigné de cette partie interprétative de l'œuvre de Laban, qui relève quand même davantage de la genèse de la forme que de ce qu'elle évoque.

⁶³⁰ John HODGSON et Valérie PRESTON-DUNLOP, *Introduction à l'œuvre de Rudolf Laban*, trad. P. Lorrain, Arles, Actes Sud, coll. « L'art de la danse », 1991.

⁶³¹ Certains le défendent, à l'image de Mary Wigman qui écrit : « hauteur et profondeur, largeur, devant, derrière, de côté, l'horizontale et les diagonales ne sont pas pour le danseur des termes techniques ou des notions théoriques. Il les ressent dans son propre corps, et ils deviennent son propre vécu, car à travers tout cela il célèbre son union avec l'espace. » (*in Le Langage de la danse*, trad. J. Robinson, Arles, Actes Sud, coll. « Papiers », 1986, p. 16). Mais pour nous, le fait que ces paramètres soient vécus intérieurement n'assure en rien leur aptitude à décrire le mouvement tel qu'il est perçu par un observateur aux fins qui nous occupent ici.

⁶³² J. HODGSON et V. PRESTON-DUNLOP, *op. cit.*, p. 31.

En m'appuyant sur la perception de ma kinesthésie propre, j'ai analysé le répertoire de Keersmaeker. Cette démarche a mis en exergue la dynamique des appuis et la manière dont ils mettent en évidence le jeu gravitaire ; elle s'est aussi centrée sur la manière dont les flux toniques sont créés, entretenus, restitués ou transformés ; sur la façon dont ces modulations se distribuent dans le corps ; sur la rythmicité du mouvement ; sur les formes ou figures qui sont les conséquences plastiques de cette malléabilité du matériau-corps, tel qu'il se livre à l'artiste chorégraphe. Mon intérêt a dépassé la simple mise en évidence du geste pour aller vers la définition d'un style chorégraphique. Si ces repères ont acquis une pertinence au travers de ce long processus d'analyse, ils ont besoin d'être précisés.

Une trame de lecture précisée

Concernant le rapport entre le poids et les appuis, il était difficile de faire l'économie d'un détour par la pensée labanienne⁶³³. Ce cadre de compréhension du mouvement s'articule autour de quatre facteurs : le poids, le flux, l'espace et le temps. Ainsi la combinaison entre les trois derniers facteurs permet de recenser des qualités gestuelles qui peuvent être traduites en verbes d'action : lent, fort et direct caractérisent le verbe appuyer ; lent, fort et indirect qualifient le verbe tordre ou encore rapide, faible et direct renvoient à tapoter et ainsi de suite⁶³⁴. Cette taxonomie des qualités intrinsèques du mouvement a été nommée par Laban « encinétique ». L'étude de ces données permet une forme d'entraînement du danseur à une exécution précise. A juste titre au regard de sa logique d'étude, Laban classe le poids parmi les facteurs moteurs envers lesquels une personne en mouvement adopte une attitude définie. La liaison entre intention et effort musculaire permet de traduire l'appui en verbes d'action : pousser, repousser, tirer, enfoncer, soulever, etc. Ces variations d'intention provoquent des efforts musculaires différents et se trouvent donc en liaison avec la gestion des intensités toniques. Ces variations, pour Laban, sont tributaires d'une « concentration de

⁶³³ Cette pensée s'inspire elle-même des recherches antérieures de Delsarte et Jaques-Dalcroze. A ce propos, Anne-Marie Sellami montre que « l'emprunt ne fait aucun doute même si Laban ne le signale à aucun moment de sa recherche. » (*op. cit.*, p. 223).

⁶³⁴ Jacqueline ROBINSON, *Eléments du langage chorégraphique*, Paris, Vigot, coll. « Sport + enseignement », 1988.

la personne sur un seul des éléments de l'effort »⁶³⁵. Or Laban ne spécifie pas que, pour certaines de ces actions, cette concentration concerne l'appui. Par exemple, pour l'action qu'il nomme « frapper » (c'est-à-dire un mouvement à la fois direct et fort) le mouvement subit « un point d'inflexion de l'intensité » en fonction de la position de l'appui. Ainsi l'appui situé au début de la trajectoire fait dériver l'action « frapper » en action « pousser ». L'appui situé en milieu de trajectoire fait dériver l'action « frapper » en action « cogner » et l'appui situé en fin de trajectoire fait dériver l'action « frapper » en action « enfoncer ». Cet exemple permet également de voir que le poids, pas plus qu'aucun des autres facteurs isolés par Laban, n'existe en lui-même et séparé des autres. Il ne peut être considéré qu'en liaison avec les autres agents du mouvement. Le corps labanien est ainsi construit comme une « géographie de relations »⁶³⁶. Au sein de ces interrelations entre facteurs de mouvement, Laban définit une composante subjective, personnelle, permettant au danseur une réalisation plus précise du mouvement considéré. Concernant le poids, cette « sensation motrice » s'exprime en terme de lourd ou léger. Mais cette composante échappait en partie à l'observation. Tout au plus pouvait-on formuler l'hypothèse que l'empathie motrice entre danseur et spectateur permet une diffusion kinesthésique de ce type de composante. Ce faisant, on réhabilite la tactilité et sa place à hauteur de la vue et de l'ouïe parmi les sens supérieurs. Mais si cette hypothèse plaide pour une approche perceptive plus globale qui évoque la théorie chiasmique, elle rend plus difficile notre démarche analytique. C'est pourquoi, concernant le jeu avec la gravité, l'observation des appuis nous a semblé plus pertinente et accessible.

*

Notre « introspection dansée » initiale a mis en évidence la notion de distribution des intensités toniques. Le recours à cette fonction dans les analyses et la synthèse a été confortée par la lecture d'Hubert Godard. Ce dernier a élaboré une « lecture du corps » qui s'inscrit dans la ligne des analyses fonctionnelles du corps et qui se propose de

⁶³⁵ R. LABAN, *op. cit.*, p. 251.

⁶³⁶ Irgmard BARTENIEFF et Doris LEWIS, *Body Movement coping with the Environnement*, New York, Gordon & Breach, 1980, cités par L. Louppe dans *Poétique de la danse contemporaine (op. cit., p. 95)*.

favoriser l'intégration du mouvement dansé. Cette lecture se fonde sur la gestion de la gravité. Ainsi « à l'orée de chaque posture, de chaque geste se dessine en filigrane l'organisation psycho-corporelle qui a fondé notre relation particulière à la verticalité, à la gravité »⁶³⁷. Cette organisation gravitaire s'élabore à la naissance, dans le passage de la pression uniforme du liquide amniotique à la réaction permanente que l'enfant doit adopter face à la gravité et en fonction de sa surface d'appui⁶³⁸. La gestion simultanée du poids et de l'orientation, c'est-à-dire le désir et la possibilité de se situer dans l'espace, est un tropisme : « en faisant se dresser cette colonne vertébrale de la situation horizontale à la verticale, [l'homme] a établi à travers son corps un passage entre la terre et le ciel. »⁶³⁹

Ceintures scapulaire (le ciel) et pelvienne (la terre) ont donc un rôle distinctif dans l'organisation du mouvement. Elles forment deux anneaux auxquels s'articulent bras et jambes, et créent ainsi deux centres de gravité différents, l'un distribuant les bras, et l'autre les jambes. Nous avons qualifié de "distributive" cette fonction car elle nous paraît générer des utilisations et des répartitions de moteurs de mouvement, c'est-à-dire les endroits du corps par lesquels sont initiés les mouvements, ainsi que les énergies qu'ils utilisent. Nous avons compris cette fonction comme l'action de répartir, de conduire, d'ordonner, d'organiser (en se rapprochant des dimensions physiologique et architecturale, au sens de ce qui divise selon certaines destinations). Cependant que Godard utilise le terme de distribution dans une acception différente. Dans « la distribution du travail corporel, il y a la musculature profonde, la plus fine, la plus innervée, qu'on peut relier à l'être. Il y a la musculature périphérique, plus grossière (les dorsaux, les pectoraux, etc.) qu'on peut relier à l'agir. »⁶⁴⁰ Il va de soi que tenir compte de cet autre type de répartition demande des compétences de lecture du mouvement qui relèvent davantage de la kinésiologie et dépasse le cadre de ce projet.

*

⁶³⁷ Hubert GODARD, « A propos des théories sur le mouvement », *Marsyas* n° 16, décembre 1990, p. 19.

⁶³⁸ Hubert GODARD, « C'est le mouvement qui donne corps au geste », *Marsyas* n° 30, juin 1994, 72-77.

⁶³⁹ Dominique DUPUY, « La danse du dedans », in L. NICLAS (ed.), *La Danse. Naissance d'un mouvement de pensée, op. cit.*, p. 111.

⁶⁴⁰ Hubert GODARD, « La peau et les os », *Bulletin du CNDC d'Angers* n° 3, été 1989, CNDC d'Angers, non paginé.

Le rythme et la musicalité ont également été évoqués dans la trame, les analyses et la synthèse. Le rythme en danse mélange des formes structurelles, tectoniques (la charpente du mouvement pour ainsi dire) et des formes dynamiques, cinétiques (qui correspondent à des lignes de force, des vitesses, des contractions, du poids...) qui évoquent Laban. Usant d'analogies avec l'univers musical, ce dernier distingue les rythmes spatiaux (les changements de direction, qu'il compare à la mélodie, et le développement des formes produites par l'action simultanée des parties du corps, qu'il compare à l'harmonie), mais aussi les rythmes temporels, qu'il caractérise par la lutte (mouvements rapides) ou l'abandon au courant temporel (mouvements lents, soutenus) et enfin les rythmes pondéraux, c'est-à-dire les parties accentuées ou non accentuées d'une séquence de mouvement⁶⁴¹.

Certains évoquent aussi le phrasé de la danse qui va « distribuer les mutations de matière : poids, tensions, relâchements qui vont délimiter les accents, les paliers d'attente, les ruptures, les accélérations ou les ralentissements. »⁶⁴² C'est le phrasé ici qui se substitue à la scansion ou à la traduction corporelle de la musique. Celle-ci n'est plus inductrice de la ponctuation du geste et perd la souveraineté que lui avait accordée la danse classique. Elle devient alors un second phrasé, extérieur au corps, qui se superpose de manière plus ou moins coïncidente avec la danse. Cette conception opère une bascule des termes dans une définition faisant de la danse une musique du mouvement plutôt que du mouvement sur de la musique. La danse qui se passe ainsi constitutivement de la musique voit déjà, dans son mode de déploiement le plus traditionnel, une rencontre des arts entre celui qui produit des formes vivantes et celui qui se consacre aux sons. Nulle surprise donc, dans l'envie qu'éprouvent une majorité de chorégraphes de continuer à faire voir cette musique du corps dans des séquences dansées en silence. Un silence relatif d'ailleurs car il donne l'occasion à d'autres partitions, inhérentes ou conséquentes au mouvement, de se faire entendre : respirations, froissements de costumes, craquements de la scène sous le poids des appuis. C'est l'idée de musicalité du mouvement qui s'impose alors. Employé par de nombreux chorégraphes, on le retrouve chez Odile Duboc qui parle de « musicalité intérieure »⁶⁴³

⁶⁴¹ R. LABAN, *op. cit.*, p. 179 à 181.

⁶⁴² L. LOUPPE, *Poétique de la danse contemporaine, op. cit.*, p. 148.

⁶⁴³ Michèle FINCK et Pierre LARTIGUE, *Odile Duboc, Roger Eskenazi*, Paris, Armand Colin, coll. « Arts chorégraphiques : l'auteur dans l'œuvre », 1991.

ou chez Bagouet évoquant une « musique qu'on n'entend pas »⁶⁴⁴. Dans ce cas, la notion évoque une articulation intrinsèque au mouvement, indépendant de la relation concrète à la musique.

Quant à Michel Bernard, il étend le concept de musicalité bien au-delà de la « musicalité tonique »⁶⁴⁵ que l'on vient d'évoquer. Pour lui, le rythme joue sur des opérateurs de mouvement tels que l'accentuation, mais également sur la notion d'espace comprenant les postures, c'est-à-dire les modes de mise en relation avec le sol (debout, couché, à genoux, assis, etc.), ainsi que les attitudes, c'est-à-dire des choix plastiques permis par l'agencement des différentes parties du corps entre elles. Le philosophe propose une typologie de « facteurs de diversification » de la musicalité corporelle. Pas moins de vingt et un vecteurs, dont certains transversaux, interfèrent et influent les uns sur les autres, certains faisant double emploi. Ainsi on retrouve le « degré de vitesse » d'une part et « l'accélération/ralentissement » un peu plus loin⁶⁴⁶. Une grille de lecture de la motricité dansante intégrant de manière exhaustive l'ensemble de ces paramètres aurait été, on l'imagine aisément, d'une utilisation lourde et rébarbative.

Mais les analyses et la synthèse ont également fait émerger la perception de certaines formes aux dépens d'autres dans le déroulement du mouvement. Faute de mieux, nous les avons nommées « rythmes d'apparition ». Il s'agit ici d'une utilisation plus analogique – semblable à celle qu'en fait la critique dans le domaine des arts plastiques. Dans ce cas, le rythme apparaît comme une impulsion par laquelle les formes, dynamiques ou statiques, s'imposent à notre regard à travers un accent, une fréquence, une amplitude ou le maintien d'une intensité dans la présence d'une figure corporelle. Nous aurons l'occasion d'y revenir pour mieux cerner la notion d'état de corps.

*

Ces repères peuvent paraître disparates à un lecteur soucieux de théorisation. C'est pourquoi il faut rappeler que cette trame est unifiée par une perception de la danse « en acte » et que sa validité repose sur l'hypothèse d'une empathie étroite entre cette activité

⁶⁴⁴ I. GINOT, *Dominique Bagouet, un labyrinthe dansé*, op. cit., p. 292.

⁶⁴⁵ M. BERNARD, *De la création chorégraphique*, op. cit., p. 160.

⁶⁴⁶ *Idem*, p. 178 et s.

et sa résonance corporelle au moment de la réception. La danse, en ce qu'elle mêle les trois formes de motricité, rend également pertinents les repères proposés : le danseur gère à la fois une forme d'efficacité (approche, manipulations, transformations...) à laquelle l'observation des appuis, des flux et de leur distribution renvoie ; mais il produit également des formes appréciées en elles-mêmes et pour elles-mêmes⁶⁴⁷, formes dont le vocabulaire technique et l'usage métaphorique tentent de rendre compte ; enfin, le danseur utilise une motricité de sens, présidant à ses relations avec les autres (gestes expressifs, gestes symboliques ou codés...) mais qui, en l'absence de code, demandent à être interprétés par le spectateur. Ainsi une mimique utilisée comme forme (on pense à Rita Cioffi, interprète de Bagouet dans *Necesito, pièce pour Grenade*, gonflant les joues tout en exorbitant et roulant les yeux) peut être tout aussi bien une petite danse en soi qu'une allusion aux gargouilles ou à « un buisson trapu »⁶⁴⁸. De même qu'une calligraphie peut être appréciée pour ses formes en dehors de toute compréhension des idéogrammes qui la composent, le langage des sourds peut être perçu plastiquement et indépendamment de toute pratique de cette langue, comme c'est le cas dans *Small hands*⁶⁴⁹. Je considère ici que « le mouvement est pur comme un mouvement sans autre connotation, ni fonctionnel, ni pantomimique [...] n'ayant d'autre sens au-delà de lui-même »⁶⁵⁰.

Cette trame est proche de ce que Michel Bernard désigne sous le terme d'orchésalité, c'est-à-dire la spécificité esthétique de l'acte de danser. Cette spécificité s'organise autour de quatre traits qui dessinent des caractéristiques plutôt qu'une définition. Une dynamique de métamorphoses dans lequel le corps « devient une chaîne animée et plastique de figures mobiles qui s'autodétruisent sans cesse et exhibent la

⁶⁴⁷ Jean-Claude SERRE, « La danse parmi les autres formes de motricité », *La Recherche en danse* n° 3, 1984, 135-156.

⁶⁴⁸ Isabelle GINOT, *Dominique Bagouet, un labyrinthe dansé, op. cit.*, p. 265.

⁶⁴⁹ « Depuis le tout début déjà dans *Elena's Aria, Bartók*, mais aussi *Amor constante et Mozart/Concert Arias*, le fait de parler avec les mains et plus précisément le langage des sourds et muets est pour moi la forme la plus directe, mais aussi la plus belle combinaison entre une certaine efficacité et une poésie d'un mouvement pour communiquer. Parler, raconter une histoire, le langage des sourds et muets sert alors pour raconter une histoire, même si on sait pas exactement qu'est-ce qu'il veut dire. » D'après la transcription de la bande sonore de la salle XVI, Exposition *Rosas XX*, déjà citée.

⁶⁵⁰ Lise BRUNEL, *Trisha Brown*, Paris, éd. Bougé, 1987.

dynamique interne illimitée du *free flow* labanien »⁶⁵¹ (ce que nous avons désigné comme forme – dessinant des lignes, investissant des volumes, délimitant des espaces – qui se distillent à travers la distribution des intensités dans les différentes zones qui le composent). L’orchésalité recèle aussi un jeu temporel s’exprimant à travers le « tissage et détissage »⁶⁵² permanent de la temporalité (et un dialogue rythmique que nous avons évoqué) ; elle s’exprime par un troisième trait sous la forme d’un dialogue avec le sol qu’impose le jeu de poids. Ce dialogue incessant du corps avec la pesanteur s’observe à travers le travail des appuis. Enfin l’orchésalité se caractérise par un jeu de repli sur soi, une pulsion auto-affective, un désir de la corporéité de se replier sur elle-même. Le corps se réfléchit comme dans un miroir, se réfugie dans une relation spéculaire. Ainsi le danseur s’enferme dans une « bulle fictive et toujours changeante qui paradoxalement l’exclut du monde avec lequel il veut se fondre et fusionner »⁶⁵³. Ce trait se rattache davantage à l’interprétation qu’au registre moteur, mais il n’en est pas moins observable. Michel Bernard s’est peu attardé sur cette dernière dimension. Cependant l’analyse des œuvres a rapidement mis en évidence la nécessité de rendre compte de cet aspect de la danse. L’usage du terme d’auto-réflexivité est inexistant dans les écrits sur la danse, au contraire du terme “état” (de corps ou de danse) qui nous semble s’y substituer en le dépassant dans le cadre d’une démarche interprétative. C’est pourquoi nous avons voulu développer dans le paragraphe suivant des notions qui étaient apparues au cours de l’écriture.

⁶⁵¹ M. BERNARD, *De la création chorégraphique*, op. cit., 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.

⁶⁵² Simone FORTI, *L’Avant-scène, Ballet-Danse*, avril-juin 1980, p. 28.

⁶⁵³ M. BERNARD, *De la création chorégraphique*, op. cit., p. 83.

Des repères éclairés

Pas plus que d'autres domaines, l'esthétique n'échappe aux contraintes qui présupposent une posture se nourrissant de concepts ou plus simplement d'un vocabulaire, pour pouvoir se référer à l'œuvre étudiée, pour lire, analyser, interpréter cette réalité. Définir des concepts oblige à expliciter le champ d'expérience dont ils émanent en tentant de garder l'esprit d'ouverture que décrit Bourdieu : « ce qui est difficile autant que rare, ce n'est pas le fait d'avoir ce que l'on appelle des idées personnelles, mais de contribuer tant soit peu à produire et à imposer de ces modes de pensée impersonnels qui permettent aux personnes les plus diverses de produire des pensées jusque là impensables. »⁶⁵⁴ Il est donc nécessaire de revenir sur certains des termes que nous avons utilisés. Le type d'abstraction vers laquelle je souhaite me diriger est plus proche de l'expérience artistique que de l'expérience scientifique. Une procédure plus souple que la conceptualisation est donc souhaitable, plus proche de la dynamique de réception et énoncée de manière moins axiomatique et plus incarnée. Elle s'insère dans notre problématique de réversibilité ou de spirale permettant de revenir sans cesse à l'expérience : danser, contempler, enseigner, chercher, danser, etc.

Les notions flottantes

L'option pragmatique que nous avons justifiée nous incite à adopter une position évolutive, incarnée et souple. Parler de « concept flou », ainsi que l'ont successivement proposé Ginot et Abdou El Aniou⁶⁵⁵ dans leurs recherches respectives, paraît un peu péjoratif. On lui préfère le terme de “notion” compris, non pas comme le synonyme de concept, mais comme une connaissance intuitive et synthétique. Pour appuyer cette distinction, on lui a adjoint l'adjectif “flottant”. Ainsi on pourrait comparer la notion flottante à une rotule, c'est-à-dire un instrument ayant une fonction d'articulation (ici, entre la sensation, sa formulation ou son interprétation) formée d'une pièce sphérique,

⁶⁵⁴ Pierre BOURDIEU, *Le Sens pratique*, Paris, Minit, 1980, p. 11.

⁶⁵⁵ I. GINOT, *Dominique Bagouet, un labyrinthe dansé*, op. cit., p. 183

tournant dans un logement creux et baignant dans un contexte qui constitue son milieu vital. Cette articulation ou “notion flottante” présente trois caractéristiques principales : la consistance (elle possède un contenu qui émane du ressenti même), la mobilité (elle a un caractère contextuel et mouvant qui oblige à la préciser) et la substitution (elle comble un vide en venant proposer une lecture du corps complétant la perception de la danse). Enfin, la notion flottante est opératoire parce qu’elle favorise les opérations de bascule entre la perception et son énonciation, tout en étant dépourvue des caractères d’absolu, d’universel et d’immuable propres au concept. Pour paraphraser le célèbre titre d’Atlan, la notion flottante serait au concept ce que la fumée est au cristal⁶⁵⁶, un outil vivant dont la logique se déploie pour mieux interpeller la pensée rationnelle. Dotée d’un mode d’expansion centrifuge, elle permet de s’adresser aux initiés (les danseurs, par exemple), puis aux spectateurs en se précisant selon les échos et l’intérêt qu’elle rencontre.

Les “états” et les “rôles” du corps sont deux éléments de notre discours qu’on souhaite expliciter comme des notions flottantes. Elles informent et donnent un complément de lecture sur une partie des qualités du médium-corps dans l’activité chorégraphique. Pour comprendre comment elles sont conçues, un détour par l’imaginaire est nécessaire.

On a invoqué la phénoménologie comme milieu tutélaire de cette démarche. Cette philosophie nous invite à renoncer aux croyances *a priori* pour s’en remettre à l’expérience⁶⁵⁷. Il peut donc paraître étrange d’y adjoindre la réflexion conduite par Gilbert Durand sur l’imaginaire. Peut-on à la fois se centrer sur l’apparaître des choses et sur la possible altération de cette apparition par des représentations ? L’imaginaire en effet, aurait tendance à entretenir la confusion entre ce que nous percevons et ce que nous nous imaginons percevoir. C’est donc précisément au nom de la liberté laissée par le domaine de l’art d’une perception et d’une réception profondément subjectives et partiales que nous faisons converger ces deux courants de pensée.

L’imaginaire est donc plus proche des perceptions qui nous affectent que des conceptions abstraites qui inhibent la sphère affective. Il n’y a d’autre part

N.-P. ABDON EL ANIOU, *op. cit.*, p. 204.

⁶⁵⁶ Henri ATLAN, *Entre le cristal et la fumée. Essai sur l’organisation du vivant*, Paris, Le Seuil, 1979.

⁶⁵⁷ Husserl a forgé – comme fondement à cette attitude – l’expression « zu den Sachen selbst », c’est-à-dire le retour aux choses elles-mêmes.

imaginaire que si un ensemble d'images et de récits forme une totalité plus ou moins cohérente, qui produit un sens autre que local et momentané.⁶⁵⁸

L'imaginaire a souvent été accusé de travestir la vérité en se mettant au service d'une subjectivité passive. Il est tenu pour l'expression des dispositions incontrôlées du corps et l'effet amplifié des émotions qui nous conduisent à croire davantage en la réalité de nos représentations qu'en l'ordre objectif du monde. Mais la réception de l'art n'est pas autre chose. Ehrenzweig l'avait déjà signalé en son temps : « les effets plastiques de la peinture (l'espace pictural), familiers à tout artiste et à tout amateur d'art, sont déterminés par des perceptions profondément inconscientes. Ils échappent, en dernier ressort, à tout contrôle conscient. »⁶⁵⁹ L'interprétation des pièces chorégraphiques, telle que nous l'avons définie jusqu'ici, constitue un champ tout indiqué pour ce type d'approche, car « l'imaginaire se mêle à la réalité extérieure et se confronte à elle ; il y trouve des points d'appui ou, par contre, un milieu hostile ; il peut être confirmé ou répudié. Il agit sur le monde et le monde agit sur lui. »⁶⁶⁰

Il n'est pas question ici d'*appliquer* à l'interprétation de la danse le registre et les régimes mis en évidence par Durand⁶⁶¹, mais plutôt de constater que certains archétypes, proches des images motrices ou des réalités dynamiques produites par la

⁶⁵⁸ Jean-Jacques WUNENBURGER, *L'Imaginaire*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 2003, p. 10 et s.

⁶⁵⁹ Anton EHRENZWEIG, *L'Ordre caché de l'art. Essai sur la psychologie de l'imagination artistique*, trad. F. Lacoue-Labarthe et C. Nancy, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 1974, p. 29.

⁶⁶⁰ Lucian BOIA, *Pour une histoire de l'imaginaire*, Paris, Les Belles Lettres, 1998, p. 16.

⁶⁶¹ Ce registre symbolique est bâti sur trois schèmes de représentation, eux-mêmes déduits des réflexes dominants (position, nutrition et copulation) mis en évidence par la réflexologie au début du siècle. Cette construction des représentations se condense dans les verbes distinguer, confondre, relier. Leur activation engendre deux grands régimes de constitution des images visuelles et de récits, un nocturne et un diurne. Le premier, de type intimiste, tend à agglutiner les éléments en jouant sur les analogies et les euphémisations des différences, le second tend au contraire à valoriser les coupures, les antagonismes et les antithèses (J.-J. WUNENBURGER, *op.cit.*, p. 45 et s.). Entre les deux, dépendant toujours du régime conciliateur nocturne, une structure cyclique, dramatique ou synthétique, qui accentue une construction par cycles qui fait alterner les matériaux des deux figures précédentes (éternel retour, progrès). C'est sur cette trame que viennent s'inscrire, dès le début de la vie, les expériences, les traumatismes, l'adaptation au milieu sur lesquels sont brodés les motifs polymorphes de l'imaginaire (Gilbert DURAND, *Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992, p. 46 et s.).

danse, viennent se greffer sur mon expérience de spectateur et d'interprète en une sorte de cristallisation symbolique. En effet, à travers l'empathie motrice qu'elle génère, la danse est l'art vivant le plus à même d'assurer la continuité de l'organique à l'imaginaire. Elle représente le vivant mais fait aussi passer – à travers l'expérience du mouvement – le vivant même. Ainsi par exemple, nos envies de voler ont davantage d'accointances avec des trajectoires et des vitesses qu'avec le type de transport lui-même. Le mouvement dansé, indissociable de celui qui l'exécute, supporte mieux l'image dynamique de l'impulsion, de l'envolée, de la trajectoire ou de la suspension, que la forme de l'aile dont parfois les danseurs se sont affublés⁶⁶². On trouve également ce thème développé chez Bachelard, pour qui le naturel de l'aile (comme instrument du vol) ne confère pas à l'organe le statut de symbole du vol. Ce n'est que par rationalisation (ou mimétisme de l'oiseau) que l'ange (ou Icare) se trouve affublé d'ailes. Or le rêveur n'a pas besoin d'aile pour voler ; et le danseur, à travers le schème du saut et d'une perception d'un « talon dynamisé »⁶⁶³, peut nous proposer une identification de l'homme volant qui nous rapproche de Mercure, ce messager dont le talon est ailé, et non le dos.

Si l'imaginaire est « un système, un dynamisme organisateur des images, qui leur confère une profondeur en les reliant entre elles »⁶⁶⁴ alors les rôles et les états que nous discernons sont (et ne peuvent demeurer que) des notions flottantes qui se nourrissent des images et d'une perception singulière, en se focalisant et se concrétisant sur une seule image ou métaphore générique qui résume toute les autres. Etat et rôle du corps sont des réductions. Comme toute image isolée ou composition, l'imaginaire comporte un versant représentatif, et donc verbalisé, et un versant émotionnel, affectif et qui touche le sujet. L'imaginaire, s'il est plus proche des perceptions qui nous affectent que des conceptions abstraites qui inhibent la sphère émotionnelle, trouve à travers ces notions flottantes un point de cristallisation qui permet la lecture et le partage esthétique. La reconnaissance ou l'attribution par le spectateur d'un état de corps ou d'une fonction (ou rôle) du corps dansant implique une émancipation par rapport à la

⁶⁶² Dans *Icare* (1935), Serge Lifar n'a pas fait confiance à la puissance métaphorique de sa danse (ou à l'imaginaire de ses spectateurs) et s'est empêtré dans une contextualisation historique d'une époque où les hommes n'imaginaient pas qu'on puisse "techniquement" voler autrement que munis d'une paire d'ailes.

⁶⁶³ G. BACHELARD, *L'Air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, op. cit., p. 36 et s.

⁶⁶⁴ Joël THOMAS (ed.), *Introduction aux méthodologies de l'imaginaire*, Paris, Ellipses, 1998, p. 13.

réception brute, et constitue un élément dynamique d'analyse qui ouvre également une voie à l'interprétation. On va successivement examiner ces deux notions.

Les états de corps

A défaut de définition dans le second chapitre, on trouve dans la littérature des descriptions approchant ce que le terme d'état de corps pourrait désigner :

Elle était assise, accroupie dans la posture sacrée du Bouddha sur la fleur de lotus [...]. Rien en elle ne bougeait. Ses yeux étaient grands ouverts, pas un battement de cils. Une force indicible maintenait le corps tout entier dans cette position. Ceci dura toute une minute, mais on aurait voulu voir ce personnage immobile dix fois plus longtemps.⁶⁶⁵

Hofmannsthal décrit ainsi l'état qui préside et prélude à une danse de Ruth St Denis à laquelle il assista. A travers ces lignes éclate l'impression produite sur le spectateur par l'apparition de la danseuse et par la perception de la durée de cette apparition. On devine également que le poète tente d'apprivoiser un présent qui se dérobe : le mouvement – tout comme le corps qui en est le vecteur – ne s'appréhende qu'à travers un devenir. Ceci pourrait expliquer la présence d'une telle notion dans les discours sur la danse. Le mot "état" constituerait alors un antidote à la désagrégation permanente du geste et libérerait le corps de l'inertie qui le projette sans cesse en avant – aussi longtemps que "l'état/étant" demeure identifié. On pourrait comparer l'état à ce qui, hors de la forme de l'œuvre peinte, sculptée ou photographiée (et s'agissant d'un personnage en mouvement) renseigne sur sa dynamique intérieure, grâce à la permanence du médium qui assure celle de l'instant fixé⁶⁶⁶. Chaque état de danse identifié par le spectateur serait ce qui – dans le flux de la danse, mais en deçà de la forme – pourrait être désigné, pointé, *arrêté* comme un "devenir statue" du danseur.

L'état se rapproche donc aussi de la notion de rythme pictural. On a rapidement évoqué le rythme en peinture en expliquant que dans ce domaine, le rythme se situait dans le jaillissement et la tension d'énergies spatiales contraires. Prenant en exemple le

⁶⁶⁵ Hugo Von HOFFMANNSTHAL, « La danseuse incomparable », in Claude RABANT (ed.), « Etats de corps », *Revue internationale de psychanalyse* n° 5, 1994, p. 15.

⁶⁶⁶ Daniel Dobbels évoque à ce propos la statuette de Nijinsky sculptée par Rodin en 1912 (« Danse et arts plastique : au bord des épreuves », in Claude RABANT (ed.) « Etats de corps », *op. cit.*, 19-31).

Charles VII de Fouquet⁶⁶⁷, Maldiney oppose l'impression de fermeture centripète des obliques aux tons froids (les tentures entourant le personnage) et l'irradiation centrifuge de l'essor des courbes et des tons chauds du pourpoint qu'a revêtu le monarque. Le rythme de la forme commande et assure la motricité de l'image et détermine la tonalité affective selon laquelle nous nous faisons une représentation sensible du monde à travers cette image. Le rythme est ici la façon dont – quel que soit le mouvement contenu à travers la figure peinte et son immobilité – la forme se dote d'une vitesse, d'une impulsion d'apparition.

En neurobiologie, chaque état « correspond à une configuration dans laquelle les diverses composantes de l'organisme présentent un niveau d'activité donné. »⁶⁶⁸ Un état implique par conséquent une durée, 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.

On retrouve une manière analogue de penser l'état dans la pensée chinoise où le *che* est considéré comme un dynamisme qui agit au sein d'une configuration – que cette dernière soit stratégique, historique ou esthétique. Ainsi dans le domaine de la calligraphie « le *che* peut-il être défini globalement comme la *force* qui parcourt la *forme* du caractère d'écriture et anime esthétiquement celui-ci. »⁶⁶⁹ Dans le domaine des pratiques physiques, plus proche de la danse, le *che* s'exprime notamment dans la boxe chinoise (ou *Tai Chi Chuan*). Les mouvements n'y sont pas de pures formes mais des gestes reliés à des intentions martiales : parer, tirer vers l'arrière, faire pression, repousser, assener un coup de poing ou de coude... L'équilibre dynamique nécessaire à

⁶⁶⁷ Jean FOUQUET, *Charles VII*, huile sur bois, Musée du Louvre, Paris. Quand ses contemporains peignaient des scènes anecdotiques ou frontales, lui s'attache à créer des espaces en trois dimensions. Il s'efforce de restituer des tranches d'espaces. Ainsi derrière Charles VII, il peint un fond plat et déploie le sujet vers nous, comme en relief. Le roi semble reposer ses bras sur le bord du cadre et donne cette impression d'impulsion d'apparition que nous évoquons.

⁶⁶⁸ Antonio R. DAMASIO, *L'Erreur de Descartes. La raison des émotions*, Paris, éd. Odile Jacob, coll. « Sciences », 1995, p. 120.

⁶⁶⁹ François JULLIEN, *La Propension des choses. Pour une histoire de l'efficacité en Chine*, Paris, Le Seuil, coll. « Des Travaux », 1992, p. 72 (l'auteur souligne).

l'enchaînement de ces mouvements relève d'un état de conscience et d'une disponibilité corporelle qui doivent restituer ou reconstituer ceux d'un véritable affrontement. On voit ici que le *che* est une force qui ne se confond pas avec ce qu'on appellerait les intensités en danse, mais avec ce qui préside à leur création et les organise.

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'évènements, 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.⁶⁷⁰

Les danseurs confirment que se crée en eux un noyau d'expérience. Le danseur et philosophe Frédéric Pouillaude en parle comme d'un « noyau eidétique », c'est-à-dire un fond, une sorte d'arrière-plan en forme d'image vive, détaillée et très nette⁶⁷¹. L'individu peut faire appel à ce "soi autobiographique" lorsque les conditions l'exigent ; un danseur (ou un acteur) peut retrouver un état corporel formé d'indices respiratoires, toniques ou émotionnels à des fins d'interprétations. Ce noyau – fruit des heures passées en studio – reste pérenne dans l'interprétation, comme dans l'improvisation. On pourrait l'assimiler à la notion d'état. Subjectivement, c'est-à-dire pour l'interprète, la danse serait identifiée par ce noyau, sans prendre appui sur la figure. Ainsi le mouvement d'un corps serait stocké dans la mémoire et pourrait être reconstruit dans sa dynamique, sa couleur, ses sonorités et qualités spécifiques. Les réactions émotionnelles, les états physiques et mentaux vécus au moment de l'expérience initiale seraient ainsi recréés⁶⁷².

L'état est donc ce qu'accueille ce corps-foyer, en deçà de la forme. Les danseurs le savent bien d'ailleurs qui, avant même de se mettre en mouvement (au début de la

⁶⁷⁰ R. LABAN, *op. cit.*, p. 39 et s.

⁶⁷¹ Frédéric POUILLAUDE, « Vouloir l'involontaire et répéter l'irrépérable », conférence prononcée lors du colloque *Le geste dansé : improvisation, spontanéité, hasard*, Centre Eric Weill-Université de Lille III, 21 mars 2003 (in Anne BOISSIERE (ed.), *Actes des journées d'études sur "Le geste dansé"*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, à paraître en 2006).

⁶⁷² Certaines techniques théâtrales de formation du comédien se sont intuitivement appuyées sur ces connaissances pour créer, à partir de mises en état physiques, des mises en état psychologiques (ou inversement) permettant de donner vie à des personnages.

classe, de l'atelier, de la répétition ou du spectacle) se couchent sur le sol, sans bouger et les yeux fermés, pour tenter de faire advenir une complète conscience du corps et de sa disponibilité. « Si tu n'es pas ici à cet instant, alors cela s'en est allé déjà. Voilà le travail de la concentration » déclare aussi la danseuse Carolyn Carlson⁶⁷³. Ce degré de concentration qu'évoque la chorégraphe est le plus souvent invisible pour le spectateur et de toute façon illisible sur l'instant, le corps s'érigant à ce moment en paravent d'une intimité et d'une densité qui seraient à la source du gisement des mouvements et des gestes. Sur ce corps apparent qui masque le sujet secret, l'état de corps est ce qui fonctionne comme un seuil et ouvre – une fois la danse à l'œuvre – sur les fluctuations centrales de l'interprète. L'état de danse se situe 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 »⁶⁷⁴.

Certains critiques illustrent d'ailleurs ce dépassement. Ainsi dans *Primary Accumulation* de Trisha Brown, l'état de corps est saisi, 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 »⁶⁷⁵. L'état n'est donc pas une qualité objective mais bien une interprétation prédiquée. Il est la résultante perçue de la confrontation de deux corporités : 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 – on croit 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

⁶⁷³ « Entretien avec Carolyn Carlson », par Laurent DAUZOU et Claude RABANT, in « Etats de corps », *op. cit.*, p. 35.

⁶⁷⁴ Barbara ELIA, « Paul Valéry. Pour une métaphysique de la corporité », *Revue d'esthétique* n° 22, Paris, éd. Jean-Michel Place, 1992, p. 25.

⁶⁷⁵ S. BANES, *Terpsichore en baskets, post modern dance*, *op. cit.*, p. 223.

espèce de fusion, où le corps d'Anne Teresa apparaît à travers le mien, je n'ai pas du tout ressenti ça.⁶⁷⁶

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 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 »⁶⁷⁷ du danseur et l'appréciation métaphorique de ce qui est perçu, incorporé, senti par ce spectateur. Ainsi, décrivant un moment de *Rosas danst Rosas* (« Sarah Ludi se relève soudain, reprend son jeu de dévoilement, mais d'une manière plus saccadée, comme exaspérée par l'exercice »⁶⁷⁸), mon langage fait émerger de cette phase de danse une double dimension d'état de corps « saccadé » et d'état d'âme « exaspéré ». L'état, en se condensant autour d'une image devient cette tentative de conciliation entre « deux évidences opposées : la perception [...] là-bas dans le monde, et [...] en moi »⁶⁷⁹. On désignera 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 la forme.

L'expression du ressenti, l'analyse de l'œuvre et le jugement esthétique mettent également en avant une autre tentative d'interprétation du corps dansant, relative cette fois – non plus aux origines de ses qualités – mais à son usage. Un usage que nous allons maintenant discuter et que nous désignerons par le terme de rôle du corps.

Les rôles du corps

Dans l'analyse de *Quartett*, j'ai remarqué que la danse faisait « accéder le corps à un rôle de surface lisible. »⁶⁸⁰ J'ai de nouveau repris ce terme à propos de la danse dans *I said I et In real time*⁶⁸¹. Dans la synthèse, j'ai défini cette fonction comme « l'hypothèse interprétative qui se condense en une métaphore révélatrice de la direction

⁶⁷⁶ Interview citée de Vincent Dunoyer.

⁶⁷⁷ Gilles DELEUZE, *Logique du sens*, [1969], Paris, UGE, coll. « 10/18 », 1973, p. 13.

⁶⁷⁸ Cf. l'analyse de *Rosas danst Rosas*, *supra*, p. 104.

⁶⁷⁹ Renaud BARBARAS, *La Perception. Essai sur le sensible*, Paris, Hatier, coll. « Optiques Philosophie », 1994, p. 4.

⁶⁸⁰ Cf. l'analyse de *Quartett*, *supra*, p. 301.

⁶⁸¹ Cf. *supra*, p. 316 et 330.

dans laquelle se déploie l'imaginaire du spectateur face au corps dansant. »⁶⁸². Ainsi, dans *Fase*, je perçois un corps « scripturaire », mais il devient « révélateur » dans *Rosas danst Rosas* ou *Mikrokosmos*, « matière et générateur » dans *Toccata* ou encore « conducteur » dans *Woud* et *Small Hands*. Ces attributions de rôle, au sens de fonction “actante” du corps dansant, m'apparaissent comme des liens permettant de remonter à ma perception sensible.

Chaque rôle se condense ainsi autour d'une image fonctionnelle. Cette dernière entretient un rapport privilégié avec un ou des repères utilisés dans la lecture du corps dansant. Ainsi je peux être particulièrement touché (voire “bougé”) par la qualité inhabituelle des relations interindividuelles (étreintes, chocs, circulations, etc.) ou par les résonances que provoquent en moi impulsions, ralentis et accélérations extrêmes ; bref, par ce qui distord ma perception habituelle de la réalité des corps, dans ses relations aux lois physiques par exemple. C'est alors le paroxysme des rythmes formels que me révèle un corps dansant “amplificateur” de ses paramètres haptiques, kinesthésiques et proprioceptifs. Ce corps amplificateur révèle alors en moi la dimension du confondre, l'aspect symbiotique de mon imaginaire.

Si la danse m'apparaît avant tout comme une dynamique créatrice de cinèses, elle privilégie à mes yeux les rythmes de réalisation, la succession des temps forts et faibles dans l'alternance des appuis et la variété des locomotions. Ce corps “moteur” (ou motile) m'incite alors à déployer une réception orientée vers la scansion, la progression qui rythme et relie (ou au contraire distingue), isole et met en valeur.

A d'autres moments encore, j'apprends le corps dans un rôle de création, d'entretien et de restitution des énergies ; lorsque le travail de l'interprète met en évidence son exploration de l'axe tension-relâchement, son alternance des jeux entre le centre (le buste, les ceintures scapulaire et pelvienne) et la périphérie (les membres, la tête, les partenaires) ou sa capacité à trouver des origines cinétiques dans des endroits inattendus du corps, la distribution des intensités dans le corps devient l'enjeu esthétique majeur d'un corps qui m'apparaît comme “conducteur”, et où la liaison-harmonisation des contraires, synergies et contrastes me semble un pôle dominant de la réception des images.

La danse peut également m'imposer un corps principalement “traceur”. Les alternances de symétrie et d'asymétrie, le jeu des rotations internes et externes du corps

⁶⁸² Cf. *supra*, p. 372.

(les passages en dehors et en dedans), l'exploration des propriétés de flexion-extension du corps, la qualité des appuis permettent à l'interprète de déplacer l'attention sur l'espace fictif, le sillage que laissent ses déplacements sur scène. La danse relie ainsi le corps à son environnement et fait advenir une densité nouvelle dans un lieu, concrétise une ligne de voyage ou confère au vide une texture après une trajectoire de bras.

Je peux enfin être touché par la transformation du mouvement en figure ou en image par des danseurs faisant défiler devant moi des corps sociaux, sexuels, archétypaux ou identitaires. L'interprète devient alors "surface", accueillant la réception de signes ou l'enveloppe charnelle, comme le mouvement se confond en système sémiotique. Le corps peut également se faire "révélateur", et sa danse entrer dans un processus de dévoilement des états sur lequel se cristallise l'évocation ou le sens, à travers des formes d'interprétation ou d'identification qui m'engage comme spectateur.

Il n'est donc pas question ici de déduire une conception propre au chorégraphe lui permettant la création et la transmission de sa danse, comme a pu le proposer Foster à propos de Cunningham⁶⁸³. Il ne s'agit pas davantage de qualifier un chorégraphe à l'aide d'un trope qui le fige dans une relation du corps dansant au monde⁶⁸⁴. Les tropes focalisent l'attention de l'analyste sur la manière dont le spectateur produit une interprétation. On préfère revenir en amont de cette théorie, dans une posture esthétique consistant à laisser résonner le corps dansant dans l'imaginaire du spectateur. Cette propriété analogique confère son aspect flottant à la notion de rôle, car elle ouvre un espace de comparaison respectueux des différences appréciatives, limitant les risques de

⁶⁸³ « Cunningham conçoit le corps comme un ensemble de muscles, d'os, de tendons et de nerfs, organisé pour se mouvoir en tension, fluctuation, scansion et légèreté, et avec d'importantes variations de forme » écrit Foster (*op. cit.*, p. 49. Nous traduisons).

⁶⁸⁴ Foster (*idem*, p. 235) montre que la métaphore prédomine quand le chorégraphe conçoit la danse comme une analogie du monde, traduisant ce dernier en mouvements dont le spectateur cherchera la signification allégorique (illustrée par la démarche de Deborah Hay ou les danses de cour de la Renaissance). La métonymie prédomine quand le chorégraphe tente de résumer le monde en images de danse, dont le spectateur évalue la pertinence et la réalisation technique (exemplifiée par Balanchine). La synecdoque est prédominante lorsque le chorégraphe transpose une expérience personnelle en principe universel que tente de décrypter le spectateur (Martha Graham et toute la danse moderne expressionniste américaine). Enfin, le chorégraphe privilégie l'ironie lorsqu'il exprime à travers le corps dansant un message qui n'est qu'un des sens possibles que le spectateur peut saisir (illustré par Cunningham et la *post modern dance* en général).

catégorisation abusive et définitive d'une œuvre, d'un style ou d'un artiste⁶⁸⁵. Le rôle ne désigne donc pas une fonction propre à la danse en tant que pratique corporelle, mais un usage du corps que le spectateur lui attribue. Elle devient une hypothèse interprétative sur la manière dont cet "ensemble structurant" instauré par le chorégraphe rend possible la danse telle qu'elle nous apparaît sur scène. La pensée imaginante se révèle ainsi à la fois dans la production du chorégraphe et la contemplation du spectateur.

Tous les rôles du corps évoqués précédemment sont apparus dans la synthèse, parfois sous d'autres noms et immergés dans l'interprétation des pièces. La redondance de certains d'entre eux renseigne sur ma perception du style de Keersmaeker. Ici, on a tenté d'en généraliser l'approche. On pourrait sans doute en trouver d'autres (pour d'autres artistes ou d'autres œuvres), condensés autour de métaphores mouvantes qui révèlent les registres de l'imaginaire par lesquels une œuvre chorégraphique s'engouffre en nous. Mais avant d'aborder l'intérêt de cette réflexion sur la perception et son expression, on évoquera les limites de cette démarche.

⁶⁸⁵ Philippe CORCUFF, *La Société de verre. Pour une éthique de la fragilité*, Paris, éd. Armand Colin, 2002, p. 139 et s.

Les limites de la démarche

La mise en relation étroite de l'analyse des textes et des différentes formes de pratique artistique m'a toujours interpellé. Elle renvoyait à un problème que posent spécifiquement les arts vivants, à savoir la pérennité de l'œuvre. Comment mettre en relation la permanence du texte et l'impalpable de la pièce chorégraphique ? Les sensations naissent et s'oublient avec le temps, ce qui « n'exclut pas, parfois, leur si extrême singularité qu'elles sont susceptibles de reparaître, inopinément, dans la réminiscence – dont Proust a si bien parlé dans *La Recherche du temps perdu* »⁶⁸⁶. La mémoire et la vidéo (qui ne supplée qu'en partie au souvenir sans prétendre s'y substituer) peuvent-elles affronter l'écrit ? « L'utopie réelle »⁶⁸⁷ existe-t-elle encore, dès lors que la production artistique est appréciée à travers un filtre supplémentaire, qu'il soit mnésique ou filmique ? Il est tentant de répondre par la négative : la captation d'un spectacle ne peut être aussi riche que la fréquentation de l'œuvre elle-même ; ou force est de nier la spécificité de la réception du théâtre vivant et la forme d'empathie particulière qu'elle engendre⁶⁸⁸. Pourtant l'analyste ne peut se contenter d'une seule vision de l'œuvre. Y assister à plusieurs reprises en tant que spectateur est parfois impossible et ne constitue guère de bonnes conditions de travail. On pourrait discuter d'une différence radicale entre le spectacle vivant d'un côté, qui inclut le temps réel dans sa représentation, et la danse filmée de l'autre. De ces deux formes, il est admis que le rapport scène-salle du spectacle vivant permet de mieux goûter les émotions, les impressions et l'atmosphère du moment unique qui met en valeur le côté furtif du mouvement. Inévitable poncif du discours sur la danse, l'éphémère est pourtant discuté :

La danse ne peut naître qu'en surface pour ne pas mourir de son désir de profondeur. Cette loi la voue non à l'éphémère (cette stupide banalité par

⁶⁸⁶ M. RICHIR, *op. cit.*, p. 11.

⁶⁸⁷ Gil MONS in Ciro BRUNI (ed.), *Danse et pensée, une autre scène pour la danse*, Sammeron GERMS, 1993, p. 213. L'utopie réelle se rapproche d'une expression du langage populaire qui évoque l'impression faite par la "magie du spectacle". Elle désigne, dans l'appréhension d'une réalité matérielle dont on peut s'approcher, la perception d'un lointain qui préserve une part énigmatique.

⁶⁸⁸ Hubert GODARD, « Le déséquilibre fondateur », *Art Press*, hors-série n° 13 : « Les vingt ans d'Art Press » 1992, 137-143.

laquelle on voudrait la qualifier) mais, par sa durée, à sa plus profonde patience, à son inaltérable endurance, son attrait pour les superficies vides...⁶⁸⁹

Cette surface, évoquée par Daniel Dobbels, se prête assez bien à la captation filmée, même si cette dernière ne présente pas le caractère réel et consistant du mirage qu'incarne le spectacle chorégraphique. La vidéo (et l'image de danse plus généralement) s'érige traditionnellement en antidote d'une danse perçue comme « une tradition d'efforts singuliers et éphémères, qui disparaîtront sans laisser aucune trace, impalpable poussière de la plus périssable des architectures »⁶⁹⁰. Or la danse existe sous bien d'autres modalités que les conventions de la représentation, et pas toujours à destination de spectateurs : ateliers et improvisations par exemple, permettent de faire exister la danse dans le corps des danseurs. Si l'œuvre de Keersmaeker perdure depuis vingt ans grâce (en partie mais pas seulement) à l'image et au texte, ce n'est pas en vertu de la fonction conservatrice de ces deux médias. L'image constitue la référence que nous convoquons inévitablement – qu'elle soit teintée d'émotion, de sensations kinesthésiques ou de bribes de sens, et que nous soyons critique, analyste ou simple spectateur. La performance n'est saisissable (au sens de manipuler pour examiner) que par l'intermédiaire de l'image. Elle est la base, tangible ou non (selon que cette image est ou non imprimée), du souvenir sur lequel l'appréciation peut se développer.

De même que la vidéodanse (ou la captation) n'est pas la danse, ni dans sa qualité (un mouvement "ralenti" sur scène et la vitesse réduite du défilement des images vidéo n'ont pas la même texture) ni dans ses partis pris de cadrage⁶⁹¹, on ne peut assimiler spectateur et observateur (ou analyste). La vidéo prive le second d'une partie de l'empathie que propose le spectacle vivant et met à distance une fraction de "l'utopie réelle" qui s'en dégage. L'empathie, c'est-à-dire la manière dont le danseur prend en charge une partie du poids du spectateur se transmet aussi à travers l'image⁶⁹². Il n'y a

⁶⁸⁹ Daniel DOBBELS, « Le sous-sol », in L. NICLAS (ed.), *La Danse. Naissance d'un mouvement de pensée ou le complexe de Cunningham*, op. cit., p. 117.

⁶⁹⁰ Paul MORAND, « La mort du cygne », in *Nouvelles complètes*, vol. 2, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1992, p. 30.

⁶⁹¹ Dans le film *Codex* (1987) de Philippe Decouflé par exemple, le suspense relatif aux morphologies – dans le duo exécuté par son plus grand acteur et sa plus petite danseuse – est concevable grâce au cadrage en plan serré des interprètes. La résolution de cette tension humoristique sur scène serait bien plus précoce.

⁶⁹² H. GODARD, « Le geste et sa perception », art. cit., p. 227.

pas de différence de nature dans cette perception mais plutôt une différence d'intensité. En revanche, la vidéo favorise à travers ce retrait l'observation réitérée – même si elle s'exerce au détriment de l'expérience vécue et permet de gagner une lisibilité accrue de la danse. Si le film est un recours précieux permettant aux personnes qui ne peuvent pas assister à la représentation de voir le spectacle en différé, il peut également être plus qu'une mémoire, c'est-à-dire un langage et une création de formes nouvelles⁶⁹³. La perception de la vidéo a cela d'identique avec la danse qu'« elle n'existe qu'à un perpétuel point d'évanescence [...] aussitôt créée, elle s'en est allée »⁶⁹⁴. Cependant cette image de danse se manipule et peut se transformer en outil⁶⁹⁵.

Terminons en rappelant qu'en tournée, Anne Teresa De Keersmaecker remanie sans cesse ses pièces. Y assister (tel jour et à tel endroit) ne signifie donc pas qu'on a contemplé l'œuvre mais plutôt une de ses versions. Le problème de la vidéo nous semble assez similaire au spectacle, pour ce qui est de l'analyse des composants : la captation est une version de l'œuvre saisie, au même titre que la perception du spectateur durant le temps unique du spectacle.

*

La seconde question qui s'impose est celle de la validité de cette proposition devant l'évolution de certaines pratiques chorégraphiques qui marquent, depuis le milieu des années quatre-vingt-dix, le désintérêt de certains chorégraphes pour le mouvement au

⁶⁹³ Ainsi, à propos de *L'Étreinte*, un duo filmé au ralenti par Jacques Bouquin, la chorégraphe Joëlle Bouvier explique : « ce que la photographie peut happer de la réalité, en livrant un mensonge apparent, nous permet d'appréhender une dimension émotionnelle qui nous reste fermée dans la réalité [...] Même si on ne peut pas danser réellement ces mouvements, on les garde en mémoire. Ils ouvrent un champ de perception dont on avait pas forcément conscience » (citation rapporté par Jean-Marc Adolphe, « Corps lumière » in L. NICLAS (ed.), *La Danse. Naissance d'un mouvement de pensée ou le complexe de Cunningham*, op. cit., p. 231.

⁶⁹⁴ Marcia SIEGEL, *At the Vanishing Point : A Critic Looks at Dance*, New York, Saturday Review Press, 1972, p. 1 (nous traduisons).

⁶⁹⁵ Nous laisserons de côté la question du statut de la vidéodanse (conditions d'exposition, infinité de format et de variations de réglage de la machine qui diffuse les images, altérations dues au mode de projection), celle de sa grammaire (les processus filmiques font qu'il n'est pas douteux que cadrage, mise en scène et point de vue fassent partie de l'œuvre) et enfin celle de son identité (la pellicule, ce qu'il y dessus ou ce que nous voyons lorsqu'elle est projetée).

profit d'une présence corporelle scénique beaucoup plus discrète⁶⁹⁶. Cette radicalisation du questionnement relatif au corps dansant ne recouvre pas la totalité de la production chorégraphique, mais elle n'est plus une recherche confidentielle ou d'avant-garde. Si cette tendance minimaliste satisfait le désir de compréhension du spectateur et les formes intellectualisées de relation au spectacle, la disparition du mouvement rend ma 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 ou “non dansées”.

Ces remarques préliminaires nous rappellent que danse et chorégraphie ne se confondent pas. Si la chorégraphie peut être comprise « comme mise en scène de la danse »⁶⁹⁷, le terme générique – synonyme de pièce ou de spectacle dansé – est à prendre avec précaution, compte tenu des évolutions que je viens d'évoquer. J'adhère cependant à l'idée selon laquelle « la pensée chorégraphique [...] propose seulement la voie par laquelle le désir de danser s'accomplit : son rôle est d'éclaircir le chemin, d'ouvrir un lieu pour la danse. La chorégraphie est donc au service de la danse et non le contraire. »⁶⁹⁸ Mais ces questions de genre ou de classification ne me retiennent pas davantage⁶⁹⁹. Elles sont d'une autre époque. Déjà dans *Pélican*, une performance de 1967, sur une patinoire de Washington, Robert Rauschenberg et Alex Hay évoluaient en patin à roulettes pendant que Carolyn Carlson faisait des pointes⁷⁰⁰. Où fixer la limite entre la performance mettant en jeu les corps et la danse ? Dans ce trio, les patineurs dansent-ils moins que la danseuse ? Leur prestation est-elle d'un ordre différent ? Les frontières entre les genres sont floues et on peut légitimement se demander si les délimiter a encore un sens. « Si nous ne pouvons définir la danse par une formule lapidaire et complètement synthétique, du moins pouvons-nous en faire un objet d'analyse. »⁷⁰¹ A défaut d'essence et de délimitation claire ou canonique d'un noyau ontologique de la danse, il faut se tourner vers le phénomène et l'ordre esthétique qu'il

⁶⁹⁶ Cf. « Paysage # 5 : évolution des conceptions chorégraphiques », *supra*, p. 250.

⁶⁹⁷ M. ARGUEL, « Danser avec ou sans les mots ? », *Revue d'esthétique*, *op. cit.*, p. 134 et s.

⁶⁹⁸ William FORSYTHE, « Révolution de principe », *Mouvement* n° 18, septembre-octobre 2002, p. 60.

⁶⁹⁹ Sans conclure sur ce sujet, on peut méditer cette sentence d'Octavio Paz : « la tradition de la rupture n'implique pas seulement la négation de la tradition, mais également celle de la rupture » (*Points de convergence*, Paris, Gallimard, 1976, p.13.)

⁷⁰⁰ R. GOLDBERG, *op. cit.*, p. 135.

⁷⁰¹ Paul BELLUGUE, *A propos d'art, de forme et de mouvement*, Paris, éd. Maloine, 1967, p. 261.

instaure. C'est pourquoi il apparaît ici plus pertinent d'adopter le point de vue de Goodman sur ce sujet et remplacer la question *qu'est ce que la danse ?* par *quand y a-t-il danse ?*⁷⁰² 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. »⁷⁰³ En tant que danseur, j'ai moi aussi formulé 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, des sensations de poids, des envies de chutes, de sauts ou d'élan ; elle obéit 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 »⁷⁰⁴, un mode de relation particulière entre deux corps que le critique John Martin désignait déjà sous le terme de *méta-kinesîs*⁷⁰⁵. Cette empathie corporelle est pour moi une condition *sine qua non* d'une danse à voir. Lorsque, spectateur, je prends physiquement et de plein fouet le mouvement qui se transporte ainsi d'un corps à l'autre, alors – pour moi – il y a danse.

La "non danse" érige un seuil qu'il me paraît difficile de franchir totalement sous peine de voir une partie de cette posture donner des signes de faiblesse, car autant les soubassements demeurent pertinents, autant les repères proposés deviennent inopérants. En effet, il me semble que les pré-supposés théoriques sur lesquels j'ai construit ma

⁷⁰² Nelson GOODMAN, *Langages de l'art*, trad. J. Morizot, Nîmes, éd. Jacqueline Chambon, coll. « Rayon Art », 1968.

⁷⁰³ M. STUART, « Chorégrapheur », art. cit., p. 49.

⁷⁰⁴ Hubert GODARD, « L'enfant interprète, le regard de l'adulte », *Balises* n° 1, Poitiers, Centre d'Etudes Supérieures Musique et Danse, novembre 2001, p. 79.

⁷⁰⁵ John MARTIN, *La Danse moderne*, trad. J. Robinson et S. Schoonejans, Arles, Actes Sud, coll. « L'Art de la danse », 1991, p. 28 et s.

démarche restent valides pour les performances évoquées plus haut : avec ou sans danse, avec ou sans interprètes, avec ou sans lumière, la nature de la perception ne change pas, même si le registre sensitif interpellé n'est certainement pas le même. La démarche descriptive garde ici toute sa pertinence. L'article que consacre Tim Etchells à la pièce de Jérôme Bel *The show must go on* (2001) est un parfait exemple de la facilité qu'il y a à décrire ce type de pièce grâce à une relation fidèle et précise des événements qui s'étend sur vingt-cinq colonnes et huit pages⁷⁰⁶. En revanche, la difficulté à décrire le mouvement – plutôt que les actions – m'est apparue à travers le compte-rendu de cette performance scénique car, dans ce type de production, les repères que j'ai utilisés perdent leur pertinence. Une esthétique doit donc 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. De ce point de vue, il serait tentant d'en revenir aux propositions faites avant même l'émergence de ces nouvelles tendances aux milieu des années quatre vingt dix :

Il devient nécessaire de penser la danse en terme de *projet* et d'*intention* [...] cette approche conduit à poser l'élucidation des *intentions* qui président au projet comme préalable à la formation du jugement, et à envisager l'exercice du jugement [...] la cohérence entre les intentions et les moyens chorégraphiques mis en œuvre.⁷⁰⁷

Cette solution lorgne vers une herméneutique difficile à élaborer (comment accéder aux « intentions » de l'artiste ?) ; elle présente un aspect professoral assez déplaisant (l'artiste a-t-il rendu une "bonne copie" ?) ; enfin, elle fait l'économie d'une délimitation des outils (comment évaluer cette cohérence entre intention et œuvre ?). Pourtant, malgré ces évidents écueils, la proposition a le mérite d'être heuristique : l'émergence d'une forme plus conceptuelle de pratique corporelle nécessite simplement de l'appréhender à travers les traits qui lui sont spécifiques : le concept, le discours, la mise en scène ou encore la présence. Mais c'est là un autre projet, aussi vaste qu'une

⁷⁰⁶ Tim ETCHELLS, « Regards toujours plus avertis sur le toujours plus stupide », in Y. CHAPUIS (ed.), *op. cit.*, p. 82 et s. D'autres pièces chorégraphiques de ce type sont également décrites dans ce numéro d'*Art Press* par Jérôme Bel (p. 92-97) à propos de la pièce de Xavier Le Roy *Self-Unfinished* (1998), ou par Eric Troncy à propos de *Good For...* (2001) d'Alain Buffard (p. 154-157).

⁷⁰⁷ Philippe LE MOAL, « De la formation du jugement en matière de danse » in Lorrina NICLAS (ed.), *La Danse dans le monde. XX^{es} Rencontres chorégraphiques internationales de Bagnolet*, Paris, Armand Colin, 1991, p. 41.

étude similaire à celle-ci sur d'autres formes de spectacle vivant tels que le cirque ou le théâtre.

Une fois situées d'une part, les limites et la portée du projet au regard de la danse en tant qu'activité physique concrète et d'autre part, les limites de l'évolution du genre artistique auquel la danse appartient, je peux examiner ce qui – en son sein – peut être objet de discussion, à savoir les rapports instaurés entre la perception et le langage, ainsi que la conception de l'esthétique à laquelle ce travail renvoie.

Percevoir et exprimer

Art du corps en mouvement, la danse est difficile à écrire et à décrire. L'idée est banale mais elle n'en constitue pas moins un réel obstacle à l'expression de la pensée, « comme si le langage se heurtait d'emblée au silence – au silence sans médiation, à ce silence du corps qui peut tout dire à sa manière [...] et qui pourtant renvoie toujours plus profondément à lui-même, dans une zone primordiale silencieuse. »⁷⁰⁸ Comme en écho à ces phrases, Barthes se lamente dans *Rasch* : « ces figures du corps, [...] je ne parviens pas à les nommer [...] je lutte pour rejoindre un langage, une nomination : mon royaume pour un mot ! ah, si je savais écrire ! »⁷⁰⁹. Je voudrais prolonger ici le questionnement relatif à la capacité du langage à rendre compte des productions corporelles⁷¹⁰. En toile de fond de ce débat s'esquisse un problème esthétique plus général. Comment partager ce que nous percevons ? Comment formaliser ce qui est vu, senti, interprété ? Comment penser la danse à partir d'une approche descriptive et faire dialoguer cette approche de manière dialectique avec l'interprétation de l'œuvre ? Comment fonder l'assise commune d'un dialogue autour d'une œuvre (l'*Urteil* déjà évoqué) et instaurer les conditions d'un débat esthétique sans s'abîmer dans le dilemme entre l'ineffable et le prédicable ?

Le jugement, lorsqu'il découle d'une utilisation purement prédicative du langage, semble parfois inapproprié :

Ma traduction est-elle exacte ? Et comment puis-je m'en assurer ? Ensuite ces qualificatifs – gai, alerte, mélancolique et les images et comparaisons que j'y ajouterais encore – pourraient parfaitement convenir à bien d'autres phrases musicales. En dépit de mes efforts je reste dans le général et laisse ainsi échapper ce par quoi ces deux thèmes sont chacun uniques en leur genre, leur individualité.⁷¹¹

⁷⁰⁸ M. Merleau-Ponty cité par José Gil dans « Le corps abstrait » (in L. NICLAS (ed.), *La Danse. Naissance d'un mouvement de pensée*, op. cit., p. 98).

⁷⁰⁹ R. BARTHES, « Rasch », in *L'Obvie et l'obtus. Essais critiques III*, op. cit., p. 272.

⁷¹⁰ Ce questionnement a été notamment amorcé par Jacques Gleyse dans « Michel Bernard. La chair et le verbe. » (in *Corps et culture* n° 5, 2000, p. 210-211).

⁷¹¹ B. DE SCHLOEZER, op. cit., p. 41.

Parler de l'art en terme d'expérience esthétique ne va pas sans difficulté : risque de dérive subjective, hédonisme, difficulté à marquer les limites de l'art. Si l'expérience est ineffable dans son immédiateté, peut-on s'en servir pour justifier le jugement critique ? Comment mesurer ou communiquer l'envergure d'une expérience qui ne peut être ni définie ni jalonnée ? Ceci justifie sans doute l'objection de l'école analytique au pragmatisme, objection relative à la difficulté rencontrée par cette dernière philosophie à se doter des outils d'une saisie individuelle et *experientielle* des œuvres d'art⁷¹². C'est pourquoi, en proposant une trame, notre recherche a voulu se situer entre une rigueur méthodologique propre aux démarches scientifiques et une interface plus malléable, et soumise à la subjectivité imposée par l'absence de neutralité revendiquée par le spectateur d'art.

En engageant un travail d'analyse visant à mettre en relation les éléments révélés par l'acte descriptif, je tentais de me dégager de la tentation impressionniste et de cet horizon prédicatif. Mais, au moment de commencer cette étude, j'avais bien conscience que la description allait être nécessaire et qu'elle constituait un fondement à ma démarche, mais aussi un problème. En effet, elle n'est qu'un cas de figure de l'écriture de la danse, mais elle recouvre un aspect spécifique : en tentant de reproduire dans ses aspects externes (formes, intensités, architecture...) la spécificité du corps en mouvement, elle se heurte aux difficultés de faire exister par les mots les notions de lieu, d'espace, de trajectoire, de rythme, de musicalité que même les systèmes les plus rationnels de notation n'ont réussi qu'à fixer imparfaitement. « L'analyse tente d'arrêter l'espace-temps du mouvement pour dire ce qui est. Elle immobilise, mais pour une raison. C'est une part de la compréhension, mais une part immobile. »⁷¹³

La description aspire à une objectivité qui la distingue des autres temps critiques articulant l'événement scénique avec l'intimité du vécu du spectateur dans le temps de la représentation. Davantage qu'un constat, l'écriture se fait alors « réminiscence, [...] acte de mémoire »⁷¹⁴. Ce qui, en réalité, est fixé sur le papier n'est pas autre chose qu'un souvenir, une remémoration, voire un exercice de nostalgie. Il n'est donc pas étonnant de constater, à travers l'étude de la critique de presse, que cette subjectivité

⁷¹² Monroe C. BEARDSLEY, *The Possibility of Criticism*, Detroit, Wayne State of University, 1970, p. 16.

⁷¹³ S. H. FRALEIGH, *Dance and the Lived Body. A Descriptive Aesthetics*, *op. cit.* p. 180 (nous traduisons).

⁷¹⁴ Alain MONTANDON (ed.), *Ecrire la danse*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, coll. « Littératures », 1999, p. 8.

fasse émerger un discours métaphorique qui finisse par avoir raison de l'acte descriptif en se substituant à lui. Certes, on peut opposer que « chercher une description neutre, c'est voir l'œuvre comme une chose et pas comme une œuvre [et que] l'interprétation appartient de manière analytique au concept d'œuvre d'art »⁷¹⁵. Mais cet objet est inhabituel et le décrire permet de fournir des éléments de compréhension nécessaires à la critique dans sa fonction de partage ou de conviction. Décrire a donc des limites, pourtant – n'ayant pas pour but de se substituer à l'œuvre mais bien de délivrer des informations à son sujet – ces limites trouvent également une justification dans la nature polysémique du domaine auquel elles s'appliquent : ce *jeu* – comme on parle du jeu d'un outil à la précision émoussée – permet à la diversité des expériences esthétiques suscitées de s'exprimer et maintient la « marge d'interprétation indispensable »⁷¹⁶ à la réception de l'œuvre. Ces fluctuations dans l'utilisation du langage descriptif ont été très vite perceptibles dans mon travail.

Il m'est apparu, notamment à la relecture des analyses, que des différences se faisaient jour dans la manière d'écrire à propos de ces œuvres. Alors que je n'avais pas pris conscience – ni au moment de la prise de note, ni dans la phase de rédaction – de ces différences, elles se sont tout à coup imposées à moi. Pourtant, j'avais parfaitement conscience de choisir mes mots pour rendre compte de ce que je ressentais ou voyais, mais sans volonté de fournir un effort de style particulier. Ainsi en comparant *Fase* à *Small hands*, le lecteur pourrait se demander rétrospectivement si ces deux analyses sont du même auteur. Dans le bilan de la seconde, je rapproche ces deux pièces, non pas parce qu'elles se situent aux deux extrêmes de la période que j'ai choisi d'étudier mais parce qu'elles comportent des analogies.

Les couleurs de *Small hands* sont celles de *Fase* : bleu et blanc. Le sol et les contacts, soutiens ou portés en sont bannis. Keersmaeker reste également fidèle à une danse de trace et de transparence. On retrouve la répétition qui – malgré la douceur que lui donnent la musique de Purcell et l'alternance avec de longues plages de silence – réitère l'hypnose face à un mouvement visible sous

⁷¹⁵ Arthur DANTO, *La Transfiguration du banal, une philosophie de l'art*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1989, p. 202 et s.

⁷¹⁶ Marc JIMENEZ, « De la banalisation de l'esthétique au compromis culturel », in D. CHATEAU (ed.), *op. cit.*, p. 138.

tous les angles dans un ordonnancement et un vocabulaire plus complexe et plus large que celui de *Fase*.⁷¹⁷

En relisant pour cette comparaison les deux analyses, il m'est en effet apparu que la description de *Fase* était plus sèche et plus austère que celle de *Small hands*. Ainsi j'écris à propos de *Piano Phase* :

Puis l'appui qui servait à tourner se transforme en pas. En aller-retour sur une ligne en latéral qu'elles occupent en commun, le bras servant toujours de balancier et toujours lancé horizontalement en même temps que le regard est lancé vers l'arrière ou l'avant. La rotation initiale vient ponctuer cette marche lorsque celle-ci se transforme en détourné. Les bras pliés viennent s'enrouler autour de la taille, rappelant le motif du mouvement des robes qui sont emportées par le déplacement. Parfois, la main esquisse un signe, pouce et index joints en cercle, la durée d'un temps avant que le bras ne se tende à nouveau pour relancer le corps. On nommera cette phrase "B" ; elle est déclinée six fois.

Les danseuses se remettent à tourner – pas moins de trente six girations – avec un insensible décalage qui les amènent à un face à face dans des demi-tours opposés, avant de se remettre progressivement "en phase" (on appellera cette phrase "A"). Le déplacement en aller-retour est repris quatre fois, mais il est ponctué par un passage sur demi-pointes, jambes tendues et serrées, une suspension suivie d'un déséquilibre avant qui esquisse un premier appui couru, rattrapé et prolongé par l'énoncé de la fin de la phrase.

La phrase A est exécutée à trente-huit reprises.

La phrase B est dansée à nouveau et fait apparaître une nouvelle suspension, sur les pieds décalés, qu'une légère torsion du buste amplifie, et qui se prolonge par un port de bras épaulé.

La phrase A est reprise trente-six fois.⁷¹⁸

Et ainsi de suite... Le retour à la ligne, la relation pointilleuse des événements chorégraphiques, l'utilisation d'un vocabulaire qui rappelle la froide objectivité du constat ne m'échappent d'ailleurs pas puisque j'introduis l'analyse en précisant que :

La description des différentes séquences qui composent *Fase* peut paraître fastidieuse. Pourtant il m'a semblé important de ne pas céder – dans le cas de cette première pièce – au raccourci ou à l'approximation. S'il importe peu de connaître le nombre exact de répétitions d'une même séquence gestuelle, la lecture de l'agencement détaillé de la composition permet une approche du temps spécifique qu'instaure une telle œuvre.⁷¹⁹

⁷¹⁷ Cf. l'analyse de *Small hands*, *supra*, p. 354.

⁷¹⁸ Cf. l'analyse de *Fase*, *supra*, p. 82.

⁷¹⁹ Cf. l'analyse de *Fase*, *supra*, p. 90.

J'ai désigné la rotation comme la figure emblématique de *Fase* parce qu'elle agissait comme la métaphore du bouleversement chorégraphique qu'allait occasionner ce spectacle dans l'univers chorégraphique européen de l'époque. Mais l'analyse de *Small hands* éloigne la pièce de la métaphore pour imposer l'exposition d'un nouvel univers, à la composition complexe, aux trames secrètes, aux auto-citations permanentes qui font de cette pièce la petite constellation dont rêvait la chorégraphe. Une constellation que je décris d'une toute autre manière, d'abord dans le dispositif scénique :

On peut se demander si cette ellipse scénique n'est pas une déformation spatiale due à l'attraction qu'opèrent les deux pôles excentrés que figurent les tabourets. Et si les deux danseuses, en électrons demeurés libres, n'ont pas tout simplement trouvé le moyen d'y échapper pour poursuivre sans contraintes leur vie autonome. L'ellipse figure alors l'orbite extrême, passant par ses deux pôles, les lampes deviennent d'autres petits satellites échappant parfois aux lois qui les suspendent à tel endroit de cette micro-galaxie, la chute de l'un de ces projecteurs figure un de ces incidents cosmiques qui donnent parfois naissance aux étoiles. Même le sol a l'apparence cabalistique de ces cartographies du ciel, dont la complexité des signes est réservée aux seuls astronomes. Un monde en soi, donc ; mais qui reste soumis aux rythmes circadiens où le bleu des éclairages et le blanc des costumes rendent perceptibles les régimes nocturnes et diurnes.⁷²⁰

Cette approche du dispositif scénique se retrouve également dans la manière dont ses deux occupants y vivent l'espace :

Des hurlements de joie, accompagnant les bruits d'une cavalcade ou d'une folle poursuite, parviennent d'abord des cintres, incitant les deux cent spectateurs à lever les yeux pour en chercher la source. Après un jeu de cache-cache à l'extérieur des gradins, les deux danseuses : Anne Teresa De Keersmaecker et Cynthia Loemij pénètrent dans l'arène en courant, habillées de fluides robes couleur crème, chaussées de petites sandales de cuir, recouvertes pour Keersmaecker par des chaussures de toile rouge. Toutes deux ont les bras chargés de lourdes robes relevées jusqu'à la taille pour mieux courir. Pénétrant sur scène au son de *Welcome to all the pleasure* de Purcell, elles courent en s'épiant le long de l'ovale, ou suivant des courbes d'elles seules connues, s'arrêtant à quelques centimètres d'un spectateur pour le fixer, puis repartant de plus belle dans une course ou un galop. Lors d'une pause, Keersmaecker enlève ses chaussures pour les déposer dans la découpe de lumière, presque au centre de la scène. Les trois petites flaques rouges (chaussures et tabourets) viennent rehausser la douceur de l'éclairage. Puis les deux danseuses laissent tomber en tournant sur elles-mêmes les lourdes robes, comme s'extrayant – frêles

⁷²⁰ Cf. l'analyse de *Small hands*, *supra*, p. 351.

apparitions qu'on devine nues sous ces robes légères – de cette imposante masse de tissus.⁷²¹

A l'évidence le vocabulaire y est plus riche, plus poétique, proche d'une découverte enthousiaste dont je pointais précédemment les dangers; mais il n'en perd pas pour autant sa rigueur descriptive. J'ai l'impression d'apporter, avec mes modestes moyens linguistiques, des éléments de réponse aux questions que posent par ailleurs chorégraphes et chercheurs relativement à la "texture" de la pratique, à la dynamique de la "pensée motrice" à l'œuvre dans un spectacle, à la « valeur somatique qui perturbe l'ordre du sémiotique »⁷²². Ces mots rendent compte d'un moment de danse mais aussi de la manière dont il est vécu. Le langage exhume cette impression faite sur l'instant et tente – sans se substituer à ce moment – de capturer à nouveau cette « immédiateté de l'être-au-monde »⁷²³. Sans parvenir réellement à situer ce qui de l'impression ou du style prend le dessus, force est de constater que ces variations qualitatives de syntaxe et de vocabulaire constituent la manière de livrer mon *degré de porosité* au geste. Or un des constats préliminaires à cette recherche portait sur la métaphorisation du discours critique. En outre, mes premières analyses montraient une description technique sèche qui les éloignait de l'art. Il a fallu se rendre à l'évidence : l'image permet un accès au partage des sensations d'une efficacité sans égale. Par ailleurs, la notion d'état s'est finalement cristallisée autour d'une métaphore condensatrice des impressions issues de l'observation du geste. Cependant, s'il faut reconnaître cette irréductibilité poétique du langage lorsqu'il s'agit de dire la danse, il semble acquis qu'on ne puisse faire l'économie de la description : le langage "technique" indiquant la présence d'un élément et la métaphore devenant le révélateur de l'effet que cet élément produit sur le spectateur.

Qu'est-ce qu'une métaphore, si ce n'est une sorte de pirouette de l'idée dont on rapproche les diverses images ou les divers noms ? Et que sont toutes ces figures dont nous usons [...] si ce ne sont des usages de toutes les possibilités du langage, qui nous détachent du monde pour nous former, nous aussi, notre univers particulier, lieu privilégié de la danse spirituelle ?⁷²⁴

⁷²¹ Cf. l'analyse de *Small hands*, *supra*, p. 344.

⁷²² B. CHARMATZ et I. LAUNAY, *op. cit.*, p. 67.

⁷²³ S. H. FRALEIGH, « A vulnerable glance : seeing dance through phenomenology », art. cit., p. 135.

⁷²⁴ P. VALERY, *Philosophie de la danse*, *op. cit.*, p. 1403.

C'est pourquoi, à l'issue de ce travail, je vois plutôt l'image comme la part de jouissance qui signale dans le discours la présence de l'art. Une réflexion à ce sujet me paraissait incontournable pour diverses raisons.

*

En première instance, ces variations constituent une mise en évidence, par la pratique, des réflexions successives de Merleau-Ponty⁷²⁵ et de Michel Bernard concernant la perception et les chiasmes sensoriels⁷²⁶. Nos sens ne fonctionnent pas isolément ; ils sont en relation entrecroisée entre eux, avec le monde et avec les processus d'énonciation linguistique. L'un de ces chiasmes (ou croisements) met en correspondance le sentir et le langage (écrit ou oral). Par ce biais, mes sensations s'articulent avec une énonciation, mes sens avec une parole ou une écriture.

Par conséquent, le langage n'est réductible ni à la pensée ni à la mise en œuvre de mécanismes physiologiques. Mais le lien est intrinsèque entre la conscience et le langage ; il vise à manifester, dans son être, un sujet qui parle. Par le déplacement qui conduit de la chose au mot, l'individu se libère de l'emprise des choses, se met à distance d'elles et les fait apparaître comme réalité. La parole sur les choses confère aussi au sujet une puissance d'exploration, de relatif survol et d'ordonnement que ces choses elles-mêmes lui refusent largement. Mais le langage rappelle également à la phénoménologie que l'immédiat est perdu et que la chose désignée, qui est de l'ordre de l'irréductible, de l'immédiat et du vécu, n'est pas de la même nature que lui. Son paradoxe réside dans le fait qu'il n'est pas premier, ni même autonome ; il est seulement l'expression seconde d'une appréhension de la réalité, articulée plus bas que lui ; et pourtant, c'est toujours dans le langage que cette dépendance au réel vient se manifester. Par conséquent, ce que j'écris à propos de ces œuvres n'est 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 sans doute renforcé par le fait d'avoir moi-même été interprète. Cette donnée biographique fait particulièrement raisonner cette remarque : « puisque la

⁷²⁵ Maurice MERLEAU-PONTY, *Le Visible et l'Invisible*, [1964], Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1988.

⁷²⁶ M. BERNARD, « Les fantasmagories de la corporéité spectaculaire ou le processus simulateur de la perception », in *De la création chorégraphique*, *op.cit.*, 85-94.

vision est palpation du regard, [...] il faut que celui qui regarde ne soit pas lui-même étranger au monde qu'il regarde. »⁷²⁷ 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 »⁷²⁸; 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 danseur⁷²⁹. 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. Non seulement mon discours constitue une représentation de la danse, c'est-à-dire qui la présente à *nouveau*, mais il est également une représentation de moi. L'empathie avec ce qui est vu apparaît maintenant d'autant plus forte qu'elle est construite sur une pratique de même nature.

*

La deuxième raison, qui nous fait nous attarder sur ce sujet, se situe dans la confirmation que cette démarche dégage une veine interprétative supplémentaire à la critique journalistique. En lisant les articles de presse (suite à la rédaction des analyses) on a retrouvé quelques similitudes dans les diverses interprétations, mais on a également observé que la réflexion sur la danse elle-même apportait toujours un complément que l'on va illustrer ici à l'aide de trois exemples.

A propos de la *Grande Fugue* tout d'abord, il est difficile de suivre la critique qui voit dans la pièce un « retour à la danse-danse [...] dans un langage chorégraphique

⁷²⁷ M. MERLEAU-PONTY, *Le Visible et l'invisible*, op. cit., p. 171.

⁷²⁸ L'empathie kinesthésique est mise en évidence par Hubert Godard dans « Le geste et sa perception », art. cit., p. 227.

⁷²⁹ 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'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).

assez pauvre et répétitif qui semble procéder d'un certain essoufflement créateur de la part de l'artiste »⁷³⁰. Or cette portion de pièce ne se distingue pas seulement par sa densité physique et la virtuosité de sa composition ; elle est aussi un précipité du style de la première période de la chorégraphe (1982-1992) : une danse condensée en quelques formes (un saut, des marches, des courses, des roulades au sol) qu'habite une large palette d'intensités toniques et que tente d'épuiser une exploration extensive. En tête de son manuscrit, Beethoven laisse entendre que sa *Grande Fugue* est moins une tentative d'écriture contrapuntique systématique qu'une manière d'offrir aux thèmes une possibilité de se développer⁷³¹. Ceci n'est pas sans rappeler les propos de Keersmaecker après *Fase* : « faire un maximum avec un minimum »⁷³². En effet, le matériel corporel y est sobre ; la phrase de base est construite autour d'une triple récurrence : le tour en dedans (simple ou en attitude), le déséquilibre suspendu et le saut. De cette pièce jaillit une danse épurée, toujours mobile et qui envahit tous les espaces. De Keersmaecker 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 se rassemble son vocabulaire de l'époque. Le spectacle délimite aussi un territoire accueillant car le mouvement "habite" le lieu scénique qui, sans lui, ne serait qu'un inquiétant clair-obscur. Enfin, l'acte chorégraphique rassure le spectateur en offrant une alternative visible à la démesure frénétique du compositeur. 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.

Le second exemple que je voudrais aborder est *Quartett*, pièce à propos de laquelle la critique ne s'est pas privée de reprendre les déclarations d'intentions d'Heiner Müller⁷³³, et de voir 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 critiques journalistiques que comme métaphore physique de la psychologie des personnages, incarnation du propos, voire évolution justifiant que la

⁷³⁰ A. GELINAS, « Nouvelle danse et musique classique », art. cit., p. 25.

⁷³¹ A. LEPICARD, « La quadrature de l'in audible », art. cit.

⁷³² Entretien avec K. Hargraves, art. cit.

⁷³³ Cf. les articles déjà cités de M. Fabry et de S. Staude.

comédienne soit aussi danseuse : « Loemij commence à danser [...] déclinant le matériel de Rosas »⁷³⁴. Or l'analyse plus approfondie de la danse met en évidence le rôle anti-illustratif du corps dansant, comme s'il était à l'opposé du propos. Jamais la danse, par exemple, n'illustre les pratiques libertines dont il est question ; la danseuse s'approche du sol sans jamais s'y abandonner, effort permanent de ne pas succomber aux tentations. 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 dont il est question. Réhabilitant les personnages, c'est aussi par le corps que ceux-ci se réconcilient, 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.

Enfin, je prendrai *Achterland* comme dernier exemple. La critique y a parfois vu un questionnement des genres (masculin/féminin) : « pour la première fois les deux sexes se côtoient vraiment, dansent côte à côte, se regardent, se poursuivent ».⁷³⁵ Elle relève également un vocabulaire où les roulés et les acrobaties au sol à la Vandekeybus révèlent un « art de la chute »⁷³⁶ ou une liberté : « elles peuvent s'écraser au sol mais elles se relèvent immédiatement et s'envolent ; elles ont une liberté dans le corps »⁷³⁷. Mais cette observation de la danse elle-même n'est jamais orientée de manière interprétative. Or si la verticalité – d'autant plus précaire que le plateau comporte une pente de quatre pour cent – apparaît comme un moment de repos relatif, c'est bien pour amplifier l'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. En comparaison, les rares sauts et élans vers le haut ne font figures que de fragiles contrepoints. Au sol, les femmes affichent une même rapidité, une même hargne à s'y déplacer, à lutter et ne rien

⁷³⁴ Irmela KÄRSTNER, « Nicht ganz ungefährliche Liebschaften », *Die Welt*, Francfort, 1^{er} avril 2000 (nous traduisons).

⁷³⁵ J.-M. WYNANTS, « Anne Teresa De Keersmaeker : la vivacité du plaisir retrouvé », art. cit.

⁷³⁶ M. MICHEL, « Concert de danse. L'Art de la chute », art. cit.

⁷³⁷ Judith MACKRELL, « Body talk », *The Independent*, Londres, 16 avril 1992 (nous traduisons).

céder à l'attraction. Le sol s'érige ainsi en occasion de renvoyer homme 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. Ce travail à terre fait donc 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. Etreindre 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 dans cette coalition temporaire des corps et des genres où deux motricités se fondent en une seule pour ériger le sol en partenaire.

Cette méditation sur les rapports entre la perception du spectacle chorégraphique et les « mots pour voir » la danse⁷³⁸ me conforte dans le choix d'une approche alliant l'observation et l'analyse par l'intermédiaire de la vidéo à des fins interprétatives. Ces exemples montrent que, contrairement à ce que pourrait laisser supposer un survol des écrits journalistiques, il est possible de distinguer la description analytique – qui suppose l'identification des caractéristiques de l'œuvre – de l'interprétation, qui relève davantage d'un « usage de l'œuvre plutôt qu'une description de ses propriétés »⁷³⁹. On l'a vu, la critique manque à la fois de temps (pour s'arrêter plus longuement sur l'œuvre) et d'espace pour s'exprimer. C'est pourquoi la complémentarité des deux approches était évoquée dans le second chapitre. Certains critiques appellent d'ailleurs de leurs vœux cette relation : « ce que je cherche [...] c'est le lien entre la connaissance globale d'un langage et la forme particulière d'une émotion qui fait de la critique une objectivation subjective. »⁷⁴⁰ Cette confrontation, organisée entre art et langage, nous incitera à revenir (en conclusion) sur la conception de l'esthétique qu'elle véhicule.

⁷³⁸ Selon la belle expression qu'utilise Alain Foix dans « Ecrits timides sur la critique » (art. cit., p. 222).

⁷³⁹ Jean-Marie SCHAEFFER, « Plaisir et jugement », in Christian BOUCHINDHOMME et Rainer ROCHLITZ (eds.), *L'Art sans compas. Redéfinitions de l'esthétique*, Paris, Le Cerf, coll. « Procope », 1992, p. 41.

⁷⁴⁰ A. FOIX, « Ecrits timides sur la critique », art.cit., p. 225.

CONCLUSION



Lire la danse, c'était la penser, frayer avec elle
comme dans un rapport amoureux [...].
C'était ne pas s'arrêter : ni à la page dite vierge,
ni au temps de la représentation,
ni aux conditions déterminées de la scène.

Daniel Dobbels ^g

J'ai fréquenté assidûment les danseurs et au terme de cette réflexion, je les vois se lever en arborant une moue dubitative. A n'en pas douter, ils m'opposeront l'existence des œuvres chorégraphiques dans un temps restreint et presque sans futur. Ils évoqueront la fixité des mots contre le mouvement incessant et l'inaptitude du discours à s'arrimer à l'impermanence de leur pratique. Ils invoqueront la légèreté du ravissement, cette autre manière de lutter contre la pesanteur. C'est à ce prix, pensent-ils, que la danse évite tout immobilisme et tout risque de fossilisation. Le risque de la traduire sans la trahir leur paraît trop grand... Mais ils sont aussi les premiers à s'élever contre l'incompréhension de leur art et le peu de cas qui en est fait. Faut-il voir dans ces contradictions la raison d'une telle discrétion de l'esthétique au sujet de la danse ? Et surtout, faut-il en rester là ? Cette attitude supposerait, non seulement « l'abandon de toute perspective critique au bénéfice d'une indifférenciation de la sphère esthétique »⁷⁴¹, mais aussi l'abandon d'une conception de la recherche comme projet d'explication du monde. Or cette défense du plaisir immédiat et non réflexif fait le jeu de la sphère culturelle dont j'ai dénoncé précédemment la pauvreté heuristique. C'est pourquoi, au risque parfois du déchirement, je me suis permis de soulever un coin du voile, en me lançant – à l'aide des mots – à la poursuite de ces métamorphoses perpétuelles.

J'ai voulu montrer comment une étude de la danse – qui aurait pu sembler purement technique au premier abord – pouvait déboucher sur une « *esthétique du concret* [...] se construisant nécessairement par rapport aux œuvres »⁷⁴². Cette entreprise illustre « une théorie en interaction avec son objet »⁷⁴³, permettant de penser « d'en bas » à partir des matériaux auxquels l'artiste s'est confronté⁷⁴⁴. Je conçois donc cette discipline comme une manière de construire du sens à partir des sens, articulée à un langage capable de la faire partager ; éloignée, par conséquent, des conceptions

⁷⁴¹ M. JIMENEZ, *La Critique. Crise de l'art ou consensus culturel ?*, op. cit., p. 104 et s.

⁷⁴² Anne BOISSIERE, « Du statut philosophique des analyses musicales d'Adorno », in *Musique et philosophie*, Paris, CNDP, 1997, p. 154.

⁷⁴³ *Idem*, p. 165.

⁷⁴⁴ Anne BOISSIERE, « L'interprétation, critique de la synthèse des arts par Adorno », in Joëlle CAULLIER (ed.), *La Synthèse des arts*, Lille, Cahiers de la maison de la recherche, coll. « Ateliers », n° 16, 1998, p. 62.

essentialistes de l'art auxquelles certains philosophes voudraient encore la cantonner⁷⁴⁵. Fondé sur les perceptions et essayant d'en rendre compte, ce travail fait apparaître l'écriture comme le moyen flexible permettant d'étudier l'influence du jeu changeant du matériau dansé sur notre sensibilité. En cela, il respecte l'audace épistémologique qui veut que l'on passe par l'émotion pour tenter de donner un niveau conceptuel à l'expérience de contemplation vécue. D'ailleurs, la place même que choisit le spectateur dans une salle ne révèle-t-elle pas « non seulement une psychologie du voir, mais aussi des attitudes esthétiques » ? Les partisans du centre cherchent une vision globale, les excentrés croient adopter une vision plus subjective et ceux du premier rang optent pour le plaisir du détail et l'amour du contact⁷⁴⁶.

L'écrit permet également de mêler les expériences respectives de danseur et de spectateur qui, en s'influçant mutuellement, nourrissent l'analyse et l'interprétation des pièces chorégraphiques. A l'empathie motrice limitée à la durée du spectacle, mais dont nous gardons ensuite la mémoire, peut succéder une empathie intellectuelle, qui va chercher – non pas à se substituer à la précédente – mais à l'enrichir en lui donnant un prolongement : peu de gens ont vu le saut de Nijinsky dans *Le Spectre de la rose* (1911) pourtant le langage a permis qu'il reste dans de nombreuses mémoires comme un saut exceptionnel et spectaculaire, y compris dans celles des amateurs de danse n'ayant pas été contemporains du danseur⁷⁴⁷.

Ces mots qui “recréent” la danse acquièrent une consistance qui définit les conditions de son esthétique : densité, fidélité à l'élaboration du mouvement dansé et possibilité de transmission ou de partage. Cette démarche se veut également une tentative de réconciliation entre le système esthétique traditionnel – basé sur le sentir, la révélation, l'empathie – et la tendance des arts contemporains à imposer une approche où le savoir et l'intellection sont centraux⁷⁴⁸. Les analyses d'œuvre apparaissent donc

⁷⁴⁵ Morris WEITZ, « Le rôle de la théorie en esthétique », in D. LORIES (ed.), *op. cit.*, 27-40. Pour cet auteur, le principal souci de l'esthétique demeure la détermination d'une définition formulable de l'art.

⁷⁴⁶ A. FOIX, « Ecrits timides sur la critique », art. cit., p. 216.

⁷⁴⁷ Gabrielle BRANDSTETTER, « Le saut de Nijinsky. La danse en littérature, représentation de l'irreprésentable », *Littérature* n° 112, décembre 1998, 3-13.

⁷⁴⁸ Jacques AUMONT et Michel MARIE, *L'Analyse des films*, [1983], Paris, éd. Nathan, coll. « Cinéma », 1999, p. 211 et s. On peut également se reporter à Anne Cauquelin pour qui il demeure une croyance assez floue en l'art, à laquelle s'opposent des objets qui contrarient tellement “l'horizon d'attente” des

“en l’état” afin de montrer comment s’opère le passage du perceptif au cognitif – et non pour justifier d’un acte descriptif faisant office de contrepoids, un peu dérisoire, à la fugacité de l’œuvre chorégraphique. Il est donc important d’articuler les différents temps de l’analyse à la contemplation pour rendre pleinement justice à l’œuvre considérée et la faire exister en elle-même davantage.

Par ailleurs, j’ai désigné comme une incitation forte à entamer cette recherche le désir politique de détourner le spectateur (ou l’étudiant) de la simple consommation de produits culturels. En ce sens, mon projet encourage le *débat* esthétique en départageant les réactions arbitraires, parce que purement affectives, des arguments intersubjectifs recevables parce qu’argumentés. Il permet de dépasser l’exclamation (“Oh !”) pour donner des raisons étayant le jugement et dégager l’œuvre d’une réception exclusivement émotionnelle, cette sorte de « vision naïve »⁷⁴⁹ persuadée qu’aucune analyse ne pourrait entamer l’œuvre sans la détruire.

L’analyse – cette compréhension des significations disponibles par une mise en tensions des éléments observés – semble incontournable. Aucune signification ne peut être trouvée dans un objet sans les références aux relations symboliques de base (espace, temps, nombre, causalité...) qui constituent une forme d’objectivité permettant de relier l’apparence sensible de l’objet au sens qu’il véhicule. 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.⁷⁵⁰

spectateurs que ces derniers ne sont plus en mesure d’identifier ces objets comme des œuvres. C’est peut-être dans ce flou que s’engouffre le jugement lapidaire du “n’importe quoi” et qui fait se succéder surprise, incompréhension et frustration face à des objets prétendument identifiés mais inappréciables pour le public (*Petit traité d’art contemporain*, Paris, Seuil, coll. « La couleur des idées », 1996, p. 51 et s.). Comment, dès lors, pouvoir procéder à une évaluation ? Il semble que partir de ce que l’on voit en pareil cas pour découvrir ce que cela suggère serait une alternative à l’esthétique du savoir.

⁷⁴⁹ M. MERLEAU-PONTY, *Le Visible et l’Invisible*, op. cit., p. 58.

⁷⁵⁰ Richard SHUSTERMAN, *Pragmatist Aesthetics*, Cambridge, Blackwell, 1992, p. 127 (nous traduisons).

Cependant, pour le spectateur désireux de dépasser le stade émotionnel ou kinesthésique, le sens peut aussi se dévoiler – et on a tenté d’en faire la démonstration plus haut – à travers la manière dont les impressions se traduisent en mots. Ce sens nous relie à l’œuvre et figure l’expression de notre rencontre mutuelle, de notre vécu commun. Dans le domaine chorégraphique particulièrement, l’abstraction du mouvement fait apparaître le sens multiple et changeant. Tout comme le son peut être sens en musique, le corps (à la fois instrument, objet, état et présence) peut – non pas avoir un sens – mais offrir une pluralité de sens que chacun peut s’aventurer à décrypter. « En transparence derrière le sensible »⁷⁵¹, une *idée* n’est pas épuisée par sa manifestation. Cette manifestation, à laquelle le danseur donne corps, traverse charnellement le spectateur et lui donne simplement l’occasion de la penser subjectivement. Par conséquent, nous n’*expliquons* pas un spectacle, nous l’éclairons à notre manière et ce halo le rend peut-être accessible à l’Autre. Ainsi, à cette ambition du chercheur vient s’ajouter l’espoir de l’enseignant de trouver, dans cette articulation du sensible à l’idée, la part commune à ce qui nous entoure, intersubjective et par conséquent transmissible ; celle qui, à travers l’art, permettrait de rétablir « l’unité et la concordance du monde. »⁷⁵²

On a suffisamment expliqué les différentes motivations présidant à cette recherche. Cependant, je voudrais souligner combien cette lecture de la danse, à travers l’étude du répertoire de Rosas, m’ont permis d’enrichir ma réflexion et mes contenus d’enseignement. Cette “initiation” esthétique a consolidé et influencé la manière dont j’aide les étudiants en danse à dépasser la simple opération de séduction dont abusent les promoteurs du spectacle, pour les amener à considérer que toute œuvre d’art se trouve à l’intersection d’une présence et d’une intention qui s’adressent à une subjectivité individuelle. Je les encourage à fonder cette subjectivité sur un langage adapté et des notions pertinentes, au regard de la spécificité du mouvement dansé. Cet appareil conceptuel fonde une posture critique, il constitue un des éléments du partage permettant d’enrichir *a posteriori* la fréquentation de l’œuvre et d’en apprécier davantage la valeur. Mais une théorie ne se juge pas seulement aux applications qu’elle permet et doit également s’évaluer par rapport à sa cohérence interne ainsi qu’à sa

⁷⁵¹ M. MERLEAU-PONTY, *Le Visible et l’Invisible*, op. cit., p. 197.

⁷⁵² *Idem*, p. 30.

capacité à rendre compte du réel : c'est un processus de dévoilement comprenant aussi incohérence, inachèvement et contradictions⁷⁵³.

*

L'analyse occupe une place importante dans les études de danse, mais cette place est récente (la fin des années quatre-vingt). C'est dire si la méthodologie est en pleine construction et si la "tradition" ne peut guère s'exprimer qu'en termes de modèles théoriques exogènes donc importés : « les méthodologies qui ont été utilisées initialement sont venues d'autres disciplines puis plus tard seulement, ont commencé à se construire à partir de la danse elle-même. »⁷⁵⁴ Par ailleurs, ce qu'il est convenu d'appeler la postmodernité a entériné l'idée que plus aucune référence ne pouvait constituer la trame du jugement critique⁷⁵⁵. Peut-être faut-il voir là une des raisons pour lesquelles les critiques ont eu recours à des modes de pensée extérieurs à l'art pour tenter de comprendre les démarches artistiques. S'appuyant sur les systèmes théoriques des sciences sociales, sur les constructions philosophiques, utilisant l'appareillage conceptuel de la psychanalyse, les discours des critiques se sont offerts une variété de points de vue qui a nourri à bon compte les polémiques agitant le monde de l'art. Cette pluralité d'approches a offert des cadres alternatifs d'interprétation, mais il n'y a aucune raison de faire triompher un point de vue plutôt qu'un autre, au regard de chorégraphes parfois éloignés de ces systèmes de pensée. C'est pourquoi on a essayé de maintenir tout au long de ce travail une forme de vigilance à l'égard de ces systèmes, l'accueil des disciplines artistiques dans le champ universitaire ne pouvant se satisfaire du "flou" tenace véhiculé par la vulgate.

Aussi n'a-t-on pas tenté dans les analyses de faire correspondre la réalité chorégraphique (elle-même altérée par les conditions de sa fixation audiovisuelle) avec des formes de savoirs éclectiques (art, histoire, philosophie, critique, technique...) en une convergence syncrétique de ces sommes éparées, qui peut présenter l'apparence de l'érudition mais souffre aussi de son éloignement d'avec la danse elle-même. « A la

⁷⁵³ Gaston BACHELARD, *Le Nouvel esprit scientifique*, Paris, éd. Alcan, 1934.

⁷⁵⁴ S. J. Cohen in S. AU & F.-M. PETER (eds.), *Beyond Performance : Dance Scholarship Today*, Federal Republic of Germany, Center of International Theater Institut, 1989, p. 276 (nous traduisons).

⁷⁵⁵ Jean-François LYOTARD, *La Condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979.

lumière de tous les facteurs connus *qui rendent compte de la danse, du cadre général, de sa construction détaillée et de son mode de performance*, l'interprétation peut être dite raisonnable ou irraisonnable, plausible ou invraisemblable. »⁷⁵⁶ C'est pourquoi on a préféré construire des outils issus de la pratique et chercher des formes de validité dans l'utilisation d'un discours rationnel émanant de cette trame perceptive.

La méthodologie de cette recherche ne préexistait donc pas. Elle s'est construite au fil des phases qui ont composé ce cheminement à travers l'œuvre d'Anne Teresa De Keersmaeker. Parfois, ce travail nous a obligés à préciser des termes et à en ré-interroger la validité dans l'analyse suivante, progression mouvante et incertaine dont l'apparence spiralée et réflexive inquiétait aussi : comment avancer sans appui, sans être sûr de rien, sur un seul point de vue ? Si la recherche dans le domaine artistique ne peut se contenter des procédures évoquées ci-dessus, elle doit revendiquer cette démarche hésitante, quitte à asseoir sa légitimité sur la formulation d'attitudes théoriques spécifiques d'où la subjectivité ne peut être écartée. D'ailleurs, les compte-rendus critiques d'une même performance mettent en évidence la singularité des perceptions. Décrire apparaît déjà comme une interprétation puisque cet acte est le fruit d'un point de vue. Par conséquent, la relation du spectacle par le spectateur se fait non pas relativement à *l'œuvre*, mais à *une œuvre*, et même finalement à *son œuvre* :

L'étude de la danse qui tente une interprétation et une compréhension à travers l'analyse, compte sur l'exposition, la réceptivité et la sensibilité de la personne aux images, sur l'apparence et les effets de la danse mais, en même temps, elle est enracinée dans les structures conceptuelles et les modes de pensée qui rendent possible une attention judicieuse.⁷⁵⁷

Un doute épistémologique s'est fait jour au tout début de cette entreprise. Il me donnait la sensation d'appliquer un cadre de lecture déjà là, parce que constitué de mon propre horizon d'attente et de mes goûts en matière chorégraphique. La démarche analytique allait m'obliger à déconstruire des objets que j'aimais justement pour la synthèse qu'ils concrétisaient. Pourtant, il a été facile de me départir de ce sentiment en me convainquant que ce cheminement dans le répertoire d'Anne Teresa De Keersmaeker ne se contenterait pas de parler d'art mais m'amènerait, par une autre voie, là où j'ai toujours aimé aller, c'est-à-dire à la rencontre des œuvres. N'ayant ni l'âge ni

⁷⁵⁶ J. ADSHEAD et al., *op. cit.*, p. 86. (nous traduisons et soulignons).

le talent pour prétendre à devenir son interprète, j'ai investi ma corporéité sur un autre mode au sein de ses créations. Je peux alors considérer que l'expression de cette perception, à travers le langage, reflète à la fois les échos intérieurs de cette danse et le registre dynamique sur lequel j'aurais pu l'interpréter physiquement. Ce point de vue – lire la danse avec un passé de danseur – est moins une posture arbitraire qu'un état de fait résultant d'une trajectoire personnelle et qui fait « parler depuis la danse, dans la théorie »⁷⁵⁸. Cette dynamique personnelle d'écriture tente donc d'être ma contribution "corporelle" à l'œuvre d'Anne Teresa De Keersmaeker. Elle est proche d'une esthétique modeste, qui penche « du côté des *aisthesis*, du côté des sensations, du côté des organes des sens, du côté de la peau et des plaisirs » ; une esthétique qui évite celles qui, didactiques ou normatives, « parlent de l'art pour éviter les œuvres »⁷⁵⁹.

Cette subjectivité revendiquée par le chercheur en art que j'aspire à devenir n'exclut pas la demande d'une bienveillante compréhension à l'égard de ce travail. En effet, l'analyste d'un domaine artistique rêve de l'instauration d'une communauté esthétique, d'un espace où l'assentiment – fondé sur le partage originaire qu'autorise notre humanité commune – serait possible. En l'attendant, j'assume la subjectivité dans cette recherche parce qu'elle prend pour point de départ le corps dansant, mais aussi parce qu'elle émane de ma pratique. En effet, l'observation et l'analyse interprétative reposent ici sur une expérience qui les guide et les éclaire. Elles constituent l'originalité de ma démarche et c'est en cela que cette dernière se distingue de la critique que j'ai évoquée au début de ce travail. La dimension experientielle est double : perception de spectateur-danseur d'une part et manière dont le vécu du danseur "bouge" la réception du spectateur, de l'autre. Ici, chaque aspect nourrit l'autre et l'attire pour le travail de Keersmaeker est démultiplié par cette expérience duelle. L'œuvre de la chorégraphe est ainsi éclairée par une empathie singulière que la pratique amplifie et modifie. La danse n'est plus seulement un objet de recherche traversé par des champs extérieurs (de la philosophie aux sciences du sport) mais un « milieu vital »⁷⁶⁰ dans lequel sont disposés des espaces réflexifs que le danseur-spectateur-chercheur peut à loisir investir en

⁷⁵⁷ J. ADSHEAD et al., *op. cit.*, p. 87 (nous traduisons).

⁷⁵⁸ N.-P. ABDON EL ANIOU, *op. cit.*, p. 26.

⁷⁵⁹ Gilbert LASCAULT, *Ecrits timides sur le visible*, Paris, UGE, coll. « 10/18 », 1979, p. 13.

⁷⁶⁰ Ludwig WITTGENSTEIN, *De la certitude*, trad. J. Fauves, Paris, Gallimard, 1965, p. 105.

fonction de ses préoccupations, c'est-à-dire en faisant jouer comme dominante, l'une ou l'autre des singularités attenantes à ce triple statut.

La trame utilisée a souvent rejoint d'autres travaux antérieurs, parfois philosophiques, mais elle ancre davantage sa pertinence dans mon "vécu" de danseur que dans la référence ou la révérence à la pensée philosophique. Je ne souhaitais pas ici rendre compte d'un univers à l'aide des termes d'une autre sphère. D'une certaine manière et si j'ose l'écrire, cette entreprise est *a-philosophique* car elle ne cherche pas à élucider la vérité de ses concepts et de ses outils, mais elle les considère comme expérimentés.

*

Dans la discussion, on a évoqué les limites qui s'imposaient durant la recherche : divergence de nature entre la pratique et la réflexion à son sujet ; validité de la trame d'analyse face aux nouvelles approches chorégraphiques ; individualisation de l'interprétation sujette à la perception chiasmatisque. Mais cette démarche offre également des perspectives de recherches et une utilité.

En premier lieu, il faut reconnaître que le spectateur, tout comme l'œuvre qu'il contemple, se construit lui-même. Adopter son point de vue oblige à le prendre en compte. On a voulu montrer qu'un langage simple – hors de tout système savant – permettait un acte descriptif constituant le soubassement d'une approche esthétique de la création chorégraphique. Il ne s'agit donc pas d'asséner un savoir supérieur mais de partir de sa propre perception et de la transformer en une lecture réfléchie. C'est une démarche à la fois simple et modeste. La manière dont les interprétations sont ancrées dans la perception des spectacles et s'appuient sur l'analyse de leurs matériaux, crée des conditions de communauté autour d'une pièce qui paraissent plus durables que le simple avis auquel se limite parfois la critique journalistique. Le partage ou la transmission de ces connaissances permet ensuite au spectateur d'assigner à une œuvre chorégraphique une place justifiée dans son "musée personnel"⁷⁶¹.

Par ailleurs, cette démarche ouvre un champ interprétatif largement délaissé par la recherche en danse, du moins en France. Elle permettrait de dégager les éléments

⁷⁶¹ Citons, dans le domaine des arts plastiques, le travail de médiation d'Alain Jaubert, à travers la série audiovisuelle *Palettes* et son livre éponyme (*Palettes*, Paris, Gallimard, coll. « L'Infini », 1998).

stylistiques situant le travail d'un chorégraphe dans des perspectives analytiques, comparatives ou encore historiques. Ce travail veut, par ailleurs, créer les conditions d'une reconnaissance plus large de la danse comme discipline universitaire dans la mesure où les connaissances produites peuvent être exploitables, dans le domaine de la programmation culturelle, dans celui de la formation des publics ou encore dans le domaine éducatif : ainsi par exemple, l'enseignement des Arts/option danse dans les lycées est dévolu aux enseignants d'éducation physique et sportive qui souffrent du manque de contenus et de références dans le domaine de l'analyse chorégraphique.

Enfin, ce champ pourrait devenir un point de convergence dans les thématiques qui ont pour paradigme la rencontre des arts. A ce sujet, l'œuvre de Keersmaeker est exemplaire et reflète la tendance des arts vivants à se mêler entre eux. C'est sans doute pour cette raison que les travaux écrits sur la chorégraphe ne se trouvent qu'à l'état de fragments : critiques journalistiques, articles, brefs essais⁷⁶² auxquels on tente d'apporter une modeste contribution. Ces essais ont un aspect nécessairement réducteur, mais leur pertinence heuristique est souvent importante. Toutefois,

Résumer 20 ans de travail artistique, surtout lorsqu'il s'agit d'une œuvre aussi particulière que celle d'Anne Teresa De Keersmaeker, tient de la gageure. Son parcours est si riche et si varié qu'il est même difficile d'y mettre certains accents sans risquer de négliger plusieurs aspects importants.⁷⁶³

Après des années de travail quotidien sur l'œuvre, on ne peut que se ranger à cet avis prudent. Notre apport concerne essentiellement la danse. Mais l'œuvre offre un tel foisonnement, une telle complexité qu'on voit mal comment il pourrait être abordé exhaustivement, sans que l'imprudent qui s'y risque n'implose sous la charge. Dans le domaine de la recherche interdisciplinaire, ces remarques tracent des perspectives que j'illustrerai à travers le rapport de Keersmaeker à la musique. On dira plus tard de cette chorégraphe 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 pièces, ce "vraiment" demeurera un espace à explorer. Par

⁷⁶² Ainsi, Pieter T'Jonck par exemple, aborde l'évolution chronologique de l'utilisation de l'espace scénique chez la chorégraphe dans « L'espace vide et le cosmos » (*in* H. SORGELOOS (ed.), *Rosas/Anne Teresa De Keersmaeker, op.cit*, 289-293).

⁷⁶³ Ainsi commence l'essai introductif de Marianne Van Kerkhoven dans le livre commémorant les vingt ans de la compagnie Rosas (« Saisir la structure du feu – 20 ans de Rosas », *in* H. Sorgeloos, *Rosas/Anne Teresa De Keersmaeker, op. cit.*, p. 32.

exemple, dans le rapport binaire initial qui crée le rythme et le déploiement de cette dualité sur celle du masculin-féminin : pour Schirren (le seul maître que De Keersmaecker se reconnaisse), ce rapport est régi par un “et” – départ, émission, saut – et par un “boum” – arrivée, réception, repos – dont les extensions dans le registre de l’imaginaire sexué seraient (selon De Keersmaecker, cette fois) la différence, la séparation et le masculin du côté “et”, le même, le partage et le féminin du côté “boum”. Ce travail, reposant sur une analyse conjointe de la danse, de la musique et des structures de l’imaginaire, reste à faire. Il nécessite une mutualisation de compétences qui permettrait de dénouer les liens syncrétiques tissés par ces éléments avec les formes et le sens au sein d’un tel œuvre. Si la présente approche souffre notamment d’une absence de réflexion musicologique et théâtrale, j’appelle de mes vœux cette collaboration qui permettrait de pousser plus loin encore la connaissance du répertoire de la chorégraphe belge.

Voir ou fréquenter la danse de l’artiste flamande permet de côtoyer une pensée imaginante, émotionnelle, symbolique et centrée sur le corps. En effet, De Keersmaecker ne se contente pas de nous proposer des constructions complexes où se mêlent attirance, répulsion et suggestion, autant d’éléments cherchant à nous faire éprouver la force d’une perturbation sensible ou intellectuelle ; sa danse nous offre également un plaisir sensible immédiat – musculaire – et communique une irrésistible envie de bouger ; toute jeune chorégraphe de passage à New York, elle a vécu cette expérience, en écoutant la musique de Steve Reich sur laquelle elle composera le solo éponyme *Violin Phase*. Une expérience qu’à travers ses spectacles elle offre à son tour en partage ; une expérience qui m’a laissé trop longtemps intrigué, pour que je ne tente pas de trouver les raisons de ma fascination.

Cette recherche m’a permis de mieux connaître la danse d’Anne Teresa De Keersmaecker pour elle-même, mais aussi de découvrir comment ses œuvres m’aidaient à comprendre la danse en général. Ce travail passerait sans doute aux yeux de l’artiste pour une somme par trop théorique et n’ayant au final que très peu à voir avec son univers que ces pages prétendent pourtant dévoiler. Cette synthèse d’analyses chorégraphiques ne dessine pas l’esthétique entière de l’artiste ; j’espère cependant qu’elle y contribue modestement. L’examen de l’utilisation du matériau corporel montre qu’une veine interprétative (parfois autonome ?) existe et peut épauler l’approche superficielle et impressionniste du discours critique de presse écrite.

Lorsque j'ai commencé ce travail en septembre 2002, je venais d'assister à *Small hands (out of the lie of no)*. Le soir même, enchanté, j'écrivais à la chorégraphe mon enthousiasme pour ce duo et l'énergie qu'il me communiquait pour entamer cette thèse. Trois ans plus tard, et au moment de l'achever, je demeure sceptique sur la valeur de cette entreprise, surtout lorsque je la confronte – ne serait-ce une heure durant – à l'art de Keersmaecker et de Rosas. Ce doute montre la difficulté qu'il y a à s'intéresser à un art scénique, l'impossibilité de clore l'analyse et de lui laisser un statut d' "œuvre ouverte" : ce travail n'étant pas un récit, il ne se conclut ni ne se résout. Un tel projet ne saurait être qu'une échappée, une invitation à découvrir ce qui se passe plutôt que ce qui s'est passé ; d'abord parce qu'il n'est finalement qu'une interprétation qui a dû être teintée, au fil des mois et des années, par le sentiment diffus de voir la chorégraphe devenir ma "contempo-reine", mais aussi et surtout, parce que cette artiste continue de tisser un œuvre en devenir à l'aide d'une danse vivante.

Enfin, cette recherche s'inscrit contre une littérature de la danse qui, consciemment ou non, contribue à une falsification des valeurs du corps, l'évoquant parce qu'il est dans l'air du temps, mais sans se rendre compte de ce qui en fait la substance⁷⁶⁴. Le texte qui s'attache à l'œuvre dansée entretient le mythe du dualisme cartésien, où l'alternative se situe entre la pratique et la « recherche intellectualiste d'un sens à l'aide de préoccupations extérieures à l'art lui-même »⁷⁶⁵. J'ai tenté le pari d'une position intermédiaire située sur un axe, quelque part entre "le faire" et "le voir faire" ; avec d'un côté le "corps-corps", soumis à la pesanteur des lois de la physique, mais aurolé de sa liberté, et de l'autre une pensée pure, hors gravité, mais qui ne se laisse pas saisir dans l'immédiateté. En mettant le langage au centre de la réalité, je prenais le risque de voir la danse disparaître sous le verbe et les interprétations. Risque modéré à mes yeux par cette activité de danseur et l'assurance offerte par ces quelques lignes :

Chaque fois que je perçois, je reçois une information sur un objet quel qu'il soit, mais en même temps cette perception s'effectue selon des modalités spécifiques qui *ex-priment* la dynamique pulsionnelle [...] qui est la mienne et qui correspond au mode de gestion personnel de ma corporéité...⁷⁶⁶

⁷⁶⁴ Elisabeth BADINTER, préface à *La République et l'école, une anthologie*, Paris, Press Pocket, coll. « Agora », 1991.

⁷⁶⁵ N. HEINICH, *op. cit.*, p. 308.

Dans cette voie ouverte par la phénoménologie, essayer de penser le corps dansant selon la perception, c'est être attentif à moi en même temps qu'à l'Autre, à son mouvement et à la manière dont il éclaire ma vie. A cet instant, l'analyse de la danse m'apparaît comme une anamorphose : elle figure la recherche de l'angle sous lequel il faut regarder le dessin pour en révéler les dimensions cachées. Le monde intellectuel que je bâtis à son propos la rend aussi moins fragile. Les outils que la pensée rend possibles enracinent différemment la danse et l'éclairent en retour comme un champ à mieux investir ; ils invitent à la fréquenter, mais aussi à la pratiquer, donc à la faire advenir de nouveau – juste retour des choses. La danse, entre expérience artistique, analyse esthétique et connaissance rationnelle, devient un monde à la fois vécu, perçu et conçu.

Bien entendu, l'écrit ne se substitue pas à l'œuvre et l'art demeure irréductible au discours qu'il suscite ; certains voient d'ailleurs la rationalité « comme une fine pellicule flottant sur l'univers des passions [...] mais aussi de l'impensable et de l'indicible. »⁷⁶⁷ Pourtant il me semble que les mots trouvés durant ces années pour dire la danse, loin de faire disparaître le mouvement en masquant sa profondeur, donnent accès au geste sans l'étouffer. Gageons qu'avec le développement de la recherche, le terme "fugitif" se substituera à celui d'éphémère pour qualifier la danse ; car si cette dernière s'esquive dans l'immédiat *après* de son apparition, elle n'en consent pas moins, pour peu qu'on veuille s'atteler à sa poursuite, à se laisser rattraper.

⁷⁶⁶ M. BERNARD, *De la création chorégraphique*, *op. cit.*, p. 208.

⁷⁶⁷ J. GLEYSE, *op. cit.*, p. 222.

BIBLIOGRAPHIE

La bibliographie ne tient pas compte de certaines références ponctuelles signalées en notes. En revanche, certains ouvrages, qui ont guidé notre réflexion de manière plus implicite (mais sans être cités dans le texte) y figurent. Les éditions mentionnées sont celles qui ont été consultées.

Approches non spécifiques au domaine de l'art

- ATLAN Henri, *Entre le cristal et la fumée. Essai sur l'organisation du vivant*, Paris, Le Seuil, 1979.
- BACHELARD Gaston, *L'Air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, éd. José Corti, 1943.
- *Le Nouvel esprit scientifique*, Paris, éd. Alcan, 1934.
- BADINTER Elisabeth, *La République et l'école, une anthologie*, Paris, Press Pocket, coll. « Agora », 1991.
- BARBARAS Renaud, *La Perception. Essai sur le sensible*, Paris, éd. Hatier, coll. « Optiques Philosophie », 1994.
- BAUDRILLARD Jean, *L'Effet Beaubourg*, Paris, éd. Galilée, 1977.
- BENJAMIN Walter, *Sens unique*, trad. J. Lacoste, Paris, Les lettres nouvelles, 1978.
- BERGSON Henri, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, [1927], Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1991.
- *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*, [1939], Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1990.
- BERTHOZ Alain, *Le Sens du mouvement*, Paris, éd. Odile Jacob, 1997.
- et JORLAND Gérard (eds.), *L'Empathie*, Paris, éd. Odile Jacob, 2004.
- BESNIER Jean-Michel, *Les Théories de la connaissance*, Paris, éd. Flammarion, coll. « Dominos », 1996.
- BLAKEMORE S.-J. et DECETY Jean, « *From the perception of action to the understanding of intention* », *Nature Revue Neuroscience* n° 2, 2001, 561-567.
- BLANCHE Robert, *L'Epistémologie*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1983.
- BOIA Lucian, *Pour une histoire de l'imaginaire*, Paris, Les Belles Lettres, 1998.
- BOUISSAC Paul, *La Mesure des gestes. Prolégomènes à la sémiotique gestuelle*, Paris-The Hague, éd. Mouton, 1973.
- BOURDIEU Pierre, *Le Sens pratique*, Paris, Minuit, 1980
- BOUTOT Alain, *L'Invention des formes*, Paris, éd. Odile Jacob, 1993.
- CHALANSET Anne (ed.), *Légèreté, corps et âme, un rêve d'apesanteur*, Paris, Autrement, coll. « Mutations », 1996.
- CORCUFF Philippe, *La Société de verre. Pour une éthique de la fragilité*, Paris, éd. Armand Colin, 2002.
- DAMASIO Antonio R., *Le Sentiment même de soi. Corps, émotions, conscience*, Paris, éd. Odile Jacob, coll. « Sciences », 1999.
- *L'Erreur de Descartes. La raison des émotions*, Paris, éd. Odile Jacob, coll. « Sciences », 1995.

- DEBORD Guy, *La Société du spectacle*, [1967], Paris, Champ libre, 1971.
- DELEDALLE Gérard, *Le Pragmatisme*, Paris, Bordas, coll. « Sélection philosophique », 1971.
- DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Mille Plateaux, Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1980.
- DESCAMPS Marc-Alain, *Le Langage du corps et la communication corporelle*, Paris, PUF, coll. « Psychologie d'aujourd'hui », 1989.
- DUMAZEDIER Joffre, *Vers une civilisation du loisir*, Paris, Le Seuil, 1962.
- DUPRIEZ Bernard, *Les Procédés littéraires*, Paris, UGE, coll. « 10/18 », 1984.
- FOLSCHNEID Dominique, *Les Grandes philosophies*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1994.
- FREUD Sigmund, *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 1985.
- GAUCHOTTE Pierre, *Le Pragmatisme*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1992.
- JULLIEN François, *La Propension des choses. Pour une histoire de l'efficacité en Chine*, Paris, Le Seuil, coll. « Des Travaux », 1992.
- *Eloge de la fadeur*, Arles, éd. Philippe Picquier, 1991.
- LAO-TSEU, *Le Livre de la Voie et de la Vertu*, trad. S. Julien, Paris, Mille et une nuit, 1996.
- LYOTARD Jean-François, *La Condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979.
- MAFFESOLI Michel (ed.), *La Galaxie imaginaire, dérive autour de l'oeuvre de Gilbert Durand*, Paris, Berg international, 1980.
- MICHAUD Yves (ed.), *Le Cerveau, le langage, le sens. Université de tous les savoirs n° 5*, Paris, éd. Odile Jacob, coll. « Poches », 2002.
- NANCY Jean-Luc, *Le Sens du monde*, Paris, éd. Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1993.
- RICOEUR Paul, *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, Paris, Le Seuil, coll. « Esprit », 1986.
- *Le Conflit des interprétations*, Paris, Le Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1969.
- RORTY Richard, *L'Espoir au lieu du savoir. Introduction au pragmatisme*, Paris, éd. Albin Michel, 1995.
- ROSSET Clément, *L'Esthétique de Schopenhauer*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1989.
- SARTRE Jean-Paul, *L'Imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1940.
- SCHLANGER Judith, *Les Métaphores de l'organisme*, Paris, L'Harmattan, 1995.
- STEVENSON Charles L., *Ethics and Language*, New Haven, Connecticut, Yale University Press, 1944.
- STRAUS Erwin, *Du sens des sens. Contribution à l'étude des fondements de la psychologie*, trad. G. Thines et J.-P. Legrand, Grenoble, ed. Million, coll. « Krisis », 1989.
- THOMAS Joël (ed.), *Introduction aux méthodologies de l'imaginaire*, Paris, Ellipses, 1998.
- VARELA Francisco, THOMPSON Evan et ROSCH Eléonor, *L'Inscription corporelle de l'esprit. Sciences cognitives et expérience humaine*, Paris, Le Seuil, coll. « La couleur des idées », 1993.
- WITTGENSTEIN Ludwig, *De la certitude*, trad. J. Fauves, Paris, Gallimard, 1965.
- WUNENBURGER Jean-Jacques, *L'Imaginaire*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 2003.

Approches de l'art, des arts et du corps

Ouvrages

- ADORNO Theodor W., *Introduction à la sociologie de la musique*, Genève, Contrechamps, 1994.
- *Alban Berg. Le maître de la transition infime*, trad. R. Rochlitz, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Idées », 1989.
 - *Théorie esthétique*, trad. M. Jimenez, Paris, éd. Klincksieck, coll. « Esthétique », 1974.
- ARISTOTE, *La Poétique*, trad. R. Dupont Roc et Jean Lallot Paris, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 1980.
- *De motu animalium*, Naples, Libreria scientifica editrice, 1958.
- ARTAUD Antonin, *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1966.
- ASLAN Odette (ed.), *Le Corps en jeu*, Paris, CNRS éditions, coll. « Arts du spectacle », 1994.
- ATKINS Robert, *Petit lexique de l'art moderne 1848-1945*, Paris, Abbeville Press, 1994.
- *Petit lexique de l'art contemporain*, Paris, Abbeville Press, 1993.
- AUMONT Jacques, BERGALA Alain, MARIE Michel et VERNET Marc, *Esthétique du film*, [1983], Paris, éd. Nathan, coll. « Cinéma », 1994.
- AUMONT Jacques et MARIE Michel, *L'Analyse des films*, [1988], Paris, éd. Nathan, coll. « Cinéma », 1999.
- BABLET Denis (ed.), *L'Oeuvre d'art totale*, Paris, CNRS éditions, coll. « Arts du spectacle », 1995.
- BARTHES Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Le Seuil, coll. « Ecrivains de toujours », 1995.
- *L'Obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, Le Seuil, coll. « Tel quel », 1982.
- BEARDSLEY Monroe C., *The Possibility of Criticism*, Detroit, Wayne State of University, 1970.
- *Aesthetics. Problems In the Philosophy of Criticism*, [1958], Indianapolis, Hackett Publishing Company, 1981.
- BENJAMIN Walter, *Sens unique*, trad. J. Lacoste, Paris, Les lettres nouvelles, 1978
- *Œuvres choisies*, trad. M. de Gandillac, Paris, éd. Julliard, 1959.
- BELLUGUE Paul, *A propos d'art, de forme et de mouvement*, Paris, éd. Maloine, 1967.
- BERNARD Michel, *L'Expressivité du corps. Recherches sur les fondements de la théâtralité*, [1976], Paris, éd. Chiron, coll. « Corps et culture », 1986.
- *Le Corps*, Paris, éd. J.-P. Delarge, coll. « Corps et culture », 1976.
- BOISSIERE Anne (ed.), *Musique et philosophie*, Paris, CNDP, 1997.
- BOSSEUR Jean-Yves, *Musique et Arts plastiques. Interactions au XX^e siècle*, Paris, Minerve, 1998.
- BOUCHINDHOMME Christian et ROCHLITZ Rainer (eds.), *L'Art sans compas. Redéfinitions de l'esthétique*, Paris, Le Cerf, coll. « Procope », 1992.
- CAULLIER Joëlle (ed.), *Le Mélange des arts*, Lille, Cahiers de la maison de la recherche, coll. « Ateliers », n° 20, 1999.
- (ed.), *La Synthèse des arts*, Lille, Cahiers de la maison de la recherche, coll. « Ateliers », n° 16, 1998.
- CAUQUELIN Anne, *L'Art du lieu commun. Du bon usage de la doxa*, Paris, Le Seuil, 1999.
- *Petit traité d'art contemporain*, Paris, Le Seuil, coll. « La couleur des idées », 1996.

- CHALUMEAU Jean-Luc, *Histoire critique de l'art contemporain*, Paris, éd. Klincksieck, coll. « Etudes », 1994.
- *Lectures de l'art*, Paris, Le Chêne, 1991.
- CHATEAU Dominique (ed.), *A propos de "La critique"*, Paris, L'Harmattan, 1995.
- COHEN John, *Connaître et juger l'œuvre musicale. Une pensée de la communauté esthétique à l'horizon des moments beethovénien et kantien*, Thèse de doctorat en Esthétique et Pratique des Arts, Université de Lille III, 2002.
- DANTO Arthur, *La Madone du futur*, trad. C. Hary-Schaeffer, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 2003.
- *L'Assujettissement philosophique de l'art*, trad. C. Hary-Schaeffer, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 1993.
 - *La Transfiguration du banal, une philosophie de l'art*, trad. C. Hary-Schaeffer, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 1989.
- DELEUZE Gilles, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, La Différence, coll. « La Vue le Texte », 1981.
- *Logique du sens*, [1969], Paris, éd. UGE, coll. « 10/18 », 1973.
- DEWEY John, *Late works of John Dewey*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1987.
- DORT Bernard, *Théâtre réel. Essais de critique, 1967-1970*, Paris, Le Seuil, coll. « Pierres vives », 1971.
- *Théâtre public. Essais de critique, 1953-1966*, Paris, Le Seuil, coll. « Pierres vives », 1967.
- DUFRENNE Mikel, *Esthétique et philosophie*, Paris, éd. Klincksieck, 1967.
- *Le Poétique*, Paris, PUF, 1963.
 - *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, tome 1, Paris, PUF, coll. « Epiméthée », 1953.
- DUPRIEZ Bernard, *Les Procédés littéraires*, Paris, UGE, coll. « 10/18 », 1984.
- DURAND Gilbert, *L'Imaginaire*, Paris, Hatier, coll. « Optiques », 1994.
- *Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992.
- ECO Umberto, *L'Oeuvre ouverte*, trad. C. Roux de Bezieux, Paris, Seuil, 1965.
- EDWARDS Michael, *Un Monde même et autre*, Paris, Desclée de Brouwer, 2002.
- EHRENZWEIG Anton, *L'Ordre caché de l'art. Essai sur la psychologie de l'imagination artistique*, trad. F. Lacoue-Labarthe et C. Nancy, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 1974.
- FERRY Luc, *Le Sens du beau. Aux origines de la culture contemporaine*, Paris, Livre de poche, coll. « Biblio Essais », 2001.
- FINTZ Claude, *Du corps virtuel... à la réalité des corps*, Paris, L'Harmattan, 2002.
- *Les Imaginaires du corps*, Paris, L'Harmattan, 2000.
- FOCILLON Henri, *Vie des formes*, [1943], Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2000.
- FRIED Michaël, *La Place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne*, Paris, Gallimard, coll. « NRF Essais », 1990.
- GENETTE Gérard, (ed.) *L'Oeuvre de l'art. Tome 2 : La Relation esthétique*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 1997.
- (ed.) *L'Oeuvre de l'art. Tome 1 : Immanence et transcendance*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 1994.
 - (ed.) *Esthétique et poétique*, Paris, Le Seuil, coll. « Points essais », 1992.
- GIL José, *Métamorphoses du corps*, Paris, La Différence, 1985.
- GINTZ Claude (ed.), *Regards sur l'art américain des années soixante*, Paris, Editions Territoires, 1979.

- GODDARD Jean-Christophe et LABRUNE Monique (eds.), *Le Corps*, Paris, éd. Vrin/Intégrale, 1992.
- GOLDBERG Roselee, *La Performance, du futurisme à nos jours*, Paris, Thames et Hudson, 2001.
- GOODMAN Nelson, *Manières de faire des mondes*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1992.
 - *Langages de l'art*, trad. J. Morizot, Nîmes, Jacqueline Chambon, coll. « Rayon Art », 1968.
 - et ELGIN Catherine, *Esthétique et connaissance. Pour changer de sujet*, trad. R. Pouivet, Combas, L'Eclat, coll. « Tiré à part », 1990.
- GREENBERG Clément, *Art et culture. Essais critiques*, Paris, Macula, 1988.
- HEINICH Nathalie, *Le Triple jeu de l'art contemporain*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxes », 1998.
- JAQUES-DALCROZE Emile, *Le Rythme, la musique et l'éducation*, Lausanne, éd. Jobin, 1920.
- JAUBERT Alain, *Palettes*, Paris, Gallimard, coll. « L'Infini », 1998.
- JAUSS Hans-Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.
- JEUDY Henri-Pierre, *Le Corps comme objet d'art*, Paris, éd. Armand Colin/Masson, 1998.
- JIMENEZ Marc, *La Critique, crise de l'art ou consensus culturel ?*, Paris, éd. Klincksieck, coll. « Esthétique », 1995.
- KINTZLER Catherine (ed.), *Peinture et musique : penser la vision, penser l'audition*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Esthétique et Sciences des Arts », 2002.
- KLEE Paul, *Théorie de l'art moderne*, Paris, 1964.
- LACOSTE Jean, *La Philosophie de l'art*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 7^{ème} éd., 1998.
- LASCAUT Gilbert, *Ecrits timides sur le visible*, Paris, UGE, coll. « 10/18 », 1979.
- LAUXEROIS Jean et SZENDY Peter (eds.), *De la différence des arts*, Paris, L'Harmattan, coll. « Les cahiers de l'Ircam », 1998.
- LEVINE Eva et BOUTBOUL Patricia, *Le Corps*, Paris, éd. Flammarion, coll. « Corpus », 2002.
- LISTA Giovanni, *La Scène moderne*, Arles, Actes Sud, 1997.
- LORIES Danielle (ed.), *Philosophie analytique et esthétique*, Paris, Klincksieck, coll. « Méridiens », 1988.
- MALDINEY Henri, *Art et existence*, Paris, éd. Klincksieck, coll. « Esthétique », 1983.
 - *Regard, Parole, Espace*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1973.
- MALLARME Stéphane, *Oeuvres*, Paris, Bordas, coll. « Classiques Garnier », 1992.
- MASSIN Jean et Brigitte (eds.), *Histoire de la musique occidentale*, éd. Fayard, Paris, 1985.
- MERLEAU-PONTY Maurice, *L'Oeil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1991.
 - *Le Visible et l'invisible*, [1964], Paris, Gallimard, coll. « TEL », 1988.
 - *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945.
- MORAND Paul, *Nouvelles complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1992.
- NICLAS Lorrina (ed.), *Corps provisoire, danse, cinéma, peinture, poésie*, Paris, éd. Armand Colin, coll. « Arts chorégraphiques : l'auteur dans l'œuvre », 1992.
- PAVIS Patrice, *l'Analyse des spectacles*, Paris, éd. Nathan, coll. « Arts du spectacle », 1996.
- PAZ Octavio, *Points de convergence*, Paris, Gallimard, 1976.

- PHELAN Peggy, *Unmarked, the politics of performance*, Londres et New York, Routledge, 2001.
- PROUST Marcel, *A la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1987.
- RICHIR Marc, *Le Corps. Essai sur l'intériorité*, Paris, éd. Hatier, coll. « Optiques Philosophie », 1993.
- ROCHLITZ Rainer, *L'Art au banc d'essai. Esthétique et critique*, Paris, Gallimard, coll. « NRF Essais », 1998.
- SCHAEFFER Jean-Marie, *Les Célibataires de l'art. Pour une esthétique sans mythe*, Paris, Gallimard, coll. « NRF Essais », 1996.
- SCHIRREN Fernand, *Le rythme primordial et souverain*, Bruxelles, éd. Contredanse, coll. « La pensée du mouvement », 1996.
- SCHLOEZER Boris de, *Introduction à J.-S. Bach*, [1947], Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1979.
- SERS Philippe (ed.), *Le Dialogue avec l'œuvre. Art et critique*, Bruxelles, La Lettre volée, 1995.
- SHUSTERMAN Richard, *Sous l'interprétation*, Bruxelles, L'Eclat, 1994.
 - *Pragmatist Aesthetics*, Cambridge, Blackwell, 1992.
 - *L'Art à l'état vif. La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, trad. C. Noille, Paris, Minuit, coll. « Le sens commun », 1991.
- SIBONY Daniel, *Le Corps et sa danse*, Paris, Le Seuil, coll. « La couleur des idées », 1995.
- SONTAG Susan, *L'Oeuvre parle*, trad. G. Durand, Paris, Le Seuil, 1968.
- SOURIAU Etienne, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1999.
 - *La Correspondance des arts*, Paris, Flammarion, 1947.
- STEINER George, *Réelles présences, les arts du sens*, Paris, Gallimard, coll. « NRF Essais », 1991.
- VALERY Paul, *Oeuvres*, tomes 1 et 2, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1957-1960.
- WITTGENSTEIN Ludwig, *Leçons et conversations*, trad. J. Fauves, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1992.

Articles

- BENHAMOU Anne-Françoise, « Méandres d'un enseignement atypique », *Théâtre/Public* n° 82-83, 1988.
- BERNARD Michel, « Quelques réflexions sur le jeu de l'acteur contemporain », *Bulletin de psychologie*, tome XXXVIII, n° 370, mars-juin 1985, 8-11.
- CAULLIER Joëlle, « Pour une interprétation de *Nuits*. Une proposition d'analyse », *Entretiens* n° 6, Centre national des Lettres, février 1988, 59-69.
- CENA Olivier, « Divines vibrations », *Télérama* n° 2717, 6 février 2002, 64.
- GAUTHIER Léa, « Les bribes de sens de l'analyse esthétique », *Mouvement* n° 9, juillet-septembre 2000, 87-89.
- GLEYSE Jacques, « Michel Bernard. La chair et le verbe », *Corps et Culture* n° 5, 2000, 201-225.
- JIMENEZ Marc, « Le potentiel critique des œuvres d'art », *Mouvement* n° 9, juillet-septembre 2000, 90-96.
- MALDINEY Henri, « La vérité du sentir », *Art Press* n° 153, décembre 1990, 16-23.

Approches spécifiques à la danse

Ouvrages

- ABDOU EL ANIOU Naïsiwon-Patricia, *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.
- ADSHEAD-LANSDALE Janet (ed.), *Dance Analysis Theory & Practice*, Londres, Dance Books, 1988.
- ALSOPP Ric et DELAHUNTA Scott (ed.), *The Connected Body ?*, Amsterdam, School of the Arts, 1996.
- ARGUEL Mireille (ed.), *Danse, le corps enjeu*, Paris, PUF, coll. « Pratiques corporelles », 1992.
- AU S. et PETER F.-M. (eds.), *Beyond Performance : Dance Scholarship Today*, Federal Republic of Germany, Center of International Theater Institut, 1989.
- BANES Sally, *Terpsichore en baskets, post modern dance*, trad. D. Luccioni, Paris, éd. Chiron et Centre national de la danse, 2002.
- BARTENIEFF Irgmard et LEWIS Doris, *Body Movement coping with the Environnement*, New York, Gordon & Breach, 1980.
- BERNARD Michel, *De la création chorégraphique*, Pantin, Centre national de la danse, coll. « Recherches », 2001.
- BORDIER Georgette, *Anatomie appliquée à la danse*, Paris, Amphora, 1992.
- BOURCIER Paul, *Histoire de la danse en Occident*, [1978], Paris, Seuil, coll. « Solfèges », 1994.
- BOURGAT Marcelle, *Technique de la danse*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1986.
- BREMSEMER Martha (ed.), *Fifty Contemporary Choreographers*, Londres, Routledge, coll. « Key Guides », 1999.
- BRUNEL Lise, Trisha BROWN, Babette MANGOLTE et Guy DELAHAYE, *Trisha Brown*, Paris, éd. Bougé, 1987.
- BRUNI Ciro (ed.), *Danse et pensée, une autre scène pour la danse*, Sammeron, GERMS, 1993.
- CARTER Alexandra (ed.), *The Routledge Dance Studies Reader*, Londres, Routledge, 1998.
- CHALLET-HAAS Jacqueline, *Manuel pratique de danse classique*, Paris, Amphora, 1983.
- CHAPUIS Yvane (ed.), « Médium : danse », *Art Press*, hors-série n° 23, novembre 2002.
- CHARMATZ Boris et LAUNAY Isabelle, *Entretenir. A propos d'une danse contemporaine*, Pantin, Centre National de la Danse, coll. « Parcours d'artistes », 2002.
- CHOPLIN Antoine et KUYPERS Patricia, *Ellipses : témoignages sur une décennie de danse*, Lille, Danse à Lille, 1993.
- COHEN Olivia-Jeanne, *Comme un sublime esquif... Essai sur la danse contemporaine*, Paris, éd. Séguier, coll. « L'Écrit du corps », 2002.
- Collectif, *Funambule* n° 3, Association Anacrouse, Université Paris VIII, mars 2001.
- *Danser maintenant*, Bruxelles, CFC-éditions, 1990.
 - « Écrire sur la danse », *Nouvelles de danse* n° 23, 1995.
 - « & la danse », *Revue d'esthétique* n° 22, Paris, éd. Jean-Michel Place, 1992.
 - *Le Corps rassemblé*, Montréal, Agence d'Arc, Université du Québec, 1991.
 - « Fous de danse », *Autrement* n° 51, juin 1983.
 - « Post modern dance », *L'Avant-scène, Ballet-Danse*, avril-juin 1980.

- C.R.E.E.C, « La Danse une culture en mouvement », actes du colloque, Strasbourg, Université Marc Bloch, 1995.
- CREMEZI Sylvie, *La signature de la danse contemporaine*, Paris, Chiron, 1997.
- CUNNINGHAM Merce, *Le Danseur et la Danse. Entretiens avec J. Lesschaeve*, Paris, Belfond, 1980.
- DESPRES Aurore, *Travail des sensations dans la pratique de la danse contemporaine. Logique du geste esthétique* (thèse de doctorat, Université de Paris VIII, 1998), Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Thèse à la carte », 2004.
- ESHKOL Noa et WACHMAN Abraham, *Right angled curves. Dance suite*, Tel-Aviv, Movement Notation Society of Israël, 1975.
- FEBVRE Michèle, *Danse contemporaine et théâtralité*, Paris, éd. Chiron, coll. « Art nomade », 1995.
- (ed.), *La Danse au défi*, Montréal, Parachute, 1987.
- FINCK Michèle et LARTIGUE Pierre, *Odile Duboc, Roger Eskenazi*, Paris, Armand Colin, coll. « Arts chorégraphiques : l'auteur dans l'œuvre », 1991.
- FONTAINE Geisha, *Les Danses du temps*, Pantin, CND, coll. « Recherches », 2004.
- FOSTER Susan Leigh, *Reading Dancing. Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*, Berkeley, University of California Press, 1986.
- FRALEIGH Sondra Horton, *Dance and the Lived Body. A Descriptive Aesthetics*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1987.
- et HANSTEIN Penelope (ed.), *Researching Dance. Evolving modes of Inquiry*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1999.
- FRETARD Dominique, *Danse contemporaine. Danse et non-danse*, Paris, Editions du Cercle d'art, 2004.
- GINOT Isabelle, *Dominique Bagouet, un labyrinthe dansé, essai d'analyse de l'œuvre chorégraphique*, (thèse de doctorat, Université de Paris VIII, 1997), Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Thèse à la carte », 2002.
- *Dominique Bagouet, un labyrinthe dansé*, Pantin, Centre national de la danse, coll. « Recherches », 1999.
- et MICHEL Marcelle, *La Danse au XX^e siècle*, Paris, Bordas, 1995.
- GRAU Andrée et JORDAN Stephanie (eds.), *Europe dancing. Perspectives on Theater Dance and Cultural Identity*, Londres, Routledge, 2000.
- GUERRIER Claudine, *Presse écrite et danse contemporaine*, Paris, éd. Chiron, 1997.
- GUISGAND Philippe, *Lecture du corps en danse contemporaine*, Mémoire de DEA en Esthétique et pratique des Arts, Université de Lille III, 2002.
- *Motivations et représentations de danseurs de rue d'une ville de la région Nord*, Mémoire de maîtrise en STAPS, Université Droit et Santé, Lille II, 1994.
- et Tribalat Thierry, *Danser au lycée*, Paris, L'Harmattan, 2001.
- GUY Jean-Michel, *Les Publics de la danse*, Paris, La Documentation française, 1991.
- HODGSON John et PRESTON-DUNLOP Valérie, *Introduction à l'œuvre de Rudolph Laban*, trad. P. Lorrain, Arles, Actes Sud, 1991.
- HRVATIN Emil, *Jan Fabre. La discipline du chaos, le chaos de la discipline*, Paris, éd. Armand Colin, coll. « Arts chorégraphiques : l'auteur dans l'œuvre », 1994.
- HUMPHREY Doris, *Construire la danse*, trad. J. Robinson, Arles, éd. Bernard Coutaz, 1990.
- HUTCHINSON-GUEST Ann, *Dance Notation, the Process of Recording Dance on Paper*, Londres, Dance Books, 1984.
- IZRINE Agnès, *La Danse dans tous ses états*, Paris, L'Arche, 2002.
- KLOSTY James (ed.), *Merce Cunningham*, New York, Limelights, 1986.

- KOENIG John Franklin, *La Danse contemporaine*, Paris, éd. Fayard, 1980.
- LABAN Rudolph, *La Maîtrise du mouvement*, trad. J. Challet-Haas et M. Bastien, Arles, Actes Sud, 1994.
- LE MOAL Philippe (ed.), *Dictionnaire de la danse*, Paris, éd. Larousse, 1999.
- LEGENDRE Pierre, *La Passion d'être un autre : étude pour la danse*, Paris, Le Seuil, coll. « Le Champ freudien », 1978
- LEVINSON André, « 1929. Danse d'aujourd'hui », Arles, Actes Sud, coll. « L'Art de la danse », 1990.
- LOUPPE Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contredanse, 2000.
 - (ed.), *Trisha Brown, précis de liberté*, Musées de Marseille, 1998.
 - (ed.), *Danses tracées, dessins et notations des chorégraphes*, Paris, éd. Dis voir, 1991.
 - (ed.), « Les Années danse », *Art Press*, hors-série n° 8, 1987.
- MC FEE Graham, *Understanding Dance*, Londres, Routledge, 1992.
- MARTIN John, *La Danse moderne*, trad. J. Robinson et S. Schoonejans, Arles, Actes Sud, coll. « L'Art de la danse », 1991.
- MONTANDON Alain (ed.), *Ecrire la danse*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, coll. « Littératures », 1999.
- NELSON Lisa (ed.), « Vu du corps », *Nouvelles de danse* n° 48-49, Bruxelles, automne-hiver 2001.
- NICLAS Lorrina (ed.), *La Danse dans le monde. XX^{es} Rencontres chorégraphiques internationales de Bagnolet*, Paris, Armand Colin, 1991.
 - (ed.), *La Danse. Naissance d'un mouvement de pensée ou le complexe de Cunningham*, Paris, éd. Armand Colin, 1989.
- PAILLOTET Patrice, *Vers un modèle neuromimétique d'analyse du mouvement. Application à la danse*. Thèse de doctorat en sciences, Université de Paris X-Nanterre, 1997.
- PIDOUX Jean-Yves (ed.), *La Danse art du XX^e siècle ?*, Lausanne, Payot, 1990.
- PONTBRIAND Chantal (ed.), *Danse : langage propre et métissage culturel*, Montréal, Parachute, 2001.
- RABANT Claude, (ed.), « Etats de corps », *Revue internationale de psychanalyse* n° 5, 1994.
- RAINER Yvonne, *Work 1961-73*, New York, New York University Press, 1974.
- ROBINSON Jacqueline, *L'Aventure de la danse moderne en France. 1920-1970*, Paris, éd. Bougé, 1990.
 - *Eléments du langage chorégraphique*, Paris, éd. Vigot, coll. « Sport + enseignement », 1988.
- ROQUET Christine, *Aspects de la dynamogénie du geste dansé*, Mémoire de maîtrise en danse, Université de Paris VIII - St Denis, 1996.
- ROUQUET Odile, *La Tête aux pieds*, Pantin, éd. Recherche en mouvement, 1991.
- ROUZIER Claire (ed.), *Etre ensemble. Figures de la communauté en danse depuis le XX^e siècle*, Pantin, Centre national de la danse, 2003.
 - (ed.), *Le Solo, une figure de la modernité*, Pantin, CND, coll. « Recherches », 2002.
- SELLAMI-VIÑAS Anne-Marie, *L'écriture du corps en scène. Une Poïétique du mouvement*, (thèse de doctorat ès Lettres, Université de Paris I, 1999), Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Thèse à la carte », 2002.
- SERVOS Norbert, *Pina Bausch ou l'art de dresser un poisson rouge*, Paris, L'Arche, 2001.

- SHEETS-JOHNSTONE Maxine, *The Phenomenology of Dance*, Londres, Dance Books, 1966.
- SIEGEL Marcia, *At the Vanishing Point : A Critic Looks at Dance*, New York, Saturday Review Press, 1972.
- VAUGHAN David, *Merce Cunningham, un demi siècle de danse*, trad. D. Luccioni, Paris, Plume/Librairie de la danse, 1997.
- VERRIELE Philippe (ed.), « La jeune danse et après ? », *Les Saisons de la danse*, hors-série n° 5, 2001.
- (ed.), « Une chronologie de la danse en France au XX^e siècle », *Les Saisons de la danse*, hors-série n° 4, 2000.
- (ed.), « 99 biographies pour comprendre la jeune danse française », *Les Saisons de la danse*, hors-série n° 1, 1997.
- (ed.), « Danse en haut lieu », *Les Saisons de la danse*, hors-série n° 3, 1999.
- VILA Thierry, *Paroles de corps. La chorégraphie au XX^e siècle*, Paris, Le Chêne, 1998.
- WIGMAN Mary, *Le Langage de la danse*, trad. J. Robinson, Arles Actes Sud, coll. « Papiers », 1986.

Articles

- ADOLPHE Jean-Marc, « Jan Lauwers, théâtre de friction », *Mouvement* n° 12, avril-juin 2001, 48-49.
- « La Belgique est-elle une œuvre d'art ? », *Mouvement* n° 4, mars-mai 1999, 28-33.
- « A Dance of Disaster », *Tanz aktuell/Ballett international* n° 1, 1994, 10-13.
- et MAYEN Gérard, « La non-danse danse encore », *Mouvement* n° 28, mai-juin 2004, 72-74.
- BERNARD Michel, « Sens et fiction ou les effets étranges de trois chiasmes sensoriels », *Nouvelles de danse* n° 17, 1993, 56-64.
- BOISSEAU Rosita, « Les Flamands terribles », *Télérama* n° 2672, 2001, 76-78.
- BRANDSTETTER Gabrielle, « Le saut de Nijinsky. La danse en littérature, représentation de l'irreprésentable », *Littérature* n° 112, décembre 1998, 3-13.
- FILIBERTI Irène, « Les délices de Jérôme Bel », *Mouvement* n° 5, juin-septembre 1999, 26-28.
- FOIX Alain, « Le danseur et les marchands. Nouvelles technologies, pluridisciplinarité et prêt-à-danser », *Repères/Adage* n° 11, Biennale nationale de danse, Vitry sur Seine, mars 2003, 10-12.
- FORSYTHE William, « Révolution de principe », *Mouvement* n° 18, septembre-octobre 2002, 56-61.
- FRETARD Dominique, « La fin annoncée de la non-danse », *Le Monde*, 6 mai 2003.
- « La révolution en marche », *Le Monde*, 20 septembre 2002, 5.
- GENICOT Thierry, « Sacrilège, plaisir, amour, pouvoir et politique », *Nouvelles de danse*, n° 23, printemps 1995, 33-41.
- GIBSON J.J., « Le système haptique », *Nouvelles de danse* n° 48/49, automne-hiver 2001, 94-97.
- GINOT Isabelle, « Un lieu commun », *Repères/Adage* n° 11, Biennale nationale de danse du Val-de-Marne, mars 2003, 2-9.
- GODARD Hubert, « L'enfant interprète, le regard de l'adulte spectateur », *Balises* n° 1, Poitiers, Centre d'Etudes Supérieures Musique et Danse, 2001, 77-103.
- « C'est le mouvement qui donne corps au geste », *Marsyas* n° 30, juin 1994, 72-77.

- « Le déséquilibre fondateur », *Art Press*, hors-série n° 13, 1992, 137-143.
 - « A propos des théories sur le mouvement », *Marsyas* n° 16, décembre 1990, 19-23.
 - « Proposition pour une lecture du corps », *Bulletin du CNDC d'Angers* n° 6, avril 1990, 8-10 et n° 7, juillet 1990, 18-20.
 - « La peau et les os », *Bulletin du CNDC d'Angers* n° 3, été 1989, CNDC d'Angers, non paginé.
- GOUMARRE Laurent, « Jérôme Bel, la perte et la disparition », *Art Press* n° 266, mars 2001, 15-18.
- GUISGAND Philippe, « Jérôme Bel ou les figures du retrait », in *Bel/Lander/Robbins*, Opéra National de Paris, septembre 2004, 64-69.
- « L'improvisation : corps citoyen/corps démocratique », in Anne BOISSIERE (ed.), *Actes des journées d'études sur "Le geste dansé"*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, à paraître en 2006.
- HUESCA Roland, « Nudité, la danse des orifices », *Quant à la danse* n° 1, octobre 2004, 50-59.
- JACKSON Naomi, « Dance Analysis in the Publications of Janet Adshead and Susan Foster », *Dance Research*, vol. XII, n° 1, printemps 1994, 3-11.
- KAPLAN Rachel, « Criticism, Performance and the Rupture », *Contact Quarterly*, vol. 18 n° 1, winter/spring 1993, 35-36.
- KIRCHMANN Kay, « Formen der Tanzkritik als Tanzvermittlung », *Tanz Aktuell/Ballett International*, n° 4, 1992, 14-15.
- KUYPERS Patricia, « La critique postmoderne de Sally Banes », *Nouvelles de danse* n° 23, printemps 1995, 42-46.
- LACHAUD Jean-Marc, « Richesse et éclectisme de la chorégraphie flamande », *Cassandra* n° 36-37, septembre-octobre 2000, 21-23.
- LARISSE Florence, « Art Press et l'avant-garde en danse », *La Recherche en danse* n° 3, 1984, 75-80.
- LAVENDER Larry, « Understanding Interpretation », *Dance Research Journal*, n° 27/2, Fall 1995, 25-33.
- LEGRAND Catherine, « Danser comme une excuse », *Cahiers du Renard* n° 11-12, novembre 1992, 23.
- LOUPPE Laurence, « Quand les danseurs écrivent », *Nouvelles de danse* n° 23, printemps 1995, 14-22.
- « Une nouvelle expérience de l'être », *Nouvelles de danse* n° 14, 1993, 32-33.
 - « Le corps du danseur : épreuve du réel », *Art Press*, hors-série n° 13, 1992, 138-139.
 - « La route des Flandres », *Art Press* n° 148, juin 1990, 54-58.
- MONS SPINNER Christine, « Danse contemporaine, une esthétique du doute », actes du colloque *La danse une culture en mouvement*, Strasbourg, ed. Université Marc Bloch, 1999, 87-94.
- MOORE Nancy, « Soundings », *Dance Magazine*, mai 1974, 26.
- MULLER Carol, « Matières à danser », *Danser* n° 198, avril 2001, 36-40.
- NOISETTE Philippe, « Danse à la page », *Danser* n° 203, octobre 2001, 32-36.
- ROCHAIS Anne, « Le Corps sans Organes dans la pensée de Gilles Deleuze et Félix Guattari », in Véronique FABBRI (ed.), *Rythmes et gestes, pour une poétique de la danse contemporaine*, Paris, L'Harmattan, à paraître en 2005.
- ROTHFIELD Philippa, « Points of contact. Philosophies of Movement », *Writings on dance*, n° 11-12, été 1994-1995, 76-86.

- SERRE Jean-Claude, « La danse parmi les autres formes de motricité », *La Recherche en danse* n° 3, 1984, 135-156.
- STUART Meg, « Chorégrapheur », *Mouvement* n° 10, octobre décembre 2000, 48-49.
- THIRION Jean-François, « Danse contemporaine, stratégies de développement », *Revue E.P.S.* n° 245, 1994, 27-30.
- UYTTERHOEVEN Michel, « 14 moments de danse en Flandre », *Nouvelles de danse* n° 22, hiver 1995, 6-16.
- WAVELET Christophe, « Ici et maintenant, coalitions temporaires », *Mouvement* n° 2, 1998, 18-21.
- YURKIEVITCH Saul, « *Intelligence* », trad. P. Rivas, *L'Avant-scène, Ballet/Danse* n° 2, avril-juillet 1980, 24.

Articles publiés sous forme électronique

- GUISGAND Philippe, « Vers un modèle d'analyse fonctionnelle en danse : *Rosas danst Rosas* d'Anne Teresa De Keersmaeker », *revue DEMéter*, mars 2003, Université de Lille-3, disponible via www.univ-lille3.fr/revues/demeter/analyse/guisgand.pdf [consulté le 15.11.04].
- « Interprétation : le cas de la danse contemporaine », *revue DEMéter*, janvier 2003, Université de Lille-3, disponible via www.univ-lille3.fr/revues/demeter/interpretation/guisgand.pdf [consulté le 15.11.04].

Sur Anne Teresa De Keersmaeker

Ouvrages

- LANGLOIS Laurent (ed.), *Octobre 1993*, Rouen, éd. Octobre en Normandie, 1993.
- LANZ Isabella et VERSTOCKT Katie, *La Danse aux Pays-Bas et en Flandre aujourd'hui*, Rekkem, Stichting Ons Erfdeel vzw, 2003.
- SORGELOOS Herman (ed.), *Rosas/Anne Teresa De Keersmaeker*, Tournai, La Renaissance du livre, 2002.
- *Rosas Album*, Amsterdam, Theater Instituut Nederland, 1993.
- VAN KERKHOVEN Marianne et LAERMANS Rudi, *Anne Teresa De Keersmaeker*, Bruxelles, Vlaams Theater Instituut, coll. « Kritisch Theater Lexicon », 1998.

Articles

- ADOLPHE Jean-Marc, « Les corps conducteurs », programme du Festival International de Nouvelle Danse, Québec, 1991, 13-18.
- ADSHEAD-LANSDALE Janet, « Empowered Expression from Bausch and De Keersmaeker », *Dance Theater Journal*, hiver 1995/96, 20-23.
- BOSSATI Patrick, « Anne Teresa De Keersmaeker », *Art Press* hors-série n° 8, 1987, 27.
- DE GUBERNATIS Raphaël, « Figures libres », *Le Nouvel Observateur*, 28 mai 2003, 17.
- DE ROECK Jef, « Anne Teresa De Keersmaeker ou la nouvelle danse en Flandre », in *Septentrion, revue de culture néerlandaise*, XV, 1986, n° 2, 20-23.
- DIEZ Claire, programme de *Rain* au Théâtre de la Ville, mai-juin 2002, 10-11.
- FISCHER Eva-Elisabeth, « Rosas 20 », *Ballet-Tanz*, mai 2002, 8-13.

- FONTAINE Geisha, « L'unisson en éclats : Anne Teresa De Keersmaeker, *Rosas danst Rosas* », in *Les Danses du temps*, Pantin, CND, coll. « Recherches », 2004, 185-197.
- GENICOT Thierry, « Anne Teresa De Keersmaeker, retour aux sources », *Art et Culture*, novembre 1994.
- GENTER Sandra, « Anne Teresa De Keersmaeker », in BREMSER Martha (ed.), *Fifty Contemporary Choreographers*, Londres, Routledge, coll. « Key Guides », 1999, 84-88.
- HUGUES David, « Stop Making Sense », *Dance Theater Journal*, vol. 9, n° 1, été 1991, 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*, II, 1994-1995, 59-62.
- LANZ Isabella, « The Netherlands : De Keersmaeker, Undisputed Highlight of Holland Festival '86 », *Ballett International*, septembre 1986, 38-39.
- LUXEN Martina, « Die Musik ist mein Meister », *Das Belgien Magazin*, octobre 2001, 44-46.
- MACKRELL Judith, « Umbrella Dance and Dancers », *Dance Theater Journal*, printemps 1988.
- MALLEMS Alex, « The Belgian Dance Explosion of the Eighties », *Ballett International*, février 1991, 18-25.
- « Anne Teresa De Keersmaeker. A portrait », *Articles*, 1988, 18-22.
- MEISNER Nadine, « Circular Moves », *Dance Theater Journal*, vol. XIII, n° 4, été 1997, 10-13.
- « Anne Teresa De Keersmaeker », *Dance and Dancers*, février 1988.
- NUGENT Ann, « Anne Teresa De Keersmaeker », *Dance and Dancers*, avril 1986.
- SULCAS Roslyn, « Space and Energy », *Dance and Dancers*, avril 1992.
- T'JONCK Pieter, « Une structure abstraite et expressive », *Magazine de La Monnaie* n° 60, Bruxelles, janvier 2004, 14-15.
- TISON Pascale, « Belgium Between Tradition and Innovation », *Ballett International*, juillet/aout 1986, 98-99.
- VAN IMSCHOOT Myriam, programme de *Bitches Brew/Tacoma Narrows*, Théâtre de La Monnaie, Bruxelles, 4 juin 2003.
- VAN KERKHOVEN Marianne, « Danse et dramaturgie », *Nouvelles de danse* n° 31, printemps 1997, 18-54.
- « Anne Teresa De Keersmaeker/Notes », archives Rosas, Bruxelles
- « *The Dance of Anne Teresa De Keersmaeker* », *The Drama Review*, vol. 23, n° 3, 1984, 98-103.
- « Anne Teresa De Keersmaeker, entre la structure et l'émotion », *Alternatives théâtrales* n° 18, mars 1984, 33-37.
- VERNIS Dominique, « Ces Rosas qui fleurissent en octobre », *Mouvement* n° 4, octobre-novembre 1993 (ancienne série), 12.
- VERSTOCKT Katie, « Op het scherp », *Knack*, 28 mars 1990.
- WELDMAN Sabrina, « Belgian Dance : Fertile Ground », *Ballett International*, juillet/aout 1991, 24-25.
- WYNANTS Jean-Marie, « Rosas : vingt ans et l'avenir devant soi », *Le Soir*, Bruxelles, 31 août 2001.
- ZIMMER Elisabeth, « Waiting for the end of the World : Downtown Dance », *Dance Magazine*, février 1987, 64-69.

Interviews journalistiques

- ABRATE Bernadette, « Rencontre avec Anne Teresa De Keersmaeker », dans *Semper* n° 5, Bruxelles, 1985, 38-39.
- BOISSEAU Rosita, « Anne Teresa De Keersmaeker, éternelle débutante dans l'art de danser », *Le Monde*, 23-24 septembre 2001.
- BUCHER Eva, « Das Licht aus dem Norden », *Der Tanz der Dinge* n° 28, Zürich, juin-août 1995, 6-9.
- DE KEERSMAEKER Anne Teresa, « Trace », *Nouvelles de danse* n° 26, Bruxelles, hiver 1996, 53-55.
- DIEZ Claire, programme de *Once*, Théâtre de la Ville, décembre 2003, 22-23.
- FRETARD Dominique, « Danser au noir », *Le Monde*, décembre 1991.
- HIVERNAT Pierre, « En phase », *Les Inrockuptibles*, mars 1996, 30-32.
- IZRINE Agnès, « Entretien avec Anne Teresa de Keersmaeker », *Danser* n° 193, novembre 2000, 12-15.
- LUYTEN Anna, « Anne Teresa De Keersmaeker, Interview », *BEople* n° 1, novembre 2001-janvier 2002, 46-53.
- MANNONI Gérard, « A voix nue », série de cinq émissions radiophoniques, *France Culture*, 3-7 mai 2004.
- MAYEN Gérard, « Anne Teresa De Keersmaeker : Je suis une romantique qui se canalise », *Midi Libre*, 7 juillet 1999.
- NOISETTE Philippe, « La musique est aussi faite pour être vue », *Danser* n° 142, mars 1996, 28-31.
- VAN KERKHOVEN Marianne, « Contagion entre danse et musique », *Theaterschrift* n° 9, Bruxelles, 1995, 206-232.
- « Entre le ciel et la terre », *Theaterschrift* n° 2, Bruxelles, 1992, 169-197.
 - « Entretien avec Anne Teresa De Keersmaeker », in *Programme de la création*, Bruxelles, 1986.
 - « Votre voix est une partie de votre corps », archives Rosas, Bruxelles, np.
- VERNAY Marie-Christine, « Parler de notre expérience humaine », *Libération*, 13 mai 2002.
- « Les danseurs sont aussi auteurs que moi », *Libération*, 25 février 1995.
- WYNANTS Jean-Marie, « Complexité, épure et liberté », *Le Soir*, Bruxelles, 16 septembre 1998.
- « Une spirale d'amour et de mort », *Le Soir*, Bruxelles, 23 novembre 1994.

Textes parus à propos des œuvres ⁷⁶⁸

Fase, Four Movements on the Music of Steve Reich, 1982

- ADOLPHE Jean-Marc, « fase, le commencement infini », *Mouvement* n° 5, juin/septembre 1999, 36-37.
- « La musique comme une intarissable ligne de cœur et d'intelligence », Programme du Théâtre de la Ville, Paris, 1996, 22-23.
- A.H.P., « *Fase*, une froide beauté », *La Libre Belgique*, 20 mars 1982.
- AUBRY Chantal, « Keersmaecker, l'échappée belge », *Libération*, 3 juillet 1983.
- BILLING Tilman, « Jubel für Rosas legendäres *Fase* », *Berliner Zeitung* n° 42, 19 février 1996, 25.
- CONWAY Dee, « Anne Teresa De Keersmaecker », *New Dance*, Londres, Winter/Spring 83/84, 12.
- DE BRUYCKER Daniel, « *Fase*, d'A.T. De Keersmaecker. Au-delà du minimalisme, *Pour la danse* n° 94, novembre-décembre 1983.
- DE MEY Thierry, *Filmer « Fase »*, projet de film, archives Rosas, janvier 1999.
- DOUILLARD Jean-Marc, « La reine de Belgique », *L'Hérault*, 8 juillet 1999.
- DUNNING Jennifer, « A choreographer from Belgium an expanded version of a work she conceived in 1981 while at N.Y.U. », *The New York Times*, 20 octobre 1998.
- GILLEMONT Danièle, « *Phases (sic)* au Festival de Liège : une chorégraphe est née », *Le Soir*, Bruxelles, 22 octobre 1982.
- JORDAN Stephanie et FRIEND Howard, « Dance Umbrella Part III », *Dancing Times*, Londres, janvier 1983, 10.
- JOWITT Deborah, « Pared Down », *Village Voice*, New York, 13 juillet 1998.
- KISSELGOFF Anna, « Slipping In and Out of Phase With Steve Reich », *The New York Times*, 26 septembre 1998.
- LIBAN Laurence, « Violence et folie », *Le Parisien*, 27 mars 1996.
- LUZINA Sandra, « Das Zeug zum Klassiker », *Der Tagesspiegel*, Berlin, 19 février 1996.
- PARRY Jann, « De Keersmaecker », *Dance and Dancers*, Londres, février 1983.
- SIEGMUND Gerald, « Das Röckchen fliegt in unschuldiger Manier », *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 7 juillet 1998.
- SIRVIN René, « Comme un *Boléro* », *Le Figaro*, 28 mars 1996.
- T'JONCK Pieter, « *Fase* », in Laurent LANGLOIS (ed.), *Octobre 1993*, Rouen, éd. Octobre en Normandie, 1993, 30-31.
- TVR. « Anne Teresa De Keersmaecker over de grenzen », *Etcetera* n° 1, Bruxelles, 1983, 48.
- VERSTOCKT Katie, « Hoop voor het nieuwe ballet », *Knack*, Bruxelles, 31 mars 1982.
- WYNANTS Jean-Marie, « La rigueur et la grâce », *Le Soir*, Bruxelles, 14 novembre 1992.

⁷⁶⁸ Une bibliographie des principaux articles en langue néerlandaise peut être consultée dans M. VAN KERKHOVEN & R. LAERMANS, *op. cit.*, p. 50-53.

Rosas danst Rosas, 1983

- ANDERSON Jack, « The Dance : Rosas Troupe at Next Wave Festival », *The New York Times*, 30 octobre 1986.
- ARVERS Fabienne, « Rosas répète Rosas », *Libération*, 28 janvier 1993, 40.
- AUBRY Chantal, « Keersmaeker, l'échappée belge », *Libération*, 3 juillet 1983.
- AZZOPARDI Lydia « Rosas danst Rosas dos años después », *Danza 79*, Barcelone, mai 1985.
- BAUWENS Daan, « Rosas : schitterend », *Morgen*, Bruxelles, 13 mai 1983.
- CASH Debra, « De Keersmaeker's work must speak for itself », *The Boston Globe*, 6 novembre 1986.
- CRAIN Liewellyn, « She does it all her own way », *L.A. Life*, Los Angeles, 17 octobre 1985.
- DE BRUYCKER Daniel, « Anna Térésa (*sic*) de Keersmaeker : *Rosas danst Rosas* », *Pour la danse* n° 92, juillet-août 1983, 30.
- D.G., « *Rosas danst Rosas* : les exercices de style de Teresa De Keersmaeker », *Le Soir*, Bruxelles, 17 mai 1983.
- DE NUSSAC Sylvie, « Keersmaeker la diabolique », *Le Monde*, 29 janvier 1993, 11.
- DIEZ Claire, « La fureur des Rosas », *La Libre Belgique*, Bruxelles, 21 janvier 1992, 18.
- DOWNEY Roger, « Round two for Rosas », *Seattle Weekly*, 15 octobre 1997.
- FERNANDEZ Victor Hugo, « Rosas... para un éxodo », *La Nacion*, Costa Rica, 1^{er} avril 1996.
- GELINAS Aline, « Admirable mise en scène d'un paradoxe », *La Presse de Montréal*, 30 septembre 1985.
- JACOBSON Lynn, « A demanding dance for troupe, audience », *Seattle Times*, 17 janvier 1997, 1 et 3.
- JOWITT Deborah, « Minimalism ? More Like a Feast », *The Village Voice*, New York, 18 novembre 1986.
- KENNEDY Gilles, « *Rosas* brings dance to human plane », *The Japan Times*, Tokyo, 6 mars 1994.
- KISSELGOFF Anna, « Startling Images From a Young Choreographer », *New York Times*, 9 septembre 1986, 1 et 5.
- P.C., « *Rosas danst Rosas*, un espectáculo de cuatro mujeres que se mueven como máquinas », *El Pais*, Barcelone, 21 mai 1985.
- ROWE Andrea, « Boundary between life, dance blurred in NAC performance », *Ottawa Citizen*, 5 septembre 1985.
- SIMAND Anita, « Dance mixes mathematical, mundane », *The Gazette*, Montréal, 30 septembre 1985.
- STEINER Bettina, « Tanz : Einmal Theater und zurück », *Die Presse*, Vienne, 12 août 1997.
- SHENNAN Jennifer, « Dance formula overwhelms », *Evening Post*, Wellington, 17 mars 1994.
- SUCHAN Brigitte, « Der Blick für das Wesentliche », *Wiener Zeitung*, 12 août 1997.
- TEMIN Christine, « Performance lifted by time and timing », *The Boston Globe*, 8 novembre 1986.
- TORRES Rosanna, « Matemáticas y emoción », *El Pais*, Barcelone, 22 mai 1985.
- WYNANTS Jean-Marie, « Un flamenco minimaliste et nordique », *Le Soir*, Bruxelles, 18 janvier 1992, 10.

Elena's Aria, 1984

- A.A.D., « Mut zur Eintönigkeit », *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 4 octobre 1985.
ADOLPHE Jean-Marc, « L'atelier d'Elena's Aria », *Pour la danse*, Paris, mai 1986, 51.
B. P.-N., « Keersmaecker entre deux chaises », *Libération*, juin 1985.
IBSCHER Edith, « Immer im Kreis », *Frankfurter Nachrichten*, 3 octobre 1985.
JOHNSTON Jill, « Intimate Moves », *Art in America*, novembre 1987.
KISSELGOFF Anna, « De Keersmaecker's Innovative Choreography », *The New York Times*, 6 novembre 1987.
KUYPERS Patricia, « Une nouvelle chorégraphie d'Anne Teresa De Keersmaecker », *La Libre Belgique*, 26 octobre 1984.
MICHEL Marcelle, « La détermination d'Anne Teresa De Keersmaecker », *Le Monde*, 15 juin 1985.

Bartók/aantekeningen, 1986

- ADOLPHE Jean-Marc, « Anne Teresa et Bartók », *Pour la Danse* n° 127, juillet-août 1986, 28-29.
AMORT Andrea, « Anmerkungen zu Tod und Leben », *Kurier*, Vienne, 26 juillet 1987.
ANDERSON Mike, « Rosas : the mathematics of dancing », *The Fulcrum*, Ottawa, 13 novembre 1986.
CHRISTEN Regina E., « Die Lust am Morbiden », *Tages Anzeiger*, Zürich, 28 juillet 1987.
CRAFF Janet, « Rosas In Action », *Dance Umbrella Newsletter*, Londres, vol. 2, n° 1, Fall 1986, 3 et 14.
DEBROUX Bernard, « Belgique 1986. L'énergie aux limites du possible », *Alternatives théâtrales* n° 27, décembre/janvier 1987, 2-3.
DE GUBERNATIS Raphaël, « La Chute », *Le Nouvel Observateur*, 8 mai 1987.
GELINAS Aline, « Rosas : trop franches pour être polies », *La Presse*, Montréal, 13 novembre 1986.
- « Il faut voir ce phénomène : Anne Teresa De Keersmaecker », *La Presse*, Montréal, 9 novembre 1986.
KISSELGOFF Anna, « Dance : 2 New Works By a Belgian in Paris », *New York Times*, 19 mai 1987.
MORRIS Jane, « L'héritière discrète du domaine de Bartók », *Tendances*, Ottawa, octobre 1986.
PAULINO-NETO Brigitte, « Hic Rosas Hic Salta », *Libération*, 16 mai 1987.
PEUVION Jean-Pierre, « Annotation, interprétation... et transgression de Bartók », *Alternatives théâtrales* n° 27, décembre/janvier 1987, 10-15.
REGITZ Hartmut, « Koketterie und Kindlichkeit », *Stuttgart Nachrichten*, 24 juin 1987.
SEIFERT Sabine, « Puppen voller Blut », *Taz*, Hamburg, 3 août 1987.
SISKIND Jacob, « Choreographer's dark vision shows better work to come », *The Ottawa Citizen*, 11 novembre 1986.

Verkommenes Ufer/Medeamaterial/Landschaft mit Argonauten, 1987

DIEZ Claire, « Les états poétiques de Müller se perdent dans le brouillard », *La Libre Belgique*, Bruxelles, 27 décembre 1987.

PAULINO-NETO Brigitte, « Pour la danse à Utrecht », *Libération*, 19-20 décembre 1987.

Mikrokosmos, 1987

BARON Louise, « Contact raffiné et subtil entre la musique et la danse », *La Marseillaise*, 24 mars 1997.

CREUZ Sophie, « Les Rosas osent le cocasse : les valse d'Anne Teresa D.K. », *Le Soir*, Bruxelles, 3 octobre 1987.

DIEZ Claire, « Rivalité froissée et bras d'honneur », *La libre Belgique*, Bruxelles, 11 décembre 1993.

- « Mikrokosmos, six ans plus tard », *La Libre Belgique*, Bruxelles, 1^{er} décembre 1993.

- « Un concert charpenté de danse par l'ordre sauvage des Rosas », *La Libre Belgique*, Bruxelles, 3 octobre 1987.

L.D., « Mikrokosmos : du bel ouvrage », *Var matin*, 23 mars 1997.

WYNANTS Jean-Marie, « Quatre filles effrontées et sauvageonnes », *Le Soir*, Bruxelles, 10 décembre 1993.

Ottone Ottone, 1988

ADOLPHE Jean-Marc, « Opération à cœur ouvert », *l'Humanité*, 27 mai 1989.

CREUZ Sophie, « De Keersmaeker rock pour *Ottone* printanier », *Le Soir*, Bruxelles, non daté.

DE VUYST Hildegard, « *Ottone Ottone* », *Etcetera* n° 4, 1988, 28-30.

DIEZ Claire, « L'Amour-roi, ses ruines, ses rixes, ses rages... », *La Libre Belgique*, Bruxelles, 25 septembre 1988.

- « Anne Teresa De Keersmaeker et *Le couronnement de Poppée* », *La Libre Belgique*, Bruxelles, 27 septembre 1988.

LASSENCÉ Thierry, « Une interprétation personnelle et amoureuse », *La Libre Belgique*, Bruxelles, 21 septembre 1988.

KNEISS Ursula, « Gott Amor ohne Optimismus », *Der Standard*, Bruxelles, 9 juin 1989.

PAULINO-NETO Brigitte, « *Ottone Ottone*, demi-saison », *Libération*, 1^{er} juin 1989.

Stella, 1990

ADOLPHE Jean-Marc, « *Stella*. Le pas au-delà d'Anne Teresa De Keersmaeker », programme du Théâtre de la Ville, Paris, juin 1990.

AUBRY Chantal, « Anne Teresa De Keersmaeker », *Pour la Danse*, juillet-août 1990.

DE DECKER Jacques, « *Stella* par les Rosas : le dernier métronome », *Le Soir*, Bruxelles, 12 avril 1990.

DIEZ Claire, « Les Astres solitaires et déçus de *Stella* », *La Libre Belgique*, Bruxelles, 11 avril 1990.

- KISSELGOFF Anna, « Two Stellas Merge as Everywoman », *The New York Times*, 19 octobre 1991.
- MACKRELL Judith, « The sorrows of women », *The Independent*, Londres, 12 mai 1991.
- MEILLAC Hermance, « Les Femmes étoiles et l'amour », *Libertés*, Bruxelles, 27 février 1991.
- MICHEL Marcelle, « Désarçonnante Keersmaeker », *Libération*, 22 juin 1990.
- WALLACH Maya, « Female Trouble », *Greenwich Village*, New York, 20 juin 1990.

Achterland, 1990

- ADOLPHE Jean-Marc, « Rythmique illusoire », *L'Humanité*, 20 décembre 1990.
- ALBERT Mathieu, « Au bout du paradis », *Le Devoir*, Montréal, 21 septembre 1991.
- CREBASSOL Dominique, « Avant l'Arrière-pays », *Ram Dam* n° 15, novembre/décembre 1998.
- DE GUBERNATIS Raphaël, « La Danse de la guerre des sexes », *Le Nouvel Observateur*, 17 janvier 1991 (non paru pour cause de Guerre du Golfe).
- DIEZ Claire, « Les Rosas en couleurs polyphoniques », *La Libre Belgique*, Bruxelles, 1^{er} et 2 décembre 1990.
- « L'Arrière-pays de Rosas », *La Libre Belgique*, Bruxelles, 21 novembre 1990.
- « La pureté acérée des Rosas », *La Libre Belgique*, Bruxelles, 28 septembre 1991.
- EVERETT-GREEN Robert, « Mapping a passionate landscape », *The Globe and Mail*, Montréal, 27 septembre 1991.
- FRETARD Dominique, « Voici l'homme », *Le Monde*, 26 décembre 1990.
- GOLDBERG Roselee, « Anne Teresa De Keersmaeker in New York », *Parkett* n° 35, 1993, 143-145.
- GRIMM Olga, « Choreographie der einsamen Körperteile », *Der Standard*, Anvers, 20 janvier 1991
- JOWITT Deborah, « Bauschprints », *Voice*, New York, 15 octobre 1991, 109-110.
- KISSELGOFF Anna, « A Belgian Original Stretches the Bounds Of Choreography », *The New York Times*, 2 novembre 1992.
- « Belgians Go Beyond Minimalism », *The New York Times*, 28 septembre 1991.
- MACKRELL Judith, « Body talk », *The Independent*, Londres, 16 avril 1992.
- MICHEL Marcelle, « Concert de danse. L'Art de la chute », *Libération*, 18 janvier 1991.
- NEILL Rosemary, « Prima donna principles stripped bare », *The Australian*, Perth, 5-6 février 1994.
- NOBUKO Hara, « Bent on choreography », *Asahi Evening News*, Tokyo, 27 janvier 1994.
- PASCAL Julia, « On her avant-garde », *Sunday Times*, Londres, 12 avril 1992.
- PHILIPPON Charles, « Et bien dansez maintenant ! », *Le Soir*, Bruxelles, 21 novembre 1990.
- RICHARD Christine, « Trois pommes im Tanzparadies », *Basler Zeitung*, Zürich, 14 décembre 1991.
- ROBERTSON Allen, « Pushing emotions beyond the brink », *The Times*, Londres, 14 avril 1992.
- WYNANTS Jean-Marie, « Anne Teresa De Keersmaeker : la vivacité du plaisir retrouvé », *Le Soir*, Bruxelles, 29 novembre 1990.

Erts, 1992

- BALAVOINE Roger, « *Erts* : Anne Teresa De Keersmaecker ou la logique dramatique », *Paris Normandie*, Rouen, 18 octobre 1993.
- DIEZ Claire, « L'*Erts* des Rosas : minerai précieux à polir », *La Libre Belgique*, Bruxelles, 7 février 1992.
- GELINAS Aline, « Nouvelle danse et musique classique », *Nouvelles de Danse* n° 10, mars 1992, 22-25.
- JORDAN Stéphanie, « Working up a fever », *The Independent*, Leicester, 24 mars 1993.
- MEISNER Nadine, « Every which way, but... », *The Times*, Londres, 23 mars 1993.
- MICHAELIS Rolf, « Ein getanztes Konzert », *Ballett International*, avril 1992, 17.
- MICHEL Marcelle, « Toute l'expérience de Keersmaecker », *Libération*, 5 février 1993.
- MOFFETT Luisa, « Panning for gold », *Dance Magazine*, mai 1992, 88.
- « A Rosas by any other name », *The Bulletin*, Londres, 13 février 1992.
- PARRY Jann, « Dream squares », *The Observer*, Londres, 28 mars 1993.
- SAYERS Lesley-Ann, « The Emperor's New Clothes », *Dance Theater Journal*, Spring/Summer 1993, 43-46.
- WYNANTS Jean-Marie, « La tendresse en contrepoin », *Le Soir*, Bruxelles, 7 février 1992.
- « Un filon inépuisable », *Le Soir*, Bruxelles, 22 janvier 1993.

Mozart/Concert Arias, 1992

- A.H., « Anne Teresa De Keersmaecker, les silences de Mozart », *Le Quotidien de Paris*, 30 juillet 1992.
- AUBRY Chantal, « Anne Teresa De Keersmaecker en phase avec Mozart », *La Croix*, 6 juillet 1992.
- BRES Martine, « Quand la danse se marie à Mozart », *Midi-Libre*, 30 juillet 1992.
- DE NUSSAC Sylve, « Un Amour impertinent », *Le Monde*, 1^{er} juillet 1992.
- DIEZ Claire, « Charme insolent et nostalgie ambrée pour les Rosas au Palais Garnier », *La Libre Belgique*, Bruxelles, 20 novembre 1993.
- « Mozart comme catalyseur », *La Libre Culture*, Bruxelles, 8/14 juillet 1992.
- « Une Chorégraphe belge secoue Avignon », *La Libre Belgique*, Bruxelles, 1^{er} juillet 1992.
- FREDE Matthias, « Erleuchtungen und Irrlichter », *Mitteldeutsche Zeitung*, Dresde, juin 1996.
- GILBERT Jenny, « Mozart for the eyes as well as the ears », *The Independent*, Londres, 7 juillet 1996.
- LASSENCÉ Thierry, « Mozart : l'amoureux tendre et joyeux », *La Libre Belgique*, Bruxelles, 2 septembre 1992.
- LEASK Josephine, « Mozart/Concert Arias », *Dance Now*, Automne 1996, 76-78.
- MEISNER Nadine, « Famous Belgian steps up », *The Independent*, Londres, 6 juillet 1996.
- MICHAELIS Rolf, « Eine kleine Tanzmusik », *Die Zeit*, Bonn, 3 novembre 1993
- MICHEL Marcelle, « Des airs à même le sol », *Libération*, 1^{er} et 2 août 1992.
- « De Keersmaecker, Mozart en pleins airs », *Libération*, 30 juillet 1992.
- MOFFETT Luisa, « Mozart in Movement », *The Bulletin*, Londres, 27 août 1992, 22-25.
- SCHMIDT Christine, « Das Herz auf der Zunge », *Tanz Aktuell*, novembre-décembre 1992, 12-13.

- VERNON Alexandre, « L'Esprit dansant de Mozart », *Havre Libre*, 4 novembre 1993.
 WYNANTS Jean- Marie, « L'Impertinence et la grâce d'un joyeu émoi », *Le Soir*,
 Bruxelles, 31 août 1992
 - « Anne Teresa envoûtée par Mozart », *Le Soir*, Bruxelles, 1^{er} et 2 août 1992.

Toccata, 1993

- BOXBERGER Edith, « Tanz ohne Anfang und Ende », *Frankfurter Allgemeine*,
 24 septembre 1993.
 BRAMLEY Ian, « Turning World War I: Counterpointe », *Dance Theater Journal*,
 Automne 1994, p.40-41.
 CITRON Paula, « Artistry of Belgian dancers gives work its special charm », *The
 Toronto Star*, 29 septembre 1994.
 DIEZ Claire, « Fugue vers la danse... », *La Libre Belgique*, Bruxelles, 3 juillet 1993.
 FARGUE François, « Mikrokosmos et Toccata », *Le Quotidien de Paris*, 8 février 1994.
 FISCHER Eva-Elisabeth, « Leichtfüssiger Bach », *Süddeutsche Zeitung*, Salzbourg,
 8 juillet 1993.
 FRETARD Dominique, « Le talent bien tempéré », *Le Monde*, 5 octobre 1993.
 FÜHNER Ruth, « Glück und Schmerz », *Frankfurter Rundschau*, 24 septembre 1993.
 LEHMANN Valérie, « De Keersmaeker ? N'importe quand, n'importe où... », *Le Devoir*,
 Montréal, 1 et 2 octobre 1994.
 ROY Sanjoy, « Toccata », *Dance Now*, vol. 3, n° 2, été 1994, 32-37.
 SCHMIDT Jochen, « Viermal fünf Variationen über eine Stimmung von Bach »,
Frankfurter Allgemeine, 9 juillet 1993.
 SIRVIN René, « Bonheur total », *Le Figaro*, 4 février 1994.
 TAM Pauline, « Beautiful blending of Bach », *The Citizen*, Ottawa, 9 octobre 1994.
 - « High priestess of dance tackles complexities of Bach », *The Citizen*, Ottawa,
 8 octobre 1994.
 VERNAY Marie-Christine, « L'invite à de Keersmaeker », *Libération*, 7 octobre 1993.

Kinok, 1994

- DIEZ Claire, « Rosas, nouvelles boutures », *La Libre Belgique*, 20 mai 1994.
 FRETARD Dominique, « Exercices du regard et de la mémoire », *Le Monde*, 24 mai
 1994.
 JAKAR Michel, « Il faut regarder les "films de danse" à la télévision », *Nouvelles de
 danse* n° 15, mars 1993, 27-34.
 PELLATON Ursula, « Vollendung der Bewegung », *Der Landbote*, Zürich, 10 mars 1995.
 STRECH Marlies, « Schnürstiefel und nackte Füße », *Tages-Anzeiger*, Zürich, 10 mars
 1995.
 WYNANTS Jean-Marie, « Kinok, œuvre charnière épurée et percutante », *Le Soir*,
 Bruxelles, 21 mai 1994.
 ZACHARIADIS Maria, « Abstrakte Tänze zu klassischen Klängen », *Der Zürcher
 Oberländer*, 10 mars 1995.

Amor constante más allá de la muerte, 1994

- ADSHEAD-LANSDALE Janet, « Empowered Expression from Bausch and De
 Keersmaeker », *Dance Theater Journal*, Hiver 95/96, 20-23.
 BOUCHEZ Emmanuelle, « Accords parfaits », *Télérama*, 22 février 1995.

- BRANDILY Philippe, « Variations d'Anne Teresa », *L'Humanité*, 25 février 1995.
- DE KEERSMAEKER Anne Teresa et DE MEY Thierry, « Contagion entre danse et musique », un entretien avec Marianne Van Kerkhoven, réalisé les 24 janvier et 3 avril 1995, archives de la compagnie *Rosas*, Bruxelles ; disponible via www.hebbel-theater.de/seiten/archiv/theaterschrift/keersm2.html [consulté le 24.10.03].
- DE MEY Thierry, « How to know the dancer from the dance... », in LAUXEROIS Jean et SZENDY Peter (ed.), *De la différence des arts*, Paris, L'Harmattan, coll. « Les cahiers de l'Ircam », 1998, 173-184.
- DEBROCQ Michel, « Les spirales musicales de Thierry De Mey », *Le Soir*, Bruxelles, 9 septembre 1995.
- DIEZ Claire, « L'or du chaos et de l'harmonie », *La Libre Belgique*, Bruxelles, 2 décembre 1994.
- « Les créateurs et les passeurs », *La Libre Belgique*, Bruxelles, 23 novembre 1994.
- D'HOND Laurence, « Un chant d'amour dans une spirale sans fin », *La Cité*, Bruxelles, 24 août 1995.
- FISCHER Eva-Elisabeth, « Aneinandergereihte Versatzstücke », *Süddeutsche Zeitung*, Salzbourg, 15 février 1995.
- FRETARD Dominique, « Ce désir d'éternité qui secoue les mortels », *Le Monde*, 1^{er} mars 1995.
- GINOT Isabelle, « Tous les enlacements du monde », *La Croix*, 3 mars 1995.
- KISSELGOFF Anna, « Experimental, With a Bit of Tried and True », *The New York Times*, 7 octobre 1995.
- LIBAN Laurence, « Le son en mouvement », *Le Parisien*, 25 février 1995.
- MAYEN Gérard, « De Keersmaeker de haute culture », *Midi Libre*, Montpellier, 7 juillet 1995.
- « Bonjour l'Europe », *Midi Libre*, Montpellier, 5 juillet 1995.
- MICHAELIS Rolf, « Die Sprache des Windes », *Die Zeit*, Bonn, 9 décembre 1994.
- MOFFETT Luisa, « Steps in the wrong direction », *The Bulletin*, Londres, 8 décembre 1994.
- ODENTHAL Johannes, « The Beginnings of the Future », *Ballett International*, janvier 1995, 25.
- UENO Sako, « Dancers talk to the music », *Asahi Evening News*, Yokohama, 7 décembre 1995.
- VERNAY Marie-Christine, « Keersmaeker/De Mey, de concert pour la danse », *Libération*, 25 février 1995.
- WYNANTS Jean-Marie, « Une spirale d'amour et de mort », *Le Soir*, Bruxelles, 23 novembre 1994.

Erwartung/Verklärte Nacht, 1995

- DEBROCQ Michel et WYNANTS Jean-Marie, « Une nuit de pleine lune à l'Opéra », *Le Soir*, Bruxelles, 6 novembre 1995.
- DIEZ Claire, « Reflets danse, une quintessence », *La Libre Belgique*, Bruxelles, 6 novembre 1995.
- « Cette secrète musique des corps », programme de la première, Bruxelles, La Monnaie, 4 novembre 1995.
- DUMONT-MERGEAY Martine, « Quand le regard libère l'écoute », *La Libre Belgique*, Bruxelles, 6 novembre 1995.

KOCH Gerhard, « Im Wald der verlorenen Wirklichkeiten », *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 7 novembre 1995.
KRAMER Gerhard, « Unrecht an Schönberg », *Die Presse*, Vienne, 3 juin 1996.
LEBLE Christian, « La nuit articulée de Schönberg », *Libération*, 15 novembre 1995.
MACHART Renaud, « Arnold Schönberg orchestre les dialogues de la femme et du monde », *Le Monde*, 28 novembre 1995.
METDEPENNINGHEN Erna, « Hysterie unter der Scheibe des Mondes », *Der Standard*, Bruxelles, 6 novembre 1995.
MICHAELIS Rolf, « Tanz-Hymne an die Nacht », *Die Zeit*, Bonn, 10 novembre 1995.
SCHMIDT Jochen, « Schönberg, pas de trois », *Basler Zeitung*, 23 novembre 1995.
WYNANTS Jean-Marie, « Quand le temps suspend son vol », *Le Soir*, Bruxelles, 5 juin 1996.

Woud, 1996

BLEIBERG Laura, « Belgian troupe packs a punch », *Orange County Register*, Irvine, 16 octobre 1997.
DIEZ Claire, « Dans la futaie, l'amour d'encre et de braise », *La Libre Belgique*, Bruxelles, 16 janvier 1997.
GRADINGER Malve, « Mit Leichtigkeit une Grazie : *Woud* », *Münchner Merkur*, München, 17 mars 1997.
KISSELGOFF Anna, « A Walk in the Woods Explores the Layers of Love », *The New York Times*, 24 octobre 1997.
KOEGLER Horst, « Schleudersprünge, Körperverschlingungsknoten », *Stuttgarter Zeitung*, Ludwigsburg, 31 janvier 1997.
LOUPPE Laurence, *Woud*, Paris, programme du Théâtre de la Ville, 13-22 février 1997.
SCHERR Apollinaire, « Into the *Wouds* », *San Francisco Weekly*, 22 octobre 1997.
SCHMIDT Jochen, « Schönberg, Pas de trois », *Basler Zeitung*, 23 novembre 1995.
TUCKER Marilyn, « *Woud* uses dance to speculate about the future », *The Times*, San Francisco, 11 octobre 1998.
VERNAY Marie-Christine, « Promenons-nous dans les bois », *Libération*, 17 février 1997.
WELSH Anne Marie, « Cavorting through storybook woods », *The Union Tribune*, Irvine, 16 octobre 1997.
WYNANTS Jean-Marie, « Promenons-nous dans le bois... », *Le Soir*, Bruxelles, 16 janvier 1997.
- « *Woud* : dans la forêt des sentiments », *Le Soir*, Bruxelles, 8 janvier 1997.

Solo for Vincent, 1997

FRETARD Dominique, « Danser avec les ombres des autres », *Le Monde*, 14 septembre 1998.
T'JONCK Pieter, « 3 solos : the double as the original », disponible via www.rosas.be/vincent.html [consulté le 24.10.03].
VERNAY Marie-Christine, « Un interprète mène la danse », *Libération*, 20 février 1998.

Just before, 1997

- BROWN Ismene, « Please please us », *The Daily Telegraph*, Londres, 23 avril 1998.
DEBROcq Michel, « La musique sur les pas du souvenir » et « Les traces emmêlées de *Related Rocks* », *Le Soir*, Bruxelles, 14 octobre 1997.
FRETARD Dominique, « Anne Teresa De Keersmaecker fait explorer le temps et les neurones », *Le Monde*, 7 février 1998.
KNEISS Ursula, « Musik als Stimmungsträger », *Der Standard*, Vienne, 14 juillet 1998.
MICHAELIS Rolf, « Schritte im Schnee », *Die Zeit*, Bonn, 21 novembre 1997.
MOFFETT Luisa, « Tis pity it's so bitty », *The Bulletin*, Londres, 20 novembre 1997.
VERNAY Marie-Christine, « *Just before*, ancré dans la mémoire », *Libération*, 5 février 1998.
VOLLMER Horst, « Die Steiche der Erinnerung », *Berliner Zeitung*, 17/18 janvier 1998.
WYNANTS Jean-Marie, « L'insaisissable confusion du souvenir », *Le Soir*, Bruxelles, 14 octobre 1997.

Le Château de Barbe-Bleue, 1998

- BAUDET Marie, « Mélomane du geste », *La Libre Belgique*, Bruxelles, 20 février 1998.
BLANMONT Nicolas, « L'unique opéra de Bartók », *La Libre Belgique*, Bruxelles, 20 février 1998.
DUMONT-MERGAY Martine, « Les clivages d'une soirée Béla Bartók à La Monnaie », *La Libre Belgique*, Bruxelles, 26 février 1998.
- « Anne Teresa, Judith et Ariane », *La Libre Belgique*, Bruxelles, 20 février 1998.
DAHAN Eric, « Cruautés mentales », *Libération*, 24 février 1998.
GAD Georges, « Mikrokosmos au Château », *Le Monde de la Musique*, avril 1998.
LUCAS Jean, « Le Château de Barbe-Bleue », *Opéra International*, avril 1998.
MACHART Renaud, « Anne Teresa De Keersmaecker transfigure la musique de Bartók », *Le Monde*, 28 février 1998.
MARTIN Serge, « Une lente montée fasciante vers l'inéluctable horreur », *Le Soir*, Bruxelles, 26 février 1998.
QUOIDBACH Serge, « Le Château de Barbe-Bleue », *La Dernière Heure*, Bruxelles, 22 février 1998.
WYNANTS Jean-Marie, « Bartók et Rosas : une évidente continuité », *Le Soir*, Bruxelles, 26 février 1998.

Drumming, 1998

- ALBRECHT Alexandra, « Der Tanz wird zur schönsten Nebensache », *Weser Kurier*, Hanovre, 9 septembre 2000.
BERGER Andreas, « Beziehungen, schweiss und seelenfrei », *Braunschweiger Zeitung*, Hanovre, 2 septembre 2000.
BOISSEAU Rosita, « Drumming live », *Télérama* n° 2778, 9 avril 2003.
BOUSSET Sigrid, programme de *Drumming*, Théâtre de La Monnaie, Bruxelles, 1998.
CRABB Michael, « Dancing up a hurricane », *National Post*, Montréal, 5 octobre 1999.
FABRYCY Isabelle, « Symphonie étourdissante pour douze danseurs », *Le Matin*, Genève, 13 septembre 1998.
FISCHER Eva-Elisabeth, « Alles, was recht ist », *Süddeutsche Zeitung*, Vienne, 10 août 1998.

- GLANZ Alexandra, « Die unendliche Geschichte der Bewegungsmuster », *Hannoverische Allgemeine Zeitung*, 10 septembre 1998.
- GRADINGER Malve, « Eine Architektin des Tanzes », *Münchner Merkur*, Hanovre, 11 septembre 1998.
- HÜSTER Wiebke, « Die Magierin zitiert sich », *Berliner Zeitung*, 11 août 1998.
- HUTERA Donald, « De Keersmaeker expresses herself best on stage », *Pioneer Press*, Minneapolis, 13 octobre 1999.
- KISSELGOFF Anna, « Using Music as a Canvas for Choreography », *The New York Times*, 5 octobre 1999.
- KNEISS Ursula, « Drumming : Wortloser Kommentar, nonchalanter Tanz », *Der Standard*, Vienne, 10 août 1998.
- MARTIN Andrée, « Danse sans fin », *Le Devoir*, Montréal, 4 octobre 1999.
- MEISNER Nadine, « The structure of emotion », *The Independent*, Londres, juin 1999.
- OTT Lise, « De Keersmaeker sort de la norme », *Midi Libre*, Montpellier, 11 juillet 1999.
- PLOEBST Helmut, « Interferierende Bewegungen », *Neue Zürcher Zeitung*, Vienne, 10 août 1998.
- « Pentagrams to Spirals », *Ballett International/Tanz Aktuell*, Vienne, octobre 1998.
- SCHEIER Helmut, « Spannung zwischen Schönheit und Neurose », *Kölner Stadt-Anzeiger*, 1^{er} juin 1999.
- SICHEL Adrienne, « Rhythm of life », *The Star*, Johannesburg, 3 septembre 1999.
- SIRVIN René, « Un rythme bondissant », *Le Figaro*, 16 octobre 1998.
- STEINER Bettina, « Die Freiheit des gebändigten Tanzes », *Die Presse*, Vienne, 10 août 1998.
- TORDOIR Etienne, « Drumming, entre liberté et structure » et « Le mystère Steve Reich », *La Libre Belgique*, Bruxelles, 21 septembre 1998.
- UNDERWOOD Sharry, « Satisfying curiosity about stage, dance & music », *Shelburne News*, Burlington, 21 septembre 1999.
- VALLAR Lionel, « Drumming : musique et danse, moments de transe », *Le Dauphiné Libéré*, Annecy, 27 février 2001.
- VERNAY Marie-Christine, « Drumming, l'un et les autres », *Libération*, 16 octobre 1998.
- WEISS Hedy, « Overnight », *Chicago Sun-Times*, 20 octobre 1999.
- WITZELING Klaus, « Schritt auf Schlag », *Hannoverische Allgemeine Zeitung*, 2 septembre 2000.

Quartett, 1999

- ÅNGSTRÖM Anna, « Dangerous relationship in moving role play », *Svenska Dagbladet*, Stockholm, 1^{er} juin 1999.
- DREYFUS Alain, « Tg STAN à l'emporte-pièce », *Libération*, Paris, 25-26 septembre 2000.
- FABRY Monika, « Text und Tanz ideal verbunden », *Hamburger Abendblatt*, 1^{er} avril 2000.
- KÄRSTNER Irmela, « Nicht ganz ungefährliche Liebschaften », *Die Welt*, Francfort, 1^{er} avril 2000.
- LEDENT Philippe, « Virtuose dans l'épure... », *Le Matin*, Bruxelles, 12 mars 1999.
- MÜLLER Heiner, *Quartett*, trad. J. Jourdeuil et B. Perregaux, Paris, Minit, 1982.

- NYSTRÖM Martin, « Scenic form that stays with you », *Dagens Nyheter*, Stockholm, 28 mai 1999.
- SIEGMUND Gerald, « Ein Angriff auf den Kern unserer Identität », *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 28 mars 2000.
- STAUDE Sylvia, « Worte gegen Körper », *Frankfurter Rundschau*, 27 mars 2000.
- T'JONCK Pieter, « The Sisters de Keersmaeker », *Ballett International-Tanz Aktuell*, Seelze, mai 1999.

With/For/By, 1999

- AMORT Andrea, « Fünf Freunde mit einer gemeinsam Geschichte », *Kurier*, Vienne, 20 juillet 1999.
- ENGERTH Ruediger, « Beziehungen der Geschlechter », *Handelsblatt*, Vienne, 29 juillet 1999.
- SUCHAN Brigitte, « Die vielzeitigkeit einer Tänzerin », *Neue Kronen Zeitung*, Vienne, 20 juillet 1999.
- STELZ, « Von pendelnder Leichtigkeit und schwereloser Heiterkeit », *Die Presse*, Vienne, 21 juillet 1999.

I said I, 1999

- ADOLPHE Jean-Marc, « Plan sur plan », *Mouvement* n° 5, juin-septembre 1999, 34-35.
- APOTOLSKA Aline, « Un Aria pour la liberté d'être », *La Presse*, Montréal, 7 octobre 2001.
- AUBRY Chantal, « Keersmaeker, l'intelligence de la danse », *La Croix*, 30 juin 1999.
- BAUDET Marie, « En dépit des diktats », *La Libre Belgique*, Bruxelles, 8 mai 1999.
- BOISSEAU Rosita, « Le chaos analytique d'Anne Teresa De Keersmaeker », *Le Monde*, 19 juin 1999.
- CRISP Clement, « Attacked by Eurotrash », *Financial Times*, Londres, 10 septembre 2001.
- DE GUBERNATIS Raphaël, « Teresa de Keersmaeker », *Le Nouvel Observateur* n° 1808, Paris, juillet 1999.
- DOUGILL David, « Swan off song », *The Sunday Times*, Londres, 16 septembre 2001.
- FATH Rolph, « Zum Finale Schwere Tanzkost », *Badische Neueste Nachrichten*, Baden-Baden, 5 juillet 1999.
- FISCHER Eva-Elisabeth, « Handke lernt tanzen », *Süddeutsche Zeitung*, Baden-Baden, 6 juillet 1999.
- GIEBENRATH Sebastian, « Nur ein guter Tropfen im Kelch der Bitternis », *Pforzheimer Zeitung*, Baden-Baden, 5 juillet 1999.
- HANDKE Peter, *Outrage au public/Prédiction/Introspection/Appel au secours*, trad. J. Sigrid, Paris, L'Arche, 1968.
- KRAUSE Bernd, « Der Körper wird dann hinterhergerissen », *Stuttgarter Zeitung*, 8 juillet 1999.
- LAERMANS Rudi, « Self Description », *Ballet-Tanz*, The Yearbook 99, 126-131.
- MAYEN Gérard, « Pièce qui rappe et qui râpe », *Midi Libre*, Montpellier, 9 juillet 1999.
- « Alerte : De Keersmaeker est devenue folle ! », *Midi Libre*, Montpellier, 21 juin 1999.
- MACKRELL Judith, « I said I », *The Guardian*, Londres, 8 septembre 2001.
- MEISNER Nadine, « I said I », *The Independant*, Londres, 8 septembre 2001.
- MOFFETT Luisa, « I said I », *The Bulletin*, Londres, 15 avril 1999.

- POESIO Giannandrea, « Gratuitous effects », *The Spectator*, Londres, 15 septembre 2001.
- REUTER Stephan, « De Keersmaecker trifft Handke », *Stuttgarter Nachrichten*, 5 juillet 1999.
- SCAGLIOLA Demetrio, « Tout corps plongé dans un corps social... », *Le Matin*, Bruxelles, 10 mai 1999.
- SIRVIN René, « Monnaie dévaluée », *Le Figaro*, 17 juin 1999.
- STEINMETZ Muriel, « Sujet imposé », *L'Humanité*, 5 juillet 1999.
- VAN DE WALLE Lucie, « La Parole aux danseurs », *Le Vif/L'Express*, Bruxelles, 30 avril 1999.
- WITTERSTÄTTER Kurt, « Nur wenige blieben bis zum Ende des Flops », *Badisches Tagblatt*, Baden-Baden, 5 juillet 1999.
- « Spuckende Akteure vergraulen Publikum », *Offenburger Tageblatt*, Baden-Baden, 5 juillet 1999.
- WYNANTS Jean-Marie, « Un tel spectacle, ça ne se fait pas ! », *Le Soir*, Bruxelles, 15 mai 1999.
- « Rosas danse avec les mots », *Le Soir*, Bruxelles, 5 mai 1999.

In real time, 2000

- ALBRECHT Alexandra, « Der Tanz wird zur schönsten Nebensache », *Weser Kurier*, Hanovre, 9 septembre 2000.
- BAUDET Marie, « La Vie rêvée des hommes », *La Libre Belgique*, Bruxelles, 20 mai 2000.
- BOXBERGER Edith, « Hot on Chao's Trail », *Ballet International-Tanz Aktuell* n° 10, 2000, 47-49.
- « Im Dschungel der Dialoge », *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 26 mai 2000.
- CREUZ Sophie, « Du désordre naît l'ordre », *L'Echo*, Bruxelles, 25 mai 2000.
- ELKAÏM Kerenn, « Echafaudage du temps qui nous échappe », *La Semaine*, Anvers, 9 juin 2000.
- FABRY Monika, « Vom Chaos in die Ordnung », *Hamburger Abendblatt*, Hambourg, 5 septembre 2000.
- FISCHER Eva-Elisabeth, « Überfluss ohne Wiederkehr », *Süddeutsche Zeitung*, Salzbourg, 11 juillet 2000.
- HÜSTER Wiebke, « Eins, zwei, drei », *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Francfort, 24 août 2000.
- KÄSTNER Irmela, « Lautstarkes Gefühlsdesaster », *Die Tageszeitung*, Hambourg, 29 septembre 2000.
- STAUDE Sylvia, « Eins, Eins, Eins », *Frankfurter Rundschau*, Francfort, 26 juin 2000.
- STEIMETZ Muriel, « Un Croisement d'énergies jusqu'à plus soif », *L'Humanité*, 6 juin 2000.
- T'JONCK PIETER, « Good old Life and a big Laugh », *Ballet International-Tanz Aktuell* n° 10, 2000, 49.
- VERNAY Marie-Christine, « De Keersmaecker décorsetée », *Libération*, 6 juin 2000.
- WAGNER Rainer, « Zähler und Erzähler », *Hamburger Allgemeine Zeitung*, Hambourg, 5 septembre 2000.
- WEBER Lilo, « Kunst und Leben-mehrstimmig », *Neue Zürcher Zeitung*, Zürich, 24 mai 2000.
- WYNANTS Jean-Marie, « Anne Teresa De Keersmaecker : quelque chose a commencé... », *Le Soir*, Bruxelles, 20 mai 2000.

Rain, 2001

- ANCION Laurent, « Anne Teresa De Keersmaeker sacre le printemps », *Le Soir*, Bruxelles, 12 janvier 2001.
- BAUDET Marie, « Mutatis Mutandis », *La Libre Belgique*, Bruxelles, 12 janvier 2001.
- BECKER Michael, « Wunderwerk des Augenblicks », *Nürnberger Nachrichten*, Nüremberg, 10 février 2001.
- BENOIT Christophe, « Rain : pluie de cordes et de corps », *La Voix du Nord*, Lille, 22 novembre 2001.
- BOISSEAU Rosita, « Avec Rain, Anne Teresa De Keersmaeker signe un vigoureux retour à la danse », *Le Monde*, 31 mars 2001.
- BONIS Bernadette, « Le printemps d'Anne Teresa », *Danser* n° 199, mai 2001, 5.
- CITRON Paula, « The rain falls mainly on the brain », *The Globe and Mail*, Toronto, 13 octobre 2001.
- DIEZ Claire, « Rain : the création context », dossier de presse et site internet de Rosas disponible via <www.parts.be/Rosas/rain.html> [consulté le 24.10.03].
- programme de *Rain* au Théâtre de la Ville, mai-juin 2002.
- DUPLAT Guy, « Anna Teresa : la rigueur et l'émotion », *La Libre Belgique*, Bruxelles, 8 janvier 2001.
- FARGUE François, « Ainsi la pluie plut », *Les Saisons de la danse* n° 341, juin 2001, 11.
- FLAMENT Xavier, « Anne Teresa De Keersmaeker trouve l'amour dans la couleur », *Le Soir*, Bruxelles, 10 janvier 2001.
- GUNN Kirsty, *Pluie*, Paris, éd. Bourgois, coll « 10/18 », 1996.
- HEINHOLD Thomas, « Die fröhlichen Sprünge des Lebens », *Nürnberger Zeitung*, Nüremberg, 10 février 2001.
- MARCELLIS Bernard, « Le Cercle coloré du mouvement », *Le Matin*, Bruxelles, 13 janvier 2001.
- ROWE Andréa, « Most inventive, original choreographer », *Ottawa Citizen*, 8 octobre 2001.
- SCHMIDT Jochen, « Im Rhythmus des Atems », *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Francfort, 18 janvier 2001.
- STEINMETZ Muriel, « Dancing in the rain », *L'Humanité*, 27 mars 2001.
- T'JONCK Pieter, « Une structure abstraite et expressive », *Magazine de La Monnaie* n° 60, Bruxelles, janvier 2004, 14-15.
- VERNAY Marie-Christine, « Le Tourbillon de la pluie », *Libération*, 29 mars 2001.
- WEBER Lilo, « Regen aus des Gegenrichtung », *Neue Zürcher Zeitung*, Zürich, 15 janvier 2001.
- WEINAND Georg, « Sternstunde Regentanz », *Tanzdrama*, mars 2003.

Small hands (out of the lie of no), 2001

- « Dance Scene International », *The Dancing Times*, Londres, décembre 2003, 43-46.
- A.G. « A crash from the Gods... », *Dance Europe*, Londres, décembre 2003, 23-24.
- BAUDET Marie, « *Small hands*, île nue, terre d'abondance », *La Libre Belgique*, Bruxelles, 30 juin 2001.
- BEN-ITZAK Paul, « *Small hands* for Girls De Keersmaeker and Loemij Just Wanna Have Fun », *The Dance Insider*, Londres, 10 octobre 2002.
- BROWNE Ismene, « Eloquent in their stillness », *The Daily Telegraph*, Londres, 18 octobre 2003.
- CRAINE Debra, « Dance », *The Times*, Londres, 17 octobre 2003.

- CRIPPS Charlotte, « De Keersmaecker keeps her hand in », *The Independent*, Londres, 8 octobre 2003.
- FISCHER Eva-Elisabeth, « Adieu Barock ! », *Süddeutsche Zeitung*, Salzbourg, 12 juillet 2002.
- GLANZ Alexandra, « Rücken an Rücken », *Hannoversche Allgemeine Zeitung*, 10 septembre 2003.
- MACKRELL Judith, « Small hands », *The Guardian*, Londres, 16 octobre 2003.
- NOISETTE Philippe, « A quatre mains », *Les Inrockuptibles*, Paris, 1^{er} octobre 2002.
- PROUVOST Christelle, « Courir comme des chevaux libérés », *Le Soir*, Bruxelles, 30 juin 2001.
- « Danser au cœur d'un îlot », *Le Soir*, Bruxelles, 20 juin 2001.
- VAN DE WALLE Lucie, « L'Irresistible ascension d'Anne Teresa », *Le Vif/L'Express*, Bruxelles, 24 juillet 2001.
- WOLF PEREZ Edith M. « *Wie der Wind* », disponible via <www.tanz.de> [consulté le 20/11/04], Vienne, 16 juillet 2002.

Textes parus sur les collaborateurs, les interprètes et P.A.R.T.S.

- BOISSEAU Rosita, « Trois écoles en quête d'artistes complets », *Le Monde*, 23 et 24 septembre 2001.
- « La Bande à PARTS », *Télérama* n° 2697, 19 septembre 2001, 72-73.
- DE MEY Thierry, « Virtuosité cinématographique », *Filmer la danse, Nouvelles de danse* n° 26, Hiver 1996, 50-52.
- DEWOLF Philippe, « Fernand Schirren : le refus d'un monde séparé », *Nouvelles de danse* n° 10, mars 1992, 14-21.
- FRETARD Dominique, « La Chorégraphe Anne Teresa De Keersmaecker sur deux fronts : la création et l'enseignement », *Le Monde*, 1^{er} mars 1995.
- HÜSTER Wiebke, « Cynthia Loemij », *Ballet-Tanz*, novembre 2001, 15-19.
- SIRVIN René, « Le Printemps d'Anne Teresa De Keersmaecker », *Le Figaro*, 24 septembre 2001.
- SPÅNBERG Mårten, « Organising Time and Space », *Ballett International*, juin 1995, 16-19.
- STEINMETZ Muriel, « De Keersmaecker est vraiment à Parts », *L'Humanité*, Paris, 24 septembre 2001.
- VINAUGER Laurent, « Et pourtant ils dansent », mémoire de DESS Développement culturel et administration culturelle : gestion de projet, Université Lumière de Lyon II, non publié.
- WYNANTS Jean-Marie, « Danser, d'accord mais pas n'importe comment », *Le Soir*, Bruxelles, 13 octobre 1995.
- « Un monde à PARTS », *Le Monde*, Paris, 21 septembre 2001.

Filmographie et documents vidéo

Sont incluses dans le corpus les captations en plan large permettant de se faire une idée précise des conditions originales de présentation de la pièce. Par ailleurs nous n'avons retenu pour établir ce corpus que les vidéos que Rosas met à disposition du public (et non le travail de répétition ou de création) ainsi que la Rosas Visual Library qui comprend les pièces recréées pour le support vidéo. Nous postulons que ces productions sont accessibles au public en raison du caractère révélateur du travail d'Anne Teresa De Keersmaecker que la fabrication de ces vidéos suppose. Les documents sont classés par ordre chronologique et non par pièce.

- Répétitions*, 1984, 45 min., réal. Marie André, prod. Image vidéo, Centre de l'Audiovisuel à Bruxelles, Schaamte, Polygone⁷⁶⁹.
- Elena's Aria*, 5 novembre 1987, 110 min., captation au *Next Wave Festival*, Brooklyn.
- Hoppla !*, 1989, 52 min., réal. Wolfgang Kolb, prod. A.O. Productions⁷⁷⁰.
- Monoloog van Fumiyo Ikeda op het einde van Ottone Ottone*, 1990, 6 min., réal. Walter Verdin, Anne Teresa De Keersmaecker, Jean-Luc Ducourt, prod. Rosas, K.U. Leuven, Walter Verdin, Vlaams Theaterinstituut.
- Ottone Ottone*, 1991, 52 min. (partie I) et 50 min. (partie II), réal. Walter Verdin, Anne Teresa De Keersmaecker, prod. Rosas⁷⁷¹.
- Rosa*, 1992, 16 min., réal. Peter Greenaway, prod. Entropie⁷⁷².
- Mozart/Materiaal*, 1993, 52 min., réal. Jurgen Persijn et Anne Torfs, prod. Rosas⁷⁷³.
- Erts*, 18 juin 1993, 112 min., captation anonyme du spectacle, théâtre Beurs van Berlage, Amsterdam.
- Achterland*, 1994, 84 min., réal. Anne Teresa De Keersmaecker, prod. Avila⁷⁷⁴.
- Rosas danst rosas*, 1995, 110 min., réal. Rosas Visual Library, prod. Rosas et Audiovisuele dienst K.U. Leuven⁷⁷⁵.
- Kinok*, 1995, 61 min., réal. Rosas Visual Library, prod. Rosas et Audiovisuele dienst K.U. Leuven.

⁷⁶⁹ *Répétitions* est un documentaire qui retrace le processus de répétition de *Elena's Aria* (1984).

⁷⁷⁰ *Hoppla !* est l'adaptation cinématographique de deux chorégraphies : *Quatuor n° 4* (1986) et *Mikrokosmos* (1987). Le film a été tourné dans la bibliothèque de l'Université de Gand.

⁷⁷¹ *Ottone Ottone* est une adaptation vidéo du spectacle du même nom datant de 1988. L'enregistrement a été réalisé dans le décor de la pièce au Théâtre Varia de Bruxelles.

⁷⁷² *Rosa* a été filmé dans le foyer de l'opéra de Gand.

⁷⁷³ *Mozart/Materiaal* est un documentaire qui retrace le processus de répétition précédant la représentation de *Mozart/Concert Arias, un moto di gioia* jusqu'à la première au Festival d'Avignon.

⁷⁷⁴ *Achterland* est l'adaptation cinématographique du spectacle du même nom datant de 1990. Le film a été tourné dans le studio de répétition de *Rosas*.

⁷⁷⁵ Toutes les documents réalisés par la Rosas Visual Library sont des captations de spectacle à la création ou à la reprise de certaines pièces.

Verklärte Nacht, 1995, 30 min., réal. Rosas Visual Library, prod. Rosas et Audiovisuele dienst K.U. Leuven.

Amor constante, más allá de la muerte, 1995, 97 min., réal. Rosas Visual Library, prod. Rosas et Audiovisuele dienst K.U. Leuven.

Mozart/Concert Arias, un moto di gioia, 1996, 130 min., réal. Rosas Visual Library, prod. Rosas et Audiovisuele dienst K.U. Leuven.

Toccata, 1996, 55 min., réal. Rosas Visual Library, prod. Rosas et Audiovisuele dienst K.U. Leuven.

Tippeke, 1996, 18 min., réal. Thierry De Mey, prod. Rosas⁷⁷⁶.

3 solos for Vincent Dunoyer, 1997, 50 min., réal. Rosas Visual Library, prod. Rosas et Audiovisuele dienst K.U. Leuven.

Rosas danst Rosas, 1997, 57 min., réal. Thierry De Mey, prod. Avila et Sophimages⁷⁷⁷.

Fase, Four movements to the music of Steve Reich, 1997, 60 min., réal. Rosas Visual Library, prod. Rosas et Audiovisuele dienst K.U. Leuven.

Mikrokosmos, 1998, 70 min., réal. Rosas Visual Library, prod. Rosas et Audiovisuele dienst K.U. Leuven.

Woud, three movements to the music of Berg, Schönberg & Wagner, 1998, 98 min., réal. Rosas Visual Library, prod. Rosas et Audiovisuele dienst K.U. Leuven.

Just before, 1998, 150 min., réal. Rosas Visual Library, prod. Rosas et Audiovisuele dienst K.U. Leuven.

Drumming, 1998, 60 min., réal. Rosas Visual Library, prod. Rosas et Audiovisuele dienst K.U. Leuven.

Quartett, 1999, 75 min., réal. Rosas Visual Library, prod. Rosas et Audiovisuele dienst K.U. Leuven.

With/For/By, 1999, 80 min., réal. Rosas Visual Library, prod. Rosas et Audiovisuele dienst K.U. Leuven.

I said I, 1999, 150 min., réal. Rosas Visual Library, prod. Rosas et Audiovisuele dienst K.U. Leuven.

In real time, 2000, 180 min., réal. Rosas Visual Library, prod. Rosas et Audiovisuele dienst K.U. Leuven.

Rain, 2001, 90 min., réal. Rosas Visual Library, prod. Rosas et Audiovisuele dienst K.U. Leuven.

Rosas danst Rosas, Thierry De Mey et Anne Teresa De Keersmaeker, DVD, Editions à voir, 2001.

Small hands, 2001, 42 min., réal. Aliocha et Boris Van den Avoort, prod. Rosas, Aliocha et Boris Van den Avoort⁷⁷⁸.

⁷⁷⁶ *Tippeke* a été réalisé pour faire partie du spectacle *Woud, three movements to the music of Schönberg, Berg and Wagner* de 1996.

⁷⁷⁷ *Rosas danst Rosas* est l'adaptation cinématographique du spectacle du même nom datant de 1983. Les enregistrements ont été réalisés à l'école RITO de Louvain.

⁷⁷⁸ *Small hands* est l'adaptation du spectacle du même nom datant de 2001. Les enregistrements ont été réalisés au Rosas Performance Space en juin 2001.

Fase, 2002, 58 min., réal. Thierry De Mey, prod. Avila et Sophimages⁷⁷⁹.
Fase. A film by Thierry De Mey, DVD, Editions à voir, 2002.
(but if a look should) April me, 2002, 118 min., réal. Rosas Visual Library, prod. Rosas et Audiovisuele dienst K.U. Leuven.
Corps Accords, 2002, 55 min. réal. Michel Follin, prod. Idéale Audience, Versus production⁷⁸⁰.
Vocabularium, 2002, 26min., réal. Aliocha Van den Avoort, prod. Rosas.
Once, 2002, 54 min., réal. Aliocha Van den Avoort, prod. Rosas.

Références des citations en pages de titre

- a) Rainer ROCHLITZ, *L'Art au banc d'essai. Esthétique et critique*, Paris, Gallimard, coll. « NRF essais », 1998, p.166.
- b) Susan SONTAG, *L'Oeuvre parle*, trad. G. Durand, Paris, Le Seuil, 1968, 20.
- c) Pierre LEGENDRE, *La Passion d'être un autre. Etudes pour la danse*, Paris, Le Seuil, coll. « Points Essais », 2000, préface à la deuxième édition, 7.
- d) Claire DIEZ, « Les Créateurs et les passeurs », *La Libre Belgique*, Bruxelles, 23 novembre 1994 (entretien avec Anne Teresa De Keersmaeker).
- e) Lisa NELSON, « A travers vos yeux », *Nouvelles de danse* n° 48-49, automne-hiver 2001, p. 15 (l'auteur souligne).
- f) Erwin STRAUS, *Du sens des sens. Contribution à l'étude des fondements de la psychologie*, trad. G. Thines et J.-P. Legrand, Grenoble, ed. Million, coll. « Krisis », 1989, p. 632.
- g) Daniel DOBBELS, « Le politique inaperçu », in Michèle FEBVRE (ed.), *La Danse au défi*, Montréal, éd. Parachute, 1987, p. 31-32.

⁷⁷⁹ *Fase* est l'adaptation cinématographique du spectacle *Fase, four movements to the music of Steve Reich* datant de 1982. Les quatre parties ont été tournées en des lieux différents : *Piano Phase* au Rosas Performance Space, *Come Out* dans le bâtiment Coca-Cola à Anderlecht, *Phase* dans la forêt de Tervuren, *Clapping Music* dans le Felix Pakhuis à Anvers.

⁷⁸⁰ *Corps Accords* est un documentaire qui retrace le processus de répétition précédant la représentation *April me*. Le film a été tourné de mai 2001 à la première du spectacle en avril 2002 à La Monnaie/De Munt à Bruxelles.

INDEX DES NOMS ET DES ŒUVRES

Les œuvres sont suivies du nom de leur(s) auteur(s). Les numéros en italiques indiquent une note de bas de page. Les numéros en gras indiquent les études d'œuvres.

1789 et nous (Béjart)..... 168
3 Piece Set (Reitz) 32

A

A dança do existir (Mantero) 250
A la recherche du temps perdu (Proust)..... 456
A Love Supreme (De Keersmaecker) 75
A night at the Opera (Wood) 230
A Room for Piano (Cage)..... 268
ABDOU EL ANIOU Naïsiwon-Patricia : 68, 444, 445,
481
ABRATE Bernadette 112, 123, 403
Accumulation with Talking + Water Motor (Brown)
..... 95
Achterland (De Keersmaecker) : 139, **149-162**, 167,
171-172, 174-175, 184, 195-196, 199, 201, 203,
205, 207, 211, 213, 218, 225, 228, 248, 256, 260,
271, 273, 275, 288, 292, 325, 332, 364-365, 372,
379, 383, 386-387, 390, 398-399, 402, 406, 413,
417, 420, 424, 472
ADOLPHE Jean-Marc : 43, 96, 146, 165, 253, 379,
410, 458
ADORNO Theodor 10, 24, 34, 235
ADSHEAD Janet 70, 71, 435, 480, 481
AILLAUD Gilles 230
AKA MOON 308, 312, 319, 330
ALDERSON Eva 70
Algo Sera (Collantès)..... 251
Amadeus (Forman)..... 192
Amor constante (De Keersmaecker) : 139, 208, 213,
215-229, 270, 272, 275, 287, 289, 310, 344, 348,
367, 371, 373, 376, 380-384, 391, 396, 401, 405-
407, 411, 414, 424, 442
An Evening for P.A.R.T.S. (De Keersmaecker) : 169,
177
ANDERSON Léa 113, 141

ANDRÉ Marie 110, 116, 124
Apollon et les trois muses (Lifar)..... 193
April me (De Keersmaecker) : 13, 75, 76, 139, 159,
160, 204, 227, 249, 256, 306, 331, 342, 393-394,
400, 405, 420, 425
ARDITTI Irvine 149, 150, 154, 159, 379
ARGUEL Mireille 459
ARISTOTE 60, 434
ARTAUD Antonin 414
Artifact (Forsythe) 302
ARVERS Fabienne 38
Asch (De Keersmaecker) 40, 74, 77, 362, 369, 406
ASLAN Odette 62
Assaï (Bagouet)..... 139
ASTAIRE Fred 181, 188
ATLAN Henri 445
AU S. 479
AUBRY Chantal 39, 40, 379, 415
AUMONT Jacques 476

B

Baby baby (Anderson) 141
BACH Johann Sebastian : 21, 149, 195-196, 202, 206,
245, 303, 376, 384
Bach/Creatie 1993 voir *Tocatta*
BACHELARD Gaston 24, 447, 479
BACON Francis 64, 397
BADINTER Elisabeth 485
BAEZ Joan 376
BAGOUET Dominique : 12, 43, 70, 114, 142, 168,
202, 205, 226, 391, 416, 422, 441, 442, 444
BALANCHINE George 193, 454
BALAVOINE Roger 168
BALLESTER Marion : 169, 181-185, 192, 194, 195,
196, 199-202, 205, 212, 215-216, 219-223, 225,
226, 240, 380, 383, 406

BALLETS RUSSES.....	375	BLANCHE Robert	46
BANES Sally	32, 34, 45, 56, 59, 70, 105, 252, 451	BLINDMAN.....	voir SLEICHIM
BARBARAS Renaud.....	452	BOIA Lucian.....	446
<i>Barbe-Bleue</i> (Bartók).....	317	BOISSEAU Rosita	164, 318, 377
<i>Barbe-Bleue</i> (Bausch).....	146, 279, 389	BOISSIERE Anne	175, 450, 475
BARTENIEFF Ingmar	438	BONDE HANSEN Henriette	180, 185
BARTHES Roland.....	21, 49, 463	BONIS Bernadette.....	36
BARTÓK Béla : 126-127, 129, 132, 140, 145, 176, 209-211, 248- 249, 261, 270, 279, 317, 376, 384		BONTÉ Patrick.....	164
<i>Bartók/aantekeningen</i> (De Keersmaecker) : 126-128 , 129, 148, 176, 195, 248, 259, 279, 369, 371, 379, 386, 393, 405-406, 409, 413, 425, 442		BORDIER Georgette	433
<i>Bataille (La)</i> (Müller)	294	BORIELLO Adriana	98
BAUDRILLARD Jean	254	BOSCH Jérôme.....	217
BAUSCH Pina : 33, 78, 79, 97, 111, 113, 115, 122, 124, 146, 158, 239-240, 246, 277, 279, 317, 369, 386, 388-390, 416, 422, 428		BOSSATI Patrick	30
BEARDSLEY Monroe.....	464	BOUCHE Iris : 235-237, 239-241, 247, 264, 267, 269, 271, 276, 283, 286, 292, 309-310, 313, 315, 320- 321, 326, 385, 401	
BECKETT Samuel.....	294	BOUCHINDHOMME Christian.....	473
BEETHOVEN Ludwig van : 167-169, 173, 175-177, 376, 384, 406, 426, 470		BOUISSAC Paul	435
<i>Begleitmusik zu einer Lichtspielszene</i> (Schönberg)	230	BOULARD Frédéric	194
BÉJART Maurice.....	77, 79, 163, 165, 168, 279	BOUQUIN Jacques.....	458
BEL Jérôme	17, 25, 250-252, 315, 461	BOURDIEU Pierre.....	444
BELLUGUE Paul	459	BOUSSET Sigrid.....	92, 243
BENCHORF Nordine : 150, 153-154, 156, 159, 180- 181, 186-190, 209, 211, 402		BOUTOT Alain	426
BENESH Rudolph.....	435	BOUVIER Joëlle	114, 458
BENHAMOU Anne-Françoise.....	431	BOXBERGER Edith	330
BEN-ITZAK Paul.....	353	BRAHMS Johannes.....	256, 257, 271, 312, 313
BENJAMIN Walter	10, 34	BRANDSTETTER Gabrielle.....	476
BENOIT Christophe.....	36	BRECHT Bertold	294
BERG Alban.....	208, 234, 235, 246, 363, 376	BROWN Trisha : 7, 53, 55, 78, 79, 95, 111, 113, 175, 353, 386, 387, 451	
BERGSON Henri	407	BRUMACHON Jean-Claude.....	114
BERIO Luciano	406	BRUNEL Lise	175, 442
BERNARD Michel : 48, 64, 68, 69, 410, 434, 441-443, 463, 469, 486		BRUNI Ciro.....	456
BERTHOZ Alain	66	BÜCHNER Georg.....	126
BIRAN Serge.....	77	BUFFARD Alain	17, 35, 251, 461
<i>Birth of Nation</i> (Griffith)	402	BUIRGE Susan	78
<i>Bitches Brew/Tacoma Narrows</i> (De Keersmaecker) :	13, 75, 162, 256, 318, 393, 404, 424		
BIZET Georges.....	120		
BLAKEMORE S.-J.	66		

C

<i>Café Müller</i> (Bausch)	122, 389
CAGE John	262, 264, 268, 276, 375, 376
CAMPBELL Bruce : 150, 153-154, 181-183, 192, 236, 241, 263, 267, 269, 271-272, 280, 285	
<i>Canard pékinois</i> (Nadj)	142
CARAMELLE Jean-Luc	25
<i>Carbon</i> (Paxton)	257

CARLSON Carolyn	78, 451, 459
CARTER Alexandra	49, 64, 65
CARUSO Enrico	117-119, 123
CASPERSEN Dana	303
<i>Cassation en si bémol majeur</i> (Mozart)	180
CASSOL Fabrizio	308, 314
CASTRO Fidel	120, 123
CATA Alphonso	231
CAULLIER Joëlle	68, 71, 475
CAUQUELIN Anne	11, 476
CÉNA Olivier	11
<i>Cendrillon</i> (Marin)	142
CÉZANNE Paul	11, 416
CHALLET-HAAS Jacqueline	433
<i>Chant des Partisans (Le)</i>	126
CHAPUIS Yvonne	254, 461
CHARMATZ Boris	5, 251, 401, 468
CHARTIER Franck	213, 228
<i>Château de Barbe-Bleue (Le)</i> (Bartók) : 140, 248, 261, 279	
<i>Château de Barbe-Bleue (Le)</i> (De Keersmaeker) : 145, 176, 208, 279-280 , 369, 377, 393, 406	
CHATEAU Dominique	31, 465
CHAUDHRY Farooq	264, 267, 269, 271, 272, 275
CHEVALLIER Claire	185
CHILDS Lucinda : 32, 39, 45, 59, 78-79, 94-95, 105, 111, 196, 353, 387, 428	
CHODERLOS DE LACLOS Pierre	294
CHOPIN Frédéric	132
CHOPINOT Régine	114
<i>Ciment</i> (Müller)	294
<i>Cinquième symphonie</i> (Beethoven)	426
CIOFFI Rita	442
<i>Clavier bien tempéré (Le)</i> (Bach)	303
<i>Codex</i> (Decouflé)	114, 457
COHEN John	6
COHEN S. J.	479
COLLANTÈS Nathalie	251
COLTRANE John	376
<i>Continuous Project-Altered Daily</i> (Rainer)	252
COPPIN Christian	77
CORBETT Elizabeth : 249, 302-306, 343, 383, 393	
CORCUFF Philippe	455
CORIN Ellen	415
CORONADO Marta	286, 310-311, 323, 325-326
<i>Corps Accords</i> (Follin)	75, 227
COSIMI Enzo	113
<i>Couronnement de Poppée (Le)</i> (Monteverdi)	143
CRAIN Liewellyn	109
<i>Crash landing</i> (Stuart)	251
CREBASSOL Dominique	162
<i>Creux poplité (Le)</i> (Dizien-De Nercy)	53
CUMMINGS Edward Estlin	221, 227, 348, 406
CUNNINGHAM Merce : 43, 57, 78-79, 113, 257, 330, 375, 421-422, 454	
D	
DAMASIO Antonio	10, 449
<i>Dance</i> (Childs)	78, 95, 353
<i>Dances with TV and Mic</i> (LeCompte)	161, 256
<i>Danse funèbre</i> (Linke)	78
DANTO Arthur	254, 465
<i>Das Glas im Kopf wird vom Glas (The Dance Sections)</i> (Fabre)	141, 163
DAUZOU Laurent	451
DAVIS Miles	376
DE BRUYCKER Daniel	41
DE GUBERNATIS Raphaël	36, 317, 375
DE KEERSMAEKER Anne Teresa : 9, 13, 15, 17-19, 28, 30, 36-41, 43, 51, 53, 59, 70-72, 74, 75, 76-79, 81, 85, 86, 87-88, 90, 92-93, 94, 95-98, 105, 108, 110-113, 115-117, 119-120, 122-123, 124, 125- 128, 129, 130, 131, 138-143, 145-149, 159, 162, 163-167, 168, 169, 173-179, 192-193, 194, 198- 199, 201, 203, 204-206, 208-209, 211, 213-215, 216, 228, 230-231, 233-234, 242-248, 255-256, 258-262, 266, 270, 273, 277, 279, 281, 291-293, 301-307, 309, 317-318, 321, 325, 327-328, 330- 332, 340-344, 346, 348, 351-354, 360, 361-363, 366-377, 378, 379, 381-394, 396-405, 407-411, 413-416, 418, 419, 420-422, 424-428, 430, 435, 437, 457-458, 465, 471, 472, 480-481, 483-485	
DE KEERSMAEKER Jolente : 128, 249, 301, 320-322, 324, 326, 369, 393	
DE KOONING Willem	11
<i>De l'air et du vent</i> (Droulers)	164
DE MEY Michèle Anne : 75, 80-81, 84-85, 98, 116- 119, 126, 164, 168, 413	

DE MEY Thierry : 74, 75, 81, 85, 88, 98, 111-112, 119, 208, 213, 215, 216, 219, 233, 243, 248, 271, 275, 280, 363, 374, 376, 378, 397, 406, 411	DOUSSAINT Pierre 141
DE NERCY Laura 53	DOWNEY Misha : 181-182, 184, 186, 188, 192, 213, 220, 228
DE NUSSAC Sylvie 37	DROULERS Pierre 164
DE ROO Sara 321, 325	<i>Drumming</i> (De Keersmaecker) : 13, 74, 92, 139, 216, 228, 243, 256, 262, 281-292 , 298, 310, 313-314, 329, 332, 339, 341, 347, 362, 364, 370, 373, 378, 380, 382, 385, 391-392, 394, 396-397, 398, 403, 406, 413, 424
DE SCHRIJVER Damian 321, 325-326, 331	<i>Drumming</i> (Reich) : 264, 266, 268, 271, 274-275, 281-282, 288, 289
DE SOTO Olga 164	DUBOC Odile 142, 401, 440
DE VUYST Hildegard 410	DUCHAMP Marcel 303
<i>Dead Dreams of Monochrom Men</i> (Newson) 141	DU COURT Jean-Luc 129, 167, 366
DEBORD Guy 10	DUFRENNE Mikel 360
DEBROCQ Michel 230	DUKE QUARTET 132
DEBUSSY Claude 272, 276	DUNCAN Isadora 159
DECETY Jean 66	DUNOYER Vincent : 149-150, 155, 157, 161, 171-173, 180-182, 184-185, 187-188, 192, 194, 195, 199, 256-261, 361, 380, 387, 399, 451, 452
<i>Decodex</i> (Decouflé) 291	DUPUY Dominique 439
DECOUFLÉ Philippe : 53, 114, 142, 256, 291, 311, 457	DURAND Gilbert 445-446
DEHMEL Richard 231	DUROURE Jean-François 141
DELAHAYE Guy 175	DUSAPIN Pascal 139, 168
DELEUZE Gilles 64, 70, 176, 177, 397, 427, 452	
DELSARTE François 56, 437	
<i>Dernier spectacle</i> (Le) (Bel) 250	
<i>Dernières Hallucinations de Lucas Cranach l'Ancien</i> (Les) (Mossoux-Bonté) 164	
<i>Des pas dans la neige</i> (Debussy) 272	
<i>Déserts d'amour</i> (Bagouet) 114, 202	
<i>Desh</i> (De Keersmaecker) 75, 376	
<i>Deuxième sonate en la mineur</i> (Ysaÿe) 149	
DEWEY John 16, 67	
DEWOLF Philippe 376, 428	
<i>Die Grosse Fuge</i> (Beethoven) 168, 173, 471	
<i>Die Grosse Fuge</i> (De Keersmaecker) : 160, 167-178 , 193, 203, 207-208, 212, 215, 343, 364, 384, 392- 393, 399, 400, 427, 470, 471	
DIEZ Claire : 38, 74, 112, 128, 167, 176, 332, 341, 393, 412	
DIKE Martina 241	
<i>Disfigure Study</i> (Stuart) 250	
<i>Dispositif 3.1</i> (Buffard) 35, 251	
<i>Distribution en cours</i> (Huynh) 250	
DIVERRÈS Catherine 114, 159	
<i>Divertimento n° 15</i> (Balanchine) 193	
DIZIEN Bruno 53	
DOBBELS Daniel 448, 457, 474	
<i>Dokumint</i> (Mikrostorja) 302	
DONIZETTI Gaetano 120	
	E
	EDMONDS Eve 261
	EGLI Philippe : 213, 216, 219, 221, 223, 225, 228, 380, 383
	EHRENZWEIG Anton 65, 446
	<i>Elena's Aria</i> (De Keersmaecker) : 105, 110, 112, 116- 125 , 126, 135, 148, 152, 164, 179, 185, 206, 223, 273, 301, 318-319, 329, 339, 369, 371-372, 379, 386, 388, 394, 399-400, 404, 406-407, 409, 417, 420, 424-425, 442
	ELIA Barbara 451
	<i>Elsewhere</i> (Schumacher) 302
	<i>Erts</i> (De Keersmaecker) : 139, 165, 167-178 , 182, 193, 203-204, 224-225, 256, 270, 285, 288, 329, 338, 364-365, 371-373, 380, 383, 390, 393-394, 396, 399, 400, 406, 417, 420, 424
	<i>Erwartung</i> (Schönberg) 230, 233
	ESCHER Maurice Cornelis 179
	ESHKOL Noa 434, 435

Essai sur la métamorphose des plantes (Goethe) . 426
 ETCHHELLS Tim..... 148, 461
Etreinte (L') (Bouvier-Obadia)..... 458
Etude # 31 (Dunoyer) 256
Etudes pour piano (Ligeti)..... 148
 EVERHARD Jennifer 80
 EYNAUDI Alix : 235, 263, 266, 268, 272, 283, 285,
 292, 309-310, 315, 321-322, 324, 326, 335, 385

F

FABRE Jan 17, 141, 163
 FABRY Monika 301, 471
Face à face (De Mey) 164
Faculté (Charmatz) 251
 FAFCHAMPS Jean-Luc 132
Fantaisie et Fugue en la mineur (Bach) 196
 FARBER Viola 78
 FARGUE François 37, 43
Fase (De Keersmaecker) : 17, 35, 38-39, 40, 43, 74,
 75, 79, **81-97**, 98, 106, 108, 109, 111-112, 115,
 124, 137, 148, 163, 164, 174-175, 179, 200, 208,
 228, 243, 265, 273, 275, 281, 291, 292-293, 343,
 353-354, 362-363, 368, 372, 376-377, 378, 381,
 383, 386-388, 393-394, 396, 404-408, 412, 415,
 417, 419, 425, 430, 453, 465-466, 471
 FEBVRE Michèle 70, 107
 FECHNER Gustav Theodor 216
 FELICIANO Rita 79
Fenster zu Mozart (Neumeier) 168
 FERRARI Federico 416
 FIBONACCI 216, 382, 396
Fish Story (The Wooster Group) 257
 FLAMAND Frédéric 141, 164
Flûte enchantée (La) (Béjart) 279
 FOCCROULLE Bernard 192
 FOIX Alain 18, 43, 45, 72, 473, 476
 FOKINE Michel 193
 FOLLIN Michel 75, 227
 FONTAINE Geisha 49, 51, 52, 55, 57, 59, 61, 110
For (De Keersmaecker) : 249, 256, **302-307**, 343, 367,
 383, 385, 393-394, 406, 425
 FORMAN Milos 192
 FORSYTHE William : 79, 163, 168, 202, 205, 302-303,
 307, 386, 391, 422, 459

FORTI Simone 443
 FOSTER Susan 22, 23, 49, 70, 71, 454
 FOUQUET Jean 449
Fragment 1 (Doussaint) 141
 FRALEIGH Sondra Horton 49, 51, 64, 468
 FRÉTARD Dominique 251, 253, 364, 381, 399, 416
 FREUD Sigmund 31
From A Vile Parody Of Address (Forsythe) 303
 FUCHS Hanna 246
 FULLER Loïe 44

G

GALLOTTA Jean-Claude 114
 GANASE Nadine 116, 119-120, 129, 388
 GAULTIER Jean-Paul 114
 GÉLINAS Aline 37, 41, 178, 471
 GENET Jean 294
 GENETTE Gérard 7
 GENICOT Thierry 31
 GIELEN Pascale 164
 Gil José 463
 GINOT Isabelle : 11, 12, 34, 43, 64, 67, 70, 142, 202,
 254, 414, 422, 433, 442, 444
 GINTZ Claude 354
Giselle (Perrot-Coralli) 374
 GLEYSE Jacques 463, 486
 GODARD Hubert : 64, 71, 251, 431, 433, 438-439,
 456, 457, 460, 470
 GOETHE Johann-Wolfgang 147, 360, 371, 426
 GOLDBERG Roselee 252, 459
Good For, ... (Buffard) 461
 GOODMAN Nelson 460
 GOSS Peter 78
 GOULD Glenn 303
 GOURFINK Myriam 250
 GRAHAM Martha 56, 366, 382, 422, 454
 GRAU Andrée 164
 GRAZZHOPPA 308
 GREENAWAY Peter 167, 208-209, 406
 GREENBERG Clément 253
 GRIEG Edvard 256-257
 GRIFFITH David Ward 402
 GRIMAL Claude 94
 GRÜBER Klaus Michael 230, 233

GUATTARI Félix.....	70, 177
<i>Guerre et paix</i> (Tolstoï)	117
GUERRIER Claudine.....	30
GUISGAND Philippe	7, 123, 175, 252, 351, 361
GUNN Kirsty.....	332, 341
GUY Jean-Michel	5, 66

H

HAM Christina.....	32
<i>Hamlet-machine</i> (Müller)	294
HANDKE Peter	36, 309, 316-317
<i>Hanjo</i> (Hosokawa).....	280
HARGRAVES Kelly	94, 174, 471
HARNONCOURT Nikolaus.....	146
HAY Alex	459
HAY Deborah	454
HÉBERT Bernard.....	115
<i>Heil ! Bright Cecilia</i> (Purcell).....	348
HEINICH Nathalie	31, 485
HERREWEGHE Philippe	179
<i>herses (une lente introduction)</i> (Charmatz)	401
HERVIEU Dominique	23
HESSE Ursula	182, 184
HIDAMA Kosi	213
HIND Rolf.....	159, 380
HIVERNAT Pierre	386, 412
HODES Stuart.....	79
HODGSON John	436
HOFFMAN Reinhild.....	111, 113
HOFFMANNSTHAL Hugo von.....	448
HOLLIGER Heinz.....	258
HOLM Hanya	56, 382
<i>Hommage à La Argentina</i> (Ono)	260
<i>Hoppla !</i> (Kolb)	127, 129
HORST Louis	382
HOSOKAWA Toshio	280
HRVATIN Emil.....	141, 163
HSU Suman : 182, 187, 195, 197-200, 202, 209-211, 217, 218, 222-223, 226, 228, 310, 371, 383	
HUESCA Roland.....	76, 252
HUGUES David	405
HUILMAND Roxane : 116-117, 119-120, 126, 129, 135	
<i>Huis Clos</i> (Sartre)	294

<i>Human Sex</i> (Lock).....	115, 159
HUMPHREY Doris	53, 58, 360
Husserl Edmund	66, 445
HÜSTER Wiebke	415
HUYNH Emmanuelle	7, 250, 401

I

<i>I due Foscari</i> (Verdi).....	280
<i>I said I</i> (De Keersmaecker) : 36, 139, 249, 256, 261, 301, 308-318 , 320, 327-331, 370-371, 374, 380, 384, 389, 392-394, 403, 404, 406, 408, 421, 425, 452	
<i>Icare</i> (Lifar).....	447
ICTUS (Ensemble)	281, 308
IKEDA Fumiyo : 98, 116-120, 123, 129, 147, 151, 155, 160, 195, 209, 234-235, 239-240, 242, 263, 267, 268, 271-272, 283, 286-287, 308, 310-311, 315, 320-321, 323, 329, 333, 338, 342, 370, 389	
<i>Im Treibhaus</i> (Wagner).....	401
<i>Im Zart Fliessender Bewegung</i> (Ligeti).....	132
IMMERSEEL Jos van	179
<i>Impressing the Czar</i> (Forsythe)	168, 302
<i>Improvisations on a Vile Parody of Address</i> (Forsythe).....	386
<i>In real time</i> (De Keersmaecker) : 37, 139, 162, 261, 301, 318, 319-331 , 332, 341, 344, 370-371, 374, 378, 382, 392, 394, 397-398, 403, 406, 408-409, 414, 424-425, 452	
<i>In the Middle Somewhat Elevated</i> (Forsythe) : 202, 391	
<i>Infante c'est Destroy</i> (Lock).....	115
<i>Inlets</i> (Cunningham).....	78
<i>Instance</i> (Diverrès-Montet).....	159
<i>Insurrection</i> (Duboc)	142
<i>Isadora</i> (Béjart)	168
IZRINE Agnès	5, 330, 377, 426

J

JACKSON Mickael.....	183
JACOBSON Lynn	36, 43
JÄKEL Gisbert.....	126
JANS Erwin	306
JANSEN Sara	374
JAQUES-DALCROZE Emile	56, 437

JAUBERT Alain	482
<i>Jelly Bean Red, White and Blue</i> (Wong).....	79
<i>Jérôme Bel</i> (Bel).....	250
<i>Jeune fille et la mort (La)</i> (Linke).....	78
JIMENEZ Marc.....	31, 465, 475
JOOS Kurt.....	57
JORDAN Stéphanie.....	164
JORLAND Gérard.....	66
JOWITT Deborah.....	56
JUDD Donald.....	353
<i>Judson Flag Show</i> (Rainer).....	251
JULLIEN François.....	341, 353, 449
<i>Just before</i> (De Keersmaecker) : 139, 146, 228, 243, 249, 261, 262-278 , 281-282, 291-292, 301, 310- 311, 314-316, 318, 329-330, 332, 365, 369, 370- 371, 373, 378, 380, 384, 389, 393-394, 397, 402- 403, 405-406, 408-409, 414, 417, 424	

K

KAFKA Franz.....	142
KANTOR Tadeusz.....	142
KAPLAN Rachel.....	46
KÄRSTNER Irmela.....	472
<i>Kassandra-Speaking in twelve voices</i> (De Keersmaecker) : 14, 75, 162, 261, 318, 394, 403, 407, 424	
KATZ Hélène.....	228
KELLY Gene.....	181, 188
KENNEDY Gilles.....	38
KHELILI Osman Kassen : 209-211, 213, 216, 221, 228	
KILVÁDY Martin : 129-130, 235-237, 241, 263-264, 266, 271-273, 283, 285, 287, 308-311, 320, 323, 329, 408	
<i>Kinok</i> (De Keersmaecker) : 139, 169, 177, 178, 191, 205-206, 208-214 , 215, 221, 223-225, 228, 266, 273, 287, 306, 376, 377, 380, 383, 394, 405-406, 420	
KINTZLER Catherine.....	15
KISSELGOFF Anna.....	38, 41, 147
KLOSTY James.....	57
KOCH Oliver : 182, 184, 187, 235-237, 240-241, 263, 267, 268-269, 271-272, 285-287, 291, 308, 312, 323-325, 382, 400-401	
KOLB Wolfgang.....	127, 129

<i>Kontakt</i> (Bausch).....	78, 97
KORTÈS LYNCH Kitty.....	128, 293
KUROSAWA Akira.....	147
KUYPERS Patricia.....	34
KYLIÁN Jiří.....	193, 231

L

<i>La La La Human Sex duo n° 1</i> (Lock).....	115
LA RIBOT.....	25
LABAN Rudolph von : 53-57, 435, 436-438, 440, 443, 450	
<i>Lac des cygnes (Le)</i> (Petipas).....	23, 375
LACHAUD Jean-Marc.....	78, 143
LAERMANS Rudi.....	18, 148, 164, 369, 419
LAMBERT Lilian.....	77
LANGLOIS Laurent.....	112, 132, 169, 174, 194
LANZ Isabella.....	78
LAO-TSEU.....	351
LARISSE Florence.....	31
LARRIEU Daniel.....	114, 142
LASCAULT Gilbert.....	481
LATTUADA Francesca.....	113
LAUNAY Isabelle.....	5, 251, 401, 468
LAURIN Ginette.....	113
LAUWERS Jan.....	165
LAUXEROIS Jean.....	216, 243
LAWTON Marc.....	62
LE MOAL Philippe.....	422, 461
LE ROY Xavier.....	17, 251-252, 461
<i>Le Saut de l'ange</i> (Bagouet).....	168
LECAVALLIER Louise.....	96
LECOMPTE Liz.....	256
LEGENDRE Pierre.....	47
LEGRAND Catherine.....	416
LEHMANN Valérie.....	361
LEINE Andrea.....	303
LÉNINE.....	126
<i>Lenz</i> (Büchner).....	126
LÉONARD DE PISE.....	voir Fibonacci
LEPICARD Antoine.....	174, 471
LEROUX Brice : 195, 196-201, 205, 217-218, 220, 222-223, 228	
LEVINSON André.....	42

<i>Monoloog van Fumiyo Ikeda op het einde van Ottone</i>	
<i>Ottone</i> (De Keersmaecker-Verdin)....	145, 147, 167
MONS Gil.....	456
MONS SPINNER Christine	253
MONTALVO José.....	23-24
MONTANDON Alain.....	464
MONTET Bernardo.....	114, 159
MONTEVERDI Claudio	143, 145-146, 376
<i>Monument, Selbstporträt Mit Reich und Riley (und</i>	
<i>Chopin ist auch dabei)</i> (Ligeti).....	132
MOORE Nancy.....	32
MORAND Paul.....	457
MORRIS Mark.....	165
MOSSOUX Nicole.....	164
MOURIÉRAS Claude.....	115
MOUSSELET Anne : 60, 98, 100, 102-105, 129, 132,	
135, 182, 187, 189, 190, 217, 222-223, 402	
MOUSSORGSKY Modest Petrovitch	256, 257
MOZART Wolfgang Amadeus : 121, 179, 180, 183,	
192-194, 376, 379-380, 415	
<i>Mozart/Concert Arias</i> (De Keersmaecker) : 14, 139,	
165, 166, 167, 179-194 , 195, 198, 204, 206, 208,	
223, 225, 256, 310, 343, 365, 371-372, 380, 390-	
391, 394, 396, 400-402, 409, 413, 442	
<i>Mozart/Materiaal</i> (Persijn-Torfs) ..179, 192, 193, 391	
<i>Mozartiana</i> (Balanchine).....	193
MÜLLER Heiner : 127-128, 248, 249, 293-294, 295,	
296, 301, 369, 393, 471	
<i>Music for eighteen Musicians</i> (Reich)	332
<i>Musique de tables</i> (De Mey).....	411
<i>Muurwerk</i> (Huilmand).....	126

N

NADJ Josef	141
<i>Nagoya marimbas</i> (Reich).....	269
NANCY Jean-Luc	71
<i>Necesito, pièce pour Grenade</i> (Bagouet)	442
<i>Nelken</i> (Bausch).....	111, 115
NELSON Lisa	78, 359
NEUMEIER John	168
<i>Newark</i> (Brown)	353
NEWSON Lloyd.....	113, 141, 365
NICLAS Lorrina : 34, 43, 77, 114, 421, 422, 439, 457,	
458, 461, 463	

NIJINSKY Vaslav	448, 476
NIKOLAIS Alwin.....	60, 113
<i>Noces</i> (Preljocaj).....	142
NOIRET Michèle	164
NOISETTE Philippe	12
<i>Nom donné par l'auteur</i> (Bel)	252, 315
NOUREEV Rudolph.....	23, 422
NOUVEL Jean.....	164
<i>Nun komm' der Heiden Heiland</i> (Bach)	199

O

<i>O Virtus Sapientie</i> (Von Bingen).....	303
OBADIA Régis	114
<i>Oedipus</i> (Purcell).....	348
OLIVÁN DE LA IGLESIA Roberto : 236, 239-241, 264,	
266-268, 270-271, 283-285, 287, 291, 310, 312,	
313, 315, 320-321, 323-327, 330, 385, 391	
<i>Once</i> (De Keersmaecker) : 14, 75, 125, 256, 388, 393,	
402	
ONO Kazuo	260
<i>Opéra de quatre sous</i> (L') (Weill)	118
<i>Orpheus Britannicus</i> (Purcell).....	347
<i>Ottone Ottone</i> (De Keersmaecker) : 145-146 , 147-148,	
162, 165, 186, 195, 293, 363, 389, 400, 406, 414,	
420, 425	
<i>Ottone Ottone 1991</i> (De Keersmaecker-Verdin)145,	
248	

P

<i>PA_RT</i> (Paxton-Nelson)	78
PAILLOTET Patrice.....	434
PAPPANO Antonio	230
<i>Paradis</i> (Montalvo)	23
PARRY Jann.....	39, 40
<i>Particular Reel</i> (Childs)	78
<i>Partita en mi majeur</i> (Bach).....	149
PAULINO-NETO Brigitte	128, 146
<i>Paumes</i> (De Soto).....	164
PAVIS Patrice.....	70, 71
PAVLOVA Anna	42
PAXTON Steve	78, 79, 257
<i>Paysage sous surveillance</i> (Müller).....	294
PAZ Octavio	459
<i>Pêcheurs de perles</i> (Les) (Bizet).....	120

<i>Pélican</i> (Rauschenberg).....	459
<i>Perousia</i> (Miller).....	302, 304
PERSIJN Jurgen.....	179, 391
PETER F.-M.	479
<i>Petite mort</i> (Kylián).....	193
<i>Petites pièces montées (Les)</i> (Decouflé).....	53
PEUVION Jean-Marie.....	127
PHELAN Peggy.....	30
<i>Pillar of Fire</i> (Tudor).....	231
PINTO RIBEIRO Antonio.....	77, 421
PLATEL Alain.....	17, 113-114, 163, 165
<i>Plazza</i> (Childs).....	45
PLOUVIER Jean-Luc.....	132, 377
<i>Pluie</i> (Gunn).....	332
<i>Poème symphonique pour cent métronomes</i> (Ligeti)	148
PONTBRIAND Chantal.....	70, 415, 416
<i>Poortenbos Suite - Tongues</i> (Sleichim).....	303
POUILLAUDE Frédéric.....	450
<i>Pouvoir des folies théâtrales (Le)</i> (Fabre).....	163
PRELJOCAJ Angelin.....	114, 142, 422
PRESTON-DUNLOP Valérie.....	436
<i>Primary Accumulation</i> (Brown).....	55, 95, 451
<i>Princess Project</i> (Dunoyer).....	256
PROKOFIEV Serge.....	375
PROUVOST Christelle.....	162, 327, 353, 421
PUCCHINI Giacomo.....	117, 124
PURCELL Henry.....	340, 344, 347, 349, 376

Q

<i>Quartett</i> (De Keersmaecker) : 128, 206, 249, 256, 261, 277, 293-301 , 304, 308, 314, 318-319, 330-331, 345, 364, 370-371, 373, 384, 393-394, 402-403, 406, 452, 471, 472	
<i>Quartett</i> (Müller).....	293, 294
QUATUOR ARDITTI.....	170
<i>Quatuor n° 4</i> (Bartók).....	210, 279
<i>Quatuor n° 4</i> (De Keersmaecker) : 127, 129-140 , 176, 208, 215, 249, 343, 372, 379-380, 384, 393, 398, 406, 411, 516	
QUÉVAL Christophe.....	132
QUEVEDO Y VILLEGAS Francisco Gómez de 218, 223, 226, 371	

R

RABANT Claude.....	448, 451
<i>Rain</i> (De Keersmaecker) : 14, 17, 36-37, 74, 162, 228, 249, 256, 262, 281, 285, 292, 314, 329, 331, 332-342 , 343, 345, 347, 362, 364-365, 370, 373, 382, 393-394, 396-398, 400, 404-406, 412-413, 416-417, 420, 424	
RAINER Yvonne.....	113, 251, 252, 354
RAPHAËL.....	11
<i>Rashomon</i> (Kurosawa).....	147, 371
RAUSCHENBERG Robert.....	459
<i>Rebonds</i> (Xenakis).....	268
REED Lou.....	167
<i>Regard(s)</i> (Caramelle).....	25
REICH Steve : 74, 77, 80-81, 86-87, 90, 92, 96, 132, 264, 266, 269, 281, 282, 284, 286, 288, 289, 292, 332-333, 338, 341, 362, 376, 378, 396, 408, 420, 484	
REITZ Dana.....	32
<i>Related Rocks</i> (Lindberg).....	270, 274
<i>Répétitions</i> (André).....	110, 116, 124
RHODES Larry.....	79
RICHIR Marc.....	63, 456
RICOEUR Paul.....	6, 14
RIEGEL Aloïs.....	64
RILEY Terry.....	132
RILKE Rainer Maria.....	342
ROBB Ursula : 233-234, 240-242, 266, 270-271, 284- 285, 287, 291, 308, 310, 313, 323, 327-328, 337, 385, 389, 391	
ROBINSON Jacqueline.....	437
ROCHLITZ Rainer.....	4, 17, 22, 40, 473
RODIN Auguste.....	448
ROEBANA Harijono.....	voir LEINE
<i>Roméo et Juliette</i> (Preljocaj).....	142
RORTY Richard.....	69
<i>Rosa</i> (De Keersmaecker) : 177, 206, 208-214 , 223, 365, 384, 398	
<i>Rosa</i> (Greenaway).....	167, 406
ROSAS (Compagnie) : 17-18, 35, 40, 71, 74, 81, 90, 98, 123, 132, 143, 146, 165, 178, 230, 248, 256, 261, 292, 319, 330, 361, 420, 430, 483	
<i>Rosas danst Rosas</i> (De Keersmaecker) : 13, 14, 17, 28, 29, 36-38, 40-41, 43, 51-53, 54, 55, 57-58, 59, 60,	

62, 86, 98-112 , 115, 121, 124, 126, 136-138, 148, 153, 155, 157, 164, 167, 170, 174-175, 178-179, 183, 200, 208, 215, 219, 228, 238, 244, 269, 271, 273, 275, 291-292, 329, 331, 353, 362-364, 368, 372, 376-378, 383, 388, 394, 396, 398, 400, 404- 407, 409, 411, 414-415, 417, 418, 420, 425, 452	
ROSE Barbara	354
<i>Roseland</i> (Vandekeybus)	54, 143
ROTH Gabrielle (and The Mirrors)	302
ROTHFIELD Philippa	63

S

<i>Sablier Prison</i> (Carlson)	78
<i>Sacre du Printemps (Le)</i> (Bausch)	240, 389
SAGNA Carlotta	147
SALAVISA Jorge	249, 393
SAPORTA Karine	114
SARTRE Jean-Paul	294, 433
SAUNIER Johanne : 14, 106, 126, 129-131, 147, 150, 154, 156, 159, 168, 169, 191, 195, 204, 213, 229, 277, 370, 391, 392	
SCHAEFFER Jean-Marie	430, 473
SCHIRREN Fernand	375, 376, 428, 484
SCHLOEZER Boris de	21, 22, 26, 463
SCHMIDT Jochen	246
SCHÖNBERG Arnold : 208, 230-231, 233, 238, 242, 246, 248, 363, 376, 517	
SCHUMACHER Michael	302-303
SCHUMANN Robert	258, 259
<i>Selbstbeziehung</i> (Handke)	309
<i>Self-Unfinished</i> (Le Roy)	461
SELLAMI-VIÑAS Anne-Marie	5, 437
SERRE Jean-Claude	442
SERVOS Norbert	33
<i>Set and Reset</i> (Brown)	78, 386-387
<i>Seven Haiku</i> (Cage)	269
SHAMOTO Taka : 236, 240, 263, 269, 271, 276, 280, 285, 310-311, 319, 322, 370, 408	
SHEETS-JOHNSTONE Maxine	64
SHUSTERMAN Richard	16, 69, 477
SHYSHKO Igor	336
SIBONY Daniel	67
SICHEL Adrienne	290
SIEBERT Isolde	181, 186

SIEGEL Marcia	458
SILJA Anja	230
SIMAND Anita	40
<i>Sinfonia Eroica</i> (De Mey)	168
<i>Slash</i> (Leine-Roebana)	303
SLEICHIM Eric	74, 302-305
<i>Small hands (out of the lie of no)</i> (De Keersmaeker) :	
14, 74, 75, 76, 138, 225, 228, 243, 256, 299, 306, 340, 342, 343-355 , 363-364, 368, 371-373, 382, 391, 393-394, 396, 403-407, 419-420, 425, 430, 435, 442, 453, 465-466, 485	
SOGERLOOS Herman	148
<i>Soirée répertoire</i> (De Keersmaeker) : 169, 176, 177, 208, 343, 377, 393	
SOKOLOW Anna	231
<i>Solo</i> (Caspersen)	303
<i>Solo for Others</i> (Dunoyer)	256
<i>Solo for Vincent</i> (De Keersmaeker) : 249, 256-261 , 393, 394, 399, 402, 451	
<i>Sonate Facile</i> (Mozart)	121, 179
<i>Sonate n° 3 en ré mineur</i> (Ysaÿe)	154
<i>Sonate n° 4 en mi mineur</i> (Ysaÿe)	156
<i>Sonate pour clavier en la mineur</i> (Bach)	199
<i>Sonate pour piano en si bemol majeur</i> (Chopin) ..	132
<i>Sonate pour violon</i> (Bach)	199
<i>Sonate pour violon seul</i> (Bartók)	209
<i>Song de la marquise (Le)</i> (Fokine)	193
SONTAG Susan	20, 32, 33, 388
SORGELOOS Herman : 18, 78, 86, 127, 228, 281, 374, 377, 379, 422, 483	
<i>Souffrances du jeune Werther (Les)</i> (Goethe)	147
SOURIAU Etienne	59, 360
SPÅNBERG Mårten	416
<i>Spectre de la rose (Le)</i> (Fokine)	476
SPUCK Christian	213, 228
ST DENIS Ruth	448
<i>Stabat Mater</i> (Platel)	114
STAUDE Sylvia	301, 471
STEIN Gertrude	94
<i>Stella</i> (De Keersmaeker) : 147-148 , 149, 160, 162, 167, 195, 218, 275, 277, 292, 332, 365, 371, 389, 405-406, 408, 414, 420	
<i>Stella, pièce pour les amants</i> (Goethe)	147
STRAUS Erwin	8, 64, 66, 69, 429
STRAVINSKY Igor	375

STRINGER Clinton.....320, 323, 333, 336
 STUART Meg50, 250, 251, 460, 470
Studie Über Mehrklänge (Holliger) 258
 SUCHAN Brigitte 306
Suite française (Bach)..... 197, 245
Suite française (De Keersmaeker) 394
Suite lyrique..... 401
Suite lyrique (Berg)..... 234
Suite lyrique (De Keersmaeker) : **233-249**, 402
Symphonie concertante (Balanchine)..... 193
 SZENDY Peter..... 216, 243

T

T'JONCK Pieter.....169, 259, 418, 483
 TCHEKHOV Anton..... 257
 TG STAN262, 299, 319, 321, 330, 369, 393
The Bells (Rainer)..... 354
The Lisbon Piece (De Keersmaeker) : 74, 208, 249,
 302, 343, 393
The Magnificent Cuckold (Meyerhold)..... 79
The Perilous Night (Cage)..... 262
The show must go on (Bel)..... 461
 THE WOOSTER GROUP 256, 257
 THIRION Jean-François 163
 THOMAS Joël 447
Three solos for Vincent Dunoyer (De Keersmaeker-
 LeCompte-Paxton) 161, 256, 302
 TIERCELIN Claudine 411
Tippeke (De Keersmaeker-De Mey) : 98, 233, 242-
 243, 245-248, 363, 401, 406, 427
Toccata (Bach)..... 195
Toccata (De Keersmaeker) : 139, **195-207**, 208, 213,
 215-216, 224-225, 226, 229, 243, 245, 248, 256,
 265, 273, 287, 306, 363, 366, 367, 373, 376-377,
 380, 382, 384, 390-391, 394, 406, 417, 421, 424,
 425-426, 453
 TOLSTOÏ Léon..... 117
 TOMPKINS Mark 114
Too Generate (Gourfink)..... 250
 TORDOIR Etienne 281
 TORFS Anne 179, 391
 TORRES Rosalba : 234-237, 241, 247, 263-264, 268-
 269, 272-273, 285-286, 291, 308, 310, 315, 320-
 321, 324, 326, 336

Tout contre (Huynh) 401
Traviata (La) (Béjart) 279
Trois boléros (Duboc)..... 401
Trois mélodies populaires et sacrées (Webern).... 426
 TRONCY Eric 461
 TRUSZKOWSKI Jakub320, 322, 324-325, 333, 335
 TUDOR Antony 231

U

Ulysse (Gallotta)..... 114, 115
Un tramway nommé désir (Williams)..... 147, 167
Unknownness (De Mey)219, 271, 275, 406, 411
Untitled Trio (Childs)..... 32
 UYTTERHOEVEN Michel..... 78, 165

V

VALÉRY Paul.....413, 451, 468
 VAN DAM George 209
 VAN DEN AVOORT Aliocha 70, 343
 VAN DEN AVOORT Boris..... 343
 VAN IMSCHOOT Myriam..... 404
 VAN KERKHOVEN Marianne : 18, 124, 127, 148, 227,
 281, 362, 368, 369, 374, 378, 379, 382, 405, 410,
 414, 415, 418, 419, 421, 425, 483
 VAN MANEN Hans..... 168
 VAN NOTEN Dries 316
 VAN WISSEN Samantha : 98, 100, 103-105, 129, 132-
 134, 173, 182-183, 185, 188, 219, 222
 VANDEKEYBUS Wim : 17, 53, 54, 113, 142-143, 160,
 163, 256, 365, 386
Vanity (Dunoyer) 256
 VANRUNXT Marc..... 163
Variations d'Ulysse (Les) (Gallotta)..... 115
 VERBIST André..... 293
 VERCROYSEN Franck : 128, 249, 295, 319, 322-323,
 326, 393, 408
 VERDI Giuseppe 280
 VERDIN Walter..... 145, 167, 248
Verklärte Nacht (De Keersmaeker) : 229, **230-232**,
 233, 242, 244-245, 246, 248, 299, 304, 364, 391,
 401, 405, 406
Verklärte Nacht (Schönberg)..... 230, 238
*Verkommenes Ufer/Medeamaterial/Landschaft mit
 Argonauten* (De Keersmaeker) ...74, 146, 169, 293

<i>Verkommenes Ufer/Medeamaterial/Landschaft mit Argonauten</i> (Müller).....	128, 293, 369
VERMEERSCH Peter.....	98
VERNAY Marie-Christine.....	206, 290, 407
VERRET François.....	62, 114
VERRIÈLE Philippe.....	253
VERSTOCKT Katie.....	31, 78, 143, 410
<i>Vertèbre</i> (Noiret).....	164
VIRILIO Paul.....	295
<i>Vocabularium</i> (Van den Avoort).....	70, 431
VON BINGEN Hildegard.....	303

W

WACHMAN Abraham.....	434
WAGNER Richard : .	175, 208, 241-242, 246-248, 363
<i>Walzer</i> (Bausch).....	111
<i>Waterproof</i> (Larrieu).....	114
WAVELET Christophe.....	12, 251
WEBERN Anton.....	169, 406, 426
<i>Weib und Welt</i> (Dehmel).....	231
WEILL Kurt.....	118, 124
WEISS Peter.....	126
WEITZ Morris.....	476
<i>Welcome to all the pleasure</i> (Purcell) ...	340, 344, 347
<i>Werke für Oboe und Klavier</i> (Schumann).....	258
<i>Wesendonck Lied n° 3</i> (Wagner).....	241
WESENDONCK Mathilde.....	247
<i>What the Body does not Remember</i> (Vandekeybus)	
.....	142, 143, 160

WIGMAN Mary.....	56, 382, 436
WILLEMS Thom.....	168
WILLIAMS Tennessee.....	147, 167, 371, 424
<i>With/For/By</i>	voir <i>For</i>
WITTERSTÄTTER Kurt.....	317
WITTGENSTEIN Ludwig.....	481
WONG Mel.....	79
WOOD Sam.....	230
<i>Works in Progress</i> (Flamand-Nouvel).....	164
<i>Woud</i> (De Keersmaecker) : 98, 208, 225, 232, 233-	
249 , 256, 318, 363, 365, 367, 371, 373, 376, 377,	
383, 391, 393-394, 401, 405-406, 407, 409, 417,	
420, 453	

WUNENBURGER Jean-Jacques.....	446
WYNANTS Jean-Marie : 149, 167, 230, 376, 383, 388,	
403, 413, 419, 427, 472	

X

XENAKIS Yannis.....	268
---------------------	-----

Y

YANO Hideyuki.....	113
YSAÏE Eugène.....	149, 154, 159
YURKIEVITCH Saul.....	78

Z

<i>Ziegfeld Follies</i> (Minelli).....	188
<i>Zone Vi</i> (Roth).....	302

CREDITS PHOTOGRAPHIQUES

Toutes les photographies sont signées Herman Sorgeloos (HS) sauf deux clichés illustrant *Drumming* et signés John Hogg (HG). Les droits de reproduction ont été cédés gracieusement par la compagnie Rosas.

- p. 4 : Anne Teresa De Keersmaeker, Michèle Anne De Mey dans *Fase* (HS).
- p. 20 : photo Herman Sorgeloos.
- p. 47 : Samantha Van Wissen dans *Verklärte Nacht* (HS).
- p. 73 : Rosalba Torres, Cynthia Loemij, Iris Bouche, dans *Drumming* (HS).
- p. 82 : Anne Teresa De Keersmaeker, Michèle Anne De Mey dans *Fase* (HS).
- p. 87 : Anne Teresa De Keersmaeker dans *Fase* (HS).
- p. 99 : Cynthia Loemij dans *Rosas danst Rosas* (HS).
- p. 101 : Cynthia Loemij dans *Rosas danst Rosas* (HS).
- p. 103 : Anne Mousselet, Samantha Van Wissen, Cynthia Loemij dans *Rosas danst Rosas* (HS).
- p. 119 : Fumiyo Ikeda, Nadine Ganase, Anne Teresa De Keersmaeker, Roxane Huilmand dans *Elena's Aria* (HS).
- p. 120 : Roxane Huilmand, Nadine Ganase, Fumiyo Ikeda, Michèle Anne De Mey, Anne Teresa De Keersmaeker, dans *Elena's Aria* (HS).
- p. 126 : Johanne Saunier, Fumiyo Ikeda, Nadine Ganase, Anne Teresa De Keersmaeker dans *Bartók/aantekeningen* (HS).
- p. 130 : Johanne Saunier, Oliver Koch dans *Mikrokosmos* (HS).
- p. 133 : Cynthia Loemij, The Duke Quartett dans *Mikrokosmos* (HS).
- p. 134 : Cynthia Loemij, Samantha Van Wissen, Anne Mousselet, Joanne Fong dans *Mikrokosmos* (HS).
- p. 145 : Fumiyo Ikeda, Johanne Saunier, Nadine Ganase dans *Ottone Ottone* (HS).
- p. 148 : Carlotta Sagna dans *Stella* (HS).
- p. 154 : Roberto Oliván de la Iglesia dans *Achterland* (HS).
- p. 156 : Johanne Saunier, Nordine Benchorf dans *Achterland* (HS).
- p. 170 : Cynthia Loemij, Arditti String Quartett dans *Erts* (HS).
- p. 173 : Samantha Van Wissen, Thomas Hauert, Cynthia Loemij, Philippe Egli, Mark Bruce, Anne Mousselet dans *Erts* (HS).
- p. 180 : Vincent Dunoyer, Janet Williams dans *Mozart/Concert Arias* (HS).
- p. 187 : Taka Shamoto, Nordine Benchorf dans *Mozart/Concert Arias* (HS).
- p. 198 : Brice Leroux, Marion Levy, Suman Hsu dans *Toccata* (HS).
- p. 199 : Marion Levy, Fumiyo Ikeda, Marion Ballester, Johanne Saunier dans *Toccata* (HS).
- p. 208 : Fumiyo Ikeda dans *Rosa* (HS).
- p. 210 : Suman Hsu, Osman Kassen Khelili dans *Rosa* (HS).
- p. 212 : Franck Chartier, Philippe Egli, Marion Ballester, Thomas Hauert dans *Kinok* (HS).
- p. 219 : Philippe Egli, Cynthia Loemij, Ensemble Ictus dans *Amor constante, más allá de la muerte* (HS).
- p. 223 : *Amor constante, más allá de la muerte* (HS).

- p. 231 : Kosi Hidama, Osman Kassen Khelili, Samantha Van Wissen, Cynthia Loemij, Misha Downey dans *Verklärte Nacht* (HS).
- p. 236 : Oliver Koch, Iris Bouche, Marion Ballester, Kosi Hidama dans *Woud* (HS).
- p. 239 : Oliver Koch, Marion Ballester, Misha Downey, Suman Hsu, Kosi Hidama, Johanne Saunier dans *Verklärte Nacht* (HS).
- p. 269 : Iris Bouche Rosalba Torres Oliver Koch Bruce Campbell, Cynthia Loemij, Fumiyo Ikeda, Taka Shamoto, Alix Eynaudi dans *Just before* (HS).
- p. 276 : Roberto Oliván de la Iglesia Cynthia Loemij dans *Just before* (HS).
- p. 279 : Samantha Van Wissen, Sarah Ludi, Cynthia Loemij, Anne Mousselet dans *Le Château de Barbe-Bleue* (HS).
- p. 284 : Cynthia Loemij, Ursula Robb, Roberto Oliván de la Iglesia dans *Drumming* (JH).
- p. 286 : Martin Kilvady, Iris Bouche, Marta Coronado, Rosalba Torres, Alix Eynaudi dans *Drumming* (JH).
- p. 296 : Cynthia Loemij, Franck Vercruyssen dans *Quartett* (HS).
- p. 298 : Cynthia Loemij, Franck Vercruyssen dans *Quartett* (HS).
- p. 304 : Anne Teresa De Keersmaeker, Elizabeth Corbett dans *For* (HS)
- p. 305 : Anne Teresa De Keersmaeker, Elizabeth Corbett dans *For* (HS)
- p. 311 : Iris Bouche, Rosalba Torres, Taka Shamoto, Martin Kilvady, Oliver Koch, Marta Coronado, Ursula Robb dans *I said I* (HS).
- p. 313: Taka Shamoto dans *I said I* (HS).
- p. 320 : Anne Teresa De Keersmaeker, Franck Vercruyssen, Cynthia Loemij, Martin Kilvady dans *In real time* (HS).
- p. 323 : Taka Shamoto, Clinton Stringer, Sara De Roo, Ursula Robb, Alix Eynaudi, Cynthia Loemij, Roberto Oliván de la Iglesia dans *In real time* (HS).
- p. 333 : Jakub Truszkowski, Clinton Stringer dans *Rain* (HS).
- p. 334 : Cynthia Loemij, Fumiyo Ikeda, Jakub Truszkowski, Alix Eynaudi, Clinton Stringer, Rosalba Torres dans *Rain* (HS).
- p. 336 : Clinton Stringer, Igor Shyshko, Ursula Robb, Jakub Truszkowski dans *Rain* (HS).
- p. 344 : Anne Teresa De Keersmaeker, Cynthia Loemij dans *Small hands* (HS).
- p. 345 : Cynthia Loemij, Anne Teresa De Keersmaeker dans *Small hands* (HS).
- p. 346 : Anne Teresa De Keersmaeker, Cynthia Loemij dans *Small hands* (HS).
- p. 359 : Anne Teresa De Keersmaeker, Cynthia Loemij dans *Woud* (HS).
- p. 367 : Oliver Koch, Marion Ballester, Kosi Hidama, Iris Bouche dans *Woud* (HS).
- p. 379 : Cynthia Loemij, Anne Mousselet, Joanne Fong, Samantha Van Wissen dans *Mikrokosmos* (HS).
- p. 388 : Anne Teresa De Keersmaeker dans *Once* (HS).
- p. 400 : Cynthia Loemij dans *April me* (HS).
- p. 429 : Cynthia Loemij, Anne Teresa De Keersmaeker dans *Small hands* (HS).
- p. 474 : Marion Levy dans *Mozart/Concert Arias* (HS).

ANNEXES

Entretiens réalisés pour la thèse

Anne Teresa De Keersmaeker

On sait que « plus l'artiste est distant, plus ses idées sont facilement mystifiées. La distance, la réticence à partager sa vision, ne font que renforcer une économie de l'attention à sens unique, et l'on se retrouve ainsi piégé une fois de plus dans le cliché de l'artiste comme objet de fascination. »⁷⁸¹ Cette citation résume la raison pour laquelle je souhaitais m'entretenir avec Anne Teresa De Keersmaeker. Mais la chorégraphe est très occupée et son équipe lui assure une sphère de sérénité relativement étanche et soigneusement entretenue : je l'ai croisée à plusieurs reprises au siège bruxellois de Rosas sans pouvoir m'adresser à elle. Une seule fois, j'ai pu l'approcher, à l'issue d'un spectacle, afin de lui présenter la nature de mon travail. Après plusieurs demandes officielles (par courrier et par l'intermédiaire de l'attaché de presse de la compagnie), je suis parvenu à obtenir un rendez-vous dans les ultimes semaines de rédaction de ce travail.

Interview d'Anne Teresa De Keersmaeker, réalisée dans les locaux de Rosas à Bruxelles, le 3 mars 2005.

Merci, tout d'abord pour cet entretien qui arrive à point pour conclure mon travail. Celui-ci prend la critique journalistique pour point de départ. Quel regard portez-vous sur elle ?

C'est difficile de parler de "la" critique, parce qu'il y a beaucoup de niveaux différents. Je crois que la critique qui prend vraiment le temps, l'espace et l'énergie pour aller à une analyse et un regard approfondi, il y en a relativement peu. Les critiques, en majorité, sont faites après une vision, un soir, d'un spectacle et doivent être

⁷⁸¹ Myriam VAN IMSCHOOT, « Lettres sur la collaboration », in Claire ROUSIER (ed.), *Etre ensemble. Figures de la communauté en danse depuis le XX^e siècle*, Pantin, Centre national de la danse, 2003, p. 363.

rendues pour le lendemain. Il y a toujours une urgence de temps et l'acuité du regard s'en ressent.

Comment appréhendez-vous cette manière de transformer le spectacle en mots, qu'il s'agisse de la critique journalistique ou de la recherche universitaire ?

Je crois que c'est une bonne chose avec un art comme la danse qui est quand même très fugitif. Quand il y a regard de quelqu'un d'autre sur ce travail-là, cette mise en mots est une façon d'avoir des traces et aussi une autre façon de communiquer avec un public. Mais le travail approfondi que vous faites est complètement différent de la critique journalistique. C'est aussi le regard de quelqu'un sur quelque chose, et parfois il y a un regard qui m'apprend aussi des choses sur ce que je fais ; des choses pour lesquelles je ne me rends pas compte de la manière dont elles peuvent être perçues. Ce qu'on peut dire, c'est que créer, c'est une chose de tellement complexe, *so many things together*, tellement de choses ensemble que ce qui sort est vraiment la pointe d'une espèce d'iceberg.

Je vois aussi cela comme un travail et un état de danse permanent pour vous et les interprètes avec, de temps en temps, la crête d'une vague qui serait le spectacle ; une sorte de constance.

Oui, mais il y a quand même, dans chaque étape, quelque chose qui est visé comme une finalité. Il y a, à chaque fois, ce vers quoi on va et aussi ce travail quotidien où il y a tellement de matières et de choses à plein de niveaux qui sont actifs, et qui finalement sont de manière ultime, extériorisées dans le spectacle.

Quand on regarde Rosas sur scène, il y a dans la présence des danseurs quelque chose d'unique, où ils restent à la fois eux-mêmes et dans le même temps, les interprètes

Et vous trouvez que l'on ne voit pas cela ailleurs ?

Oui, et c'est aussi ce que disent les spectateurs. Johanne Saunier dit que c'est très flamand...

C'est une espèce de degré zéro qu'on prend comme point de départ, en étant toi-même ; c'est la plus belle chose que tu peux donner, c'est nous même dans toute notre force et toute notre fragilité et donc, le point premier, c'est d'être là, ici et maintenant ; et dans le même temps, il y a les tâches que tu dois faire, ce que tu dois exécuter avec autant de précision et de passion possible.

Mais y a-t-il un espace de liberté ?

Oui, il y a toute cette liberté-là d'être eux-mêmes et de chercher une vraie communication entre les interprètes sur scène, et des interprètes vers le spectateur. Je ne peux pas faire autrement, je ne peux pas "jouer à faire théâtre".

Ce n'est pas du théâtre ?

You have to stay with the point ; il faut rester sur la tâche, voilà. Je ne le formule pas comme ça clairement, cela s'impose de soi-même. 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 en même temps, ce sont des vibrations : il n'y a pas un travail sur ce qui se dégage comme ça ; il n'y a pas de travail stratégique là-dessus. Il y en a un sur l'organisation du temps et de l'espace, il y a un travail sur le groupe et les individus, mais c'est pour créer l'espace afin que chacun puisse avoir son moment de solitude, d'intimité, d'attention, et en même temps, qu'il y ait une énergie de groupe. Il y a aussi, et de plus en plus, ce qui est rigoureux et stratégiquement construit et ce qui se décide dans une certaine liberté au moment même, toutes ces choses-là qui fonctionnent comme des polarités.

Précisément, ce n'est pas le propre de tous les chorégraphes, c'est une vision éthique en quelque sorte...

Oui, peut-être.

Aimez-vous Pina Bausch ?

J'ai une très grande admiration pour Pina, pour Trisha [Brown] et William Forsythe aussi.

Cette admiration s'érige en répertoire à P.A.R.T.S., mais comment s'exprime-t-elle pour vous en tant que chorégraphe ?

C'est sur de longues années. Ce langage, cet univers d'amour de Pina, une imagination qui continue comme ça. C'est tout un regard sur l'humanité ; ce n'est pas sur la pensée du mouvement. Quant à Trisha, c'est quelqu'un dont l'amour se porte sur le mouvement même. Elle m'intéresse autant que Pina. En tant que chorégraphe et danseuse, bien sûr.

L'attachement à Trisha Brown comprend-il une adhésion à ce qu'elle appelle un « corps démocratique » c'est-à-dire sans préséance d'une partie du corps sur une autre ?

Oui et non... Je crois que c'est une vision très utile pour... *to explore borders*, pour aller au-delà d'une certaine limite, mentale et physique. Il ne faut pas penser les choses

en terme de hiérarchie, mais tout cela me paraît un peu trop radical ; car s'il n'y a pas de hiérarchie, il y a certaines dépendances du corps, même par rapport aux organes intérieurs. Mais pour tout cela, je suis trop impliquée par ce regard oriental que je porte sur le corps, la médecine chinoise, etc. Chaque membre du corps est tout à fait... [elle hésite] C'est utile pour faire fonctionner le corps de manière différente, mais le cœur ou le foie est plus important que le petit doigt [elle rit] pour donner un exemple extrême. Mais effectivement, cette idée d'égalité dans le corps était un regard autre et utile.

Cet aspect organique que vous venez d'évoquer pourrait présider à l'élaboration des formes ou à un vocabulaire ?

Tout est affaire de regard sur l'énergie des choses, parce que finalement, on n'est pas autre chose que de l'énergie devenue matière...

Alors l'énergie d'abord et la matière qui suit ?

Oui, je crois que c'est ça. L'énergie est là, au départ et se dépose sur une multitude de formes différentes.

Alors y a-t-il, à partir de cette position, l'existence d'un vocabulaire, d'un style De Keersmaecker ?

Il y a un vocabulaire. Quand j'écris ce vocabulaire, il y a certaines façons dont j'approche les choses, comment j'organise le temps et l'espace qui sont typiquement moi et la façon dont je danse effectivement. Tout s'organise selon des polarités.

Qu'entendez-vous par polarité ?

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*. Il y a là une idée très taoïste.

Ce sont des principes, mais pas un vocabulaire ?

Ce sont les principes qui fondent le vocabulaire. C'est surtout un regard sur l'énergie.

Est-ce conciliable avec l'enseignement du rythme reçu à Mudra ?

Tout à fait. Le système de Schirren à propos du "boum" et du "et", c'est tout à fait ça. Schirren était la seule personne que je connaisse qui avait élaboré un système à la façon d'un philosophe belge de café ; d'une façon extrêmement pratique, car c'était très précis techniquement, mais en même temps, c'était une philosophie qui se rapprochait beaucoup du yin/yang. C'est exactement ça et rien d'autre que ça.

Est-ce que le masculin-féminin a à voir avec ce “et” et ce “boum” ?

Oui, tout à fait.

Dans votre œuvre le saut apparaît avec les hommes...

Oui, c’est le “et”. Mais bon, rien n’est jamais uniquement “et” ou “boum” ; il y a de l’un dans l’autre. Une chose change toujours vers une autre, il y a sans cesse du mouvement. Et s’il n’y a plus de mouvement, il n’y a plus de vie ; c’est la mort. Le mouvement, c’est l’énergie qui change.

Cette philosophie est-elle venue se déposer sur vos conceptions artistiques comme une confirmation de ce qui était déjà là de manière intuitive ?

L’intérêt pour le taoïsme m’est venu par la macrobiotique, donc par l’alimentaire. La première forme d’énergie vient de la manière dont on se nourrit. Et de là je suis venue à lire et étudier là-dessus. Petit à petit des choses sont venues... *to converge*, se connecter.

Distinguez-vous des périodes dans votre travail ?

Oui, il y a des périodes. La toute première est celle dans laquelle je dansais moi-même : *Fase, Rosas danst Rosas, Elena’s Aria, Bartók/aantekeningen*. Et il y a l’Autre qui est venu, puis [Heiner] Müller ; deux duos extrêmement théâtraux et suite à ça, l’explosion d’*Ottone Ottone* : des hommes, des femmes, beaucoup de monde sur scène, une histoire, de la musique. De là a commencé un projet différent, jusqu’à ce que je recommence à écrire moi-même. Car, avec *Stella, Achterland, Rosa*, je n’écrivais plus le vocabulaire moi-même. Je donnais les points de départ et les danseurs trouvaient. Puis à partir de *Toccata et Verklärte Nacht*, j’ai recommencé à danser et à trouver du vocabulaire, et cela a été important. Puis a commencé la période *Drumming-Just before* ; il y a eu dans ces pièces un travail sur le texte avec ma sœur et souvent ces pièces allaient par paire : *Just before* et *Drumming*, *In real time* et *Rain*, et *April me* et *Small hands*, *Once* et *Bitches Brew*. Dans cette période, je suis à la base du travail sur le mouvement et il y a, en plus, un travail sur le texte pour aller vers un spectacle qui, quelque part, garde une trace de ce texte ; même quand ce spectacle est purement danse, mais où la recherche est étalée souvent sur de longues périodes et sur deux spectacles.

D’autres choses resurgissent sur de plus longues périodes, entre *Tippeke* et *Fase* par exemple, sur le plan purement technique, une forme de battement par exemple...

Oui, c’est possible ; car ces deux pièces sont fortement moi ; c’est mon corps, mon énergie.

Revenons à *Toccata*, car j'y ai vu moi aussi une rupture : comme si la danse elle-même portait les stigmates de la recherche d'un nouveau vocabulaire...

Oui, [long silence].

Est-ce le moment d'une apparition influente de la danse classique ?

Oui, c'était une période, dans *Kinok*, dans *Toccata*... J'ai toujours un rapport avec la danse classique puisque ça a été une grande partie de ma formation.

Elle arrive pour des raisons esthétiques ? Ou est-ce une nostalgie ?

Non, non, pas du tout. J'ai toujours eu un rapport très fort avec ce langage qui a été le point de départ de ma formation et pour lequel j'ai toujours eu une admiration, par rapport à la rigueur, la cohérence ; et en même temps une espèce d'impossibilité de m'exprimer avec cela. Il y a comme ça un rapport de oui et de non avec ce vocabulaire.

Est-ce en rapport avec votre vision de l'énergie première dans la danse ?

Mais la danse classique, c'est de l'énergie aussi ! mais c'est une autre...

Toujours à propos d'énergie, quand arrivent les hommes...

Oui, j'ai toujours eu un problème avec le vocabulaire pour les hommes, car j'ai un corps de femme, musculairement, et le vocabulaire que je propose est quand même très lié à mon propre corps de femme et c'est difficile pour moi. Alors souvent je demande aux hommes de faire des transpositions.

Pourquoi cette prédilection pour une seule forme spectaculaire, pour le rapport frontal ?

Parce que c'est la situation la plus normale pour le théâtre. C'est la façon la plus évidente de s'adresser au public. *Small hands* a été difficile à tourner à cause de ces contraintes techniques particulières. Et puis je ne rejette pas la convention frontale du théâtre. C'est la façon la plus naturelle de communiquer.

Comment s'agence le moment de rencontre des arts entre eux dans vos créations ?

Ca dépend. Il y a une époque où j'aimais beaucoup mélanger. Mais de plus en plus je ne pars que de la danse ou que du texte, comme dans *Kassandra* où l'on avait dit : si ça doit être du texte, ce sera surtout du texte. Dans la version finale, il y a beaucoup plus de mouvement.

Je fréquente votre travail intensivement depuis quatre ans. Il me laisse l'impression d'une guirlande perpétuelle. Cette image vous paraît-elle juste ?

Oui ; c'est comme les maillons d'une chaîne qui évolue tout le temps, mais qui en même temps sont solidaires, reprenant les choses d'avant à beaucoup de niveaux.

**Cette fonction d'essaimage valorise la connaissance de l'œuvre sur la durée...
C'est un jeu pour le spectateur ?**

Non, ce n'est pas un jeu ; c'est une façon d'explorer des possibilités – la musique, les costumes, toutes ces choses là – au delà d'une seule œuvre. C'est un peu comme la cuisine où on n'emploie toujours les mêmes ingrédients, même pour faire des plats différents. Ces combinaisons ne sont vouées à disparaître après avoir été utilisées une fois dans le passé. Il n'y a pas d'interdit...

Avez-vous, rétrospectivement une œuvre préférée ?

Ca c'est difficile, on ne demande à personne lequel de ses enfants il préfère. J'aime beaucoup danser moi-même et j'aime les pièces où j'ai dansé [elle rit] c'est très égoïste.

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

Ce n'est pas une alternative. Certains la prennent pour une substitution, mais non ! C'est une très belle façon de communiquer, avec des énergies, des vibrations. une manière de rassembler les gens, liée à la musique.

Anne Teresa, je vous remercie.

Johanne Saunier

Interview de Johanne Saunier, interprète de la compagnie Rosas, du 4 au 7 mars 2004, au Gymnase de Roubaix (à l'occasion d'un stage de répertoire).

Comment es-tu arrivée à Rosas ?

Par hasard, j'ai passé l'audition. J'étais à Paris et pour te dire la vérité, on m'a demandé de venir pour remplir une voiture et partager les frais. J'ai été prise et les autres ont dû m'attendre quatre jours pour repartir [rire]. Et voilà, je ne connaissais même pas la compagnie. Je n'avais jamais travaillé avant et j'avais juste passé une audition en forme de stage d'une semaine chez Karine Saporta. Elle a hésité et le temps qu'elle se décide, j'avais passé Rosas et j'étais partie. Aucune préparation, ni rien. D'ailleurs, j'ai été surprise, j'ai dû déménager à Bruxelles immédiatement. C'était plus rigolo comme ça. On n'a pas le temps d'avoir des attentes vis à vis d'une compagnie qu'on aime... C'est direct.

Comment le travail t'a été présenté : y avait-il déjà un projet précis ?

Oui, en arrivant sur *Bartók*, le projet était déjà pensé et j'ai été prise pour faire un double casting avec Roxanne [Huilmann]. J'apprenais hyper vite et la dynamique de *Bartók*, un peu folklorique me convenait bien. Quand je suis arrivée, je suis allée voir la dernière d'*Elena's Aria* à Enthoven et je n'ai rien compris. Pour *Bartók*, elle [Anne Teresa De Keersmaeker] m'a passé la musique et c'est pareil, je n'ai rien compris car on n'écoutait pas de classique chez moi ; j'ai écouté et j'étais assez catastrophée de ne rien comprendre, je n'aimais pas cette musique et je ne voyais pas ce qu'on pouvait faire dessus. J'ai vu aussi le film de Marie Andrée [*Répétitions*] mais c'était pareil : pourquoi faire un film de danse sans voir de danse, dans lequel on voyait plutôt les questionnements ? Tout ça était tout nouveau pour moi ; en plus j'avais dix-huit ans, je sortais de l'école et du cocon familial. Et étonnamment j'ai été frappée par cette pièce, je l'ai adorée. J'aurais voulu la danser mais elle n'a pas beaucoup tourné, un peu difficile, lente, un peu silencieuse et cela m'a beaucoup touché. Je voulais la danser mais il n'en était pas question. Après il y a eu d'autres projets et elle s'est mise à travailler sur la personnalité des gens ; mais *Elena's Aria*, c'était mon coup de cœur.

Y avait-il une classe avant le travail de création proprement dit ?

Oui, elle a toujours eu ce souci là. Maintenant il y a des gens invités qui font ça mais au début, c'était chacune de nous qui donnait le cours ; elle n'a jamais laissé passer cette période d'échauffement et on retrouve cela à l'école [P.A.R.T.S.] maintenant ; elle est très stricte avec ça. Et c'était plutôt de l'échauffement. On expérimentait plein de chose, il y avait du classique parfois, mais le style de Rosas, c'était autre chose qui n'avait rien à voir. D'ailleurs les gens qui ont quitté Rosas ont souvent complètement arrêté car son style se référait uniquement à son corps, à ce qu'elle pouvait faire, elle. En partant les gens ne savaient pas où aller ; ils avaient des périodes de trou.

Y avait-il des liens entre *Elena's Aria* et *Bartók* ?

Après *Bartók*, elle a fait les auditions pour *Ottone* et là, elle a pris des gens complètement différents. On travaillait davantage sur la manière dont les gens parvenaient à s'intégrer dans une pièce, créer du matériel... Il y avait déjà cela dans l'air au moment d'*Elena's Aria*. Mais je ne crois pas qu'il y ait eu d'autres liens. Il n'y avait pas de matériel de repris, si ce n'est les unissons et les quelques contrepoints sur les chaises. Alors que *Bartók* est plus proche de *Rosas danst Rosas*, même dans les thématiques : le contrôle de soi, se dépasser... Alors que *Elena*, avec ce peu de musique, parle plutôt du doute. Mais néanmoins les cinq femmes sont toujours ensemble sur scène. Alors on peut dire qu'il y a une réminiscence de ce qui avait été fait auparavant. Et puis le vocabulaire est plus fragile avec les talons et les robes alors qu'avant, les chaussures *Roots*, les jupes et les collants, c'était des gamines. *Elena*, ce sont des femmes qui doutent, qui sont englouties, un peu perdues dans un immense espace tout vide. Dans *Bartók*, le cinquième mouvement très déchiré et dissonant pour lequel Anne Teresa avait choisi ce quatuor là, c'est vraiment un truc d'attaque, en puissance comme ça avec les cordes ; il y a beaucoup de déchirements dans *Bartók*, il y a les chutes aussi qui revenaient. Les séquences en talons rappellent *Elena*.

***Médée* est-elle une expérience à part ?**

Oui, car nous étions en tournée quand a eu lieu la première. Elle a travaillé cela sans nous. Elle voulait pousser l'intégration du texte dans le mouvement mais je crois qu'elle ne voulait pas le faire avec nous, peut-être qu'elle nous trouvait trop occupées avec *Bartók*, ça je ne sais pas.

Ensuite c'est *Mikrokosmos* ?

Oui, c'est un duo. J'apprends vite mais il me faut du temps pour m'exprimer sur scène et je pense qu'elle a fait cette pièce pour me prendre à part et me pousser, pour

faire sortir quelque chose qu'elle avait senti en moi –et qui ne pouvait pas s'exprimer au milieu des quatre filles – mais avec l'arrivée d'un homme qui pour moi est une prémisses au travail des hommes dans *Ottone*. Mais jusque là, elle n'avait travaillé qu'avec des femmes et là elle en a profité pour expérimenter un duo qui était très folklorique ; c'était vraiment la danse comme ça, basée sur le rythme, comme Bartók avec sa musique ; et en plus, ce n'était pas une danse abstraite, c'était une relation homme-femme, avec des données psychologiques : l'attraction, la répulsion, on saute, on s'étreint, on se sépare. Le mouvement était premier, c'est moi qui les ai choisis après avoir analysé la partition ensemble ; je crois qu'elle voulait voir comment je pouvais bouger. Quelle gestuelle je pouvais offrir puisque, quand j'ai débarqué dans *Bartók*, la gestuelle était déjà là. Et avec quelqu'un comme Jean-Luc [Ducourt] qui est vraiment un homme, c'est un danseur, pas un être hybride, donc quand tu sautes dans ses bras, tu sautes dans ses bras, ce n'est pas abstrait [rire].

Quand tu dis « la gestuelle était déjà là », que veux-tu dire ?

C'était très ancré dans le sol contrairement à *Mikrokosmos* qui est bondissant, sautillant.

Et pourquoi reprendre aussi vite pour *Mikrokosmos*, deux ans après, une partie dansée telle qu'elle ?

Pour voir... Elle fait ça encore maintenant. Elle expérimente la danse qui s'intègre à un texte, à un tout, puis la danse prend vraiment toute sa qualité et sa différence, à force de la travailler en contraste avec le texte. A ce moment là seulement, elle l'extrait et c'est cette danse ce qui est la base du spectacle. Elle ne fait pas ça tout de suite. Je ne sais pas pourquoi elle fait comme ça : peut-être que la parole nourrit le mouvement... mais c'est un fait que dans les pièces où il y avait du texte mélangé, il arrivait un moment où elle n'en sortait que la danse. Ma déduction logique, c'est que tout le projet, toute la parole nourrit la danse qui arrive à maturation après. C'est peut-être un doute aussi et la nécessité de s'appuyer sur le sens ; après, quand elle est passée par-dessus ça et qu'elle voit que la danse tient le choc, elle la sort. La musique et l'analyse poussée de la partition n'est pas banale non plus et c'est ce qui a fait sa force et son style. Dans la *Grande Fugue* ou *Toccata*, on a fait une analyse très poussée, mais finalement, elle n'en retient que quelques petits extraits qu'elle transporte dans sa danse. On ne peut pas suivre comme ça toute une partition. A part *Kinok* qui est complètement liée à la musique. D'ailleurs elle savait très bien s'entourer de gens très pointus pour faire ça.

Et ensuite, elle découvre qu'elle peut danser avec des hommes pour aller vers une grande distribution mixte ?

Je crois oui. C'est très intense de travailler avec elle et je pense qu'elle devait être sûre de pouvoir communiquer avec un homme. Pourquoi tant d'appréhension, ça je ne sais pas. Jean-Luc est devenu plus tard son assistant sur *Ottone*, et c'était une bonne combinaison car c'est quelqu'un qui pose beaucoup de questions, qui remet en cause mais qui est aussi très chaotique et la combinaison avec elle, tellement rigoureuse, avec ses systèmes... Le fruit de cette collaboration, c'était *Ottone*, qui était assez chaotique, puis *Stella*, *Achterland*. *Mozart* était le dernier et, par exemple, la première pièce qu'elle a faite après le départ de Jean-Luc, c'est *Toccata* qui est dans la lignée plus rigoureuse de *Rosas danst Rosas*.

Et *Ottone*, est-ce l'intrusion du théâtre ?

Oui, car dans les précédentes pièces, on lisait simplement les textes, il n'y avait pas de tentative d'incarnation de personnages. Tout le travail sur *Ottone*, c'était d'arriver avec des personnages, des propositions purement théâtrales, des objets... et tout ça était tout à fait nouveau pour moi. On n'était pas toujours dans une logique de danse. Et ça s'est poursuivi dans *Stella* ; *Stella* c'est toute l'expérience d'*Ottone* mais un peu mieux calibrée, un peu moins chaotique avec ces cinq personnes. C'est la combinaison texte, théâtre et danse – comme *Ottone* – mais avec une échelle plus resserrée. C'était très drôle aussi.

Et pourquoi être revenue à un si petit effectif ?

Ottone était une création très douloureuse avec seize personnalités complètement différentes. Et à cause de la liberté qu'elle a donnée à chacun au début, pour s'ouvrir aussi elle-même, il y a eu des dérapages et c'est devenu assez explosif : il y avait des crises, tout était remis en question, enfin bref, c'était très compliqué ; alors elle a eu besoin de renouer avec ce qu'elle connaissait. Elle a repris les personnes avec qui elle travaillait déjà : Nathalie [Million], Fumiyo [Ikeda], moi, Marion Levy qu'elle avait connue pour *Stella* et Carlotta [Sagna] qui était arrivée en remplacement sur *Ottone*.

Donc *exit* les hommes ?

Oui, sauf Jean-Luc qui était assistant. Mais pour moi, c'est un prolongement de *Ottone*, avec tout le côté baroque et florissant du jeu théâtral, en plus de la rigueur et de la structure. D'ailleurs, si on enlève le théâtre, on arrive dans *Achterland*.

Y avait-il réellement une recherche de différenciation des gestuelles entre hommes et femmes ?

Je trouve que le matériel des hommes dans *Achterland* était nouveau. Chaque personnage avait une gestuelle dans *Ottone*, mais dans *Achterland*, le sol qu'on avait exploré dans *Stella*, a été poussé pour des hommes. Donc les femmes ont commencé. C'était une danse hyper physique avec les références de Wim Vandekeybus. Et cette danse au sol vient d'une scène d'*Ottone* où on dort au sol par couple, qui est très lente et qu'on a retravaillé.

Et la musique de Ligeti, est-ce l'envie de creuser du matériel déjà exploré ?

Dans *Achterland*, le matériel était celui de *Stella*, et ça faisait une suite à *Mikrokosmos*. Et puis je crois qu'elle a voulu garder le côté rythmique, très dansé de la structure. Reich a ça aussi, un côté structuré et une espèce de fluidité très propice à la danse.

Puis vient Erts...

*Erts*⁷⁸², c'est un peu spécial, je ne sais pas d'où c'est sorti. Il y avait la *Grande Fugue*, complètement liée à la partition ; chaque danseur était lié à un instrumentiste. Tout était très masculin, à part Cynthia [Loemij], au départ il n'y avait que des hommes. C'était une forme un peu spéciale en spectacle, avec cette espèce de noyau imposant, la *Grande Fugue* et des petites formes sur Webern, et c'est aussi l'insertion de la vidéo. Car dans *Achterland*, il devait y avoir de l'image et puis finalement, ça ne s'est pas fait.

La Grande Fugue était-elle bâtie pour être une entité en soi ?

C'est une pièce en soi... bâtie pour cette pièce là... le plat de résistance de *Erts*. *Erts* c'était lourd, on était beaucoup et c'est la période des grands projets, avec *Mozart* qui suivra et où il y avait l'orchestre des Champs Elysées. Je ne sais pas pourquoi elle est partie vers Mozart et ses *Concert Arias* qui ne parlent que de rupture. Il faut dire que le choix de ces projets proviennent toujours de ces rencontres avec des gens qui lui font connaître des musiques et leur intérêt, comme Bernard Focroule. Donc quand nous, les danseurs, débarquons, on est toujours mis devant le fait accompli. Le travail de préparation avec l'assistant est déjà terminé. Elle arrive avec cela tout fait et nous n'avons qu'à rentrer dans le *trip* de cette musique là. On a commencé à étudier la vie de Mozart, on s'est intéressé à la musique ; c'est toujours chouette les débuts de projets,

⁷⁸² Minérai en flamand.

c'est toujours tellement lâche... On s'imprègne doucement, tous autour d'une table plutôt que de créer, créer, créer tout de suite.

Donc la musique est toujours première dans les projets d'Anne Teresa ?

Oui, je pense et elle le dit elle-même aussi. Je pense qu'elle a des flashes, des musiques coup de cœur, ou bien quelqu'un lui montre une musique sous un nouvel angle et elle y voit des structures [rire] je ne sais pas... croustillantes... Je pense qu'au départ, c'est toujours ça. Je me rappelle d'ailleurs, qu'on était un peu rochons par rapport à l'attitude qu'elle prenait vis à vis des musiciens, tout était pour leur confort, et nous, on disait : pourquoi pas nous ? Après elle a fait un peu l'inverse quand elle s'est rendu compte que dans des maisons comme l'Opéra, les musiciens étaient bien mieux payés et considérés que les danseurs. Pour elle à la fin, cette situation était presque outrageante.

Et le fait de travailler avec des musiciens sur scène ?

Ça, c'était fantastique et d'ailleurs quand j'ai repris *Rosas danst Rosas*, j'étais surprise car je considérais que c'était la base : travailler avec les meilleurs musiciens, ça allait de soi. C'est très exaltant, c'est un plus et quand on parlait d'ouverture, c'est encore plus vrai avec des musiciens : tu es obligé de t'ouvrir, de suivre le tempo, etc. En Avignon pour la première de *Mozart*, les musiciens étaient aussi sur scène et puis c'était magnifique quand ils jouaient. En revanche, quand ils ne jouaient pas, ça faisait une présence un peu lourde qu'il était trop difficile de gérer. Par la suite, les musiciens sont allés dans la fosse. Pour *Amor Constante*, Ictus était aussi dans la fosse, mais avec des morceaux sur scène, notamment les percussions. Et dans les *Noces* [(but if a look should) *April me*] ils dansent carrément. Mais je dois dire que la cour du Palais des Papes, la nuit étoilée, les musiciens, les chanteurs, ça reste un souvenir inoubliable, pour tout le monde... Par contre la réaction du public, là c'était "chaud". Moi j'ai été traumatisée par un type qui applaudissait lentement comme ça pendant que je dansais [elle mime], j'en ai pleuré.

Et *Toccata*, c'est un retour au formel ?

Oui, plus formel au niveau de la construction, plus méthodique mais très lumineux. C'était une pièce où Anne Teresa était enceinte de son premier enfant... Elle était très lumineuse, cette pièce, et en même temps, il y avait une atmosphère très intime, le décor était tout petit, en pente – une pente de sept pour cent – le piano encastré... C'était une pièce très agréable, qu'elle avait faite à la suite de *Mozart* avec une équipe de base : Marion, elle, Vincent [Dunoyer], Fumiyo et moi ; c'était quasiment la vieille équipe

d'*Achterland*. Très agréable au niveau de la musique et avec une construction très inspirée de la musique... avec les spirales aussi, les fameuses premières spirales qui sont sorties [rire].

Et avec *Kinok* tu fais une pause pour revenir sur *Amor constante* ?

Ah non, ce n'était pas fait comme ça ! En fait, quand on était en tournée, il y avait souvent des gens qui venaient, des sortes de stagiaires, des gens qui suivaient le parcours avec nous mais qui n'allaient pas sur scène et quand on était sur la grande tournée de *Achterland* et *Rosas danst Rosas* au Japon, en Australie et en Nouvelle-Zélande, elle a créé *Kinok* ; quand nous sommes revenus, pour dire la vérité, nous étions scandalisés car elle avait travaillé un nouveau système qu'elle n'aurait pas pu travailler avec nous, en fait. Elle aurait pu, mais il y aurait eu beaucoup de résistance. C'était vraiment une rupture dans le travail : elle avait travaillé uniquement sur un système, ce n'était plus du tout les gens ou leur personnalité. Elle avait élaboré ça avec Thierry De Mey : ils travaillaient sur des métronomes et nous étions horrifiés... C'était complètement mathématique et la construction de la pièce partait de la phrase de base, certains rentraient avec un unisson du haut du corps, d'autres avaient seulement les jambes ensemble : c'était hyper mathématique et nous avons été assez choqués au départ. Choqués qu'elle l'ait fait sans nous et choqués par ce que c'était. Le matériel ne se créait plus à partir des interprètes mais à partir du système. Le métronome, je trouvais cela robotique. Mais avec le recul je me dis qu'elle n'aurait pas pu passer ce cap là avec nous. Elle a profité des circonstances et je pense que c'était réfléchi, parce qu'elle sentait qu'avec nous, notre bagage, notre histoire et tout, ça aurait été plus difficile de faire ce qu'elle voulait essayer.

***Kinok* est-il une rupture de style selon toi ?**

Oui un peu ; c'est une rupture de style et de vocabulaire aussi. Il y avait plus de base classique. Je me rappelle que dans *Kinok* il y avait des relevés, des choses qui renouaient avec le classique et c'est vrai qu'on était tous très peu classiques : Vincent, Marion, Fumiyo, moi ... Elle a sûrement fait ça pour passer à une autre gestuelle. *Kinok* a donc été fait sans nous, puis a été intégrée dans un plus large spectacle qui s'appelait *Amor Constante*. Là, tous les autres sont rentrés dedans, certains ont même rejoint des moments de la pièce *Kinok*, mais si tu veux, le gros plat de résistance était fait par d'autres gens, la nouvelle génération. Ce côté classique s'est ensuite prolongée dans *Verklärte Nacht*. C'était ma dernière pièce. La construction de la pièce était un peu différente puisque c'était beaucoup de duos. Puis elle a coupé cette pièce avec celle

d'Alban Berg [*Lyrical Suite*] qui est carrément néo-classique. Ils se sont même inspirés de duos classiques, pour les déconstruire. C'était le début d'une période qui dure toujours.

Ensuite, tu as arrêté de danser ?

Oui, j'étais enceinte. Puis je suis partie chez Anne De Mey et j'ai fait deux projets avec elle d'abord et Fatou Traoré ensuite, en collaboration avec le groupe de jazz Aka Moon. Puis je suis revenue pour *Mikrokosmos* dans *Barbe-Bleue* et assister Anne Teresa dans la chorégraphie.

Tu décides de voler de tes propres ailes tout en gardant des liens avec la compagnie et P.A.R.T.S. qui s'est créé entre temps ?

Oui. C'était très concret, ma décision de partir. D'abord parce que cela faisait douze ans que j'étais là. Il y a eu aussi une sensation de plafond, c'est à dire que, par exemple, j'étais réticente à travailler avec un matériel comme *Kinok*, mais finalement j'aurais dû faire ça, j'aurais dû apprendre ce matériel. Parce qu'à rester comme ça longtemps dans la compagnie, on commence à prendre une certaine couleur et il est difficile après de sortir de cela. Oui, j'aurais dû apprendre *Kinok* pour sortir de ma gestuelle... Donc j'avais la sensation de stagner, de ne plus avancer, alors que jusque là, chaque création avait été quelque chose de nouveau. Et puis je venais d'avoir mon enfant et le rythme de la compagnie ne s'accordait pas avec ça : je ne pouvais pas aller là-bas tous les jours de neuf heures à dix-huit heures. Néanmoins, j'avais d'autres projets et j'ai travaillé assez rapidement parce que je n'avais pas envie de rester inactive. Je revenais de temps en temps et j'aimais bien cette relation d'être dedans et en même temps de ne pas être dans la routine.

Quelle place as-tu trouvée ?

J'ai été assistante d'Anne Teresa quand elle faisait des opéras ou des reprises. En fait, c'est une place très ambiguë parce qu'on ne fait plus partie de la famille, mais on en a fait partie quand même. Lorsqu'on débarque pour apprendre des rôles à d'autres, dans l'idéal, c'est magnifique, mais en réalité, quand je débarque pour transmettre *Achterland* ou le duo de *Mikrokosmos*, c'est toujours un poignard dans le cœur, même si c'est bien que ces pièces vivent, il le faut. Au début je ne l'ai pas vraiment senti – et puis il y avait l'état de grâce de l'enfant – et après, c'était plus difficile : t'es plus dedans, mais où es-tu exactement ? Tu reviens pour apprendre des choses du passé, c'est un peu étrange comme relation. Ensuite, j'ai pris un peu de temps pour me situer, voir ce que ça m'apportait, à part le fait d'être un extra avec une histoire. D'ailleurs, je

me souviens qu'à la première de *Drumming*, j'ai pleuré dans la salle, j'ai vraiment pleuré sans comprendre ce qui se passait. Et le lendemain je me le suis demandé et je me suis rendu compte qu'avec *Drumming*, une page se tournait, que c'était une histoire, une époque. Et ça m'a vraiment fait un choc. Il y a toujours des vestiges, des racines auxquelles on peut s'identifier mais néanmoins, c'est une nouvelle gestuelle, une nouvelle équipe et toutes les références, toutes ces années s'effacent toujours un peu plus.

Et voir des gens sur scène qui ont l'air extrêmement jeune ...

C'est sûr, ils sont très jeunes et Fumiyo l'a senti comme moi, mais elle a fait le choix de rester ; c'est ça qu'on sent le plus : des gens arrivent, ils ont vingt ans et ont une certaine fraîcheur par rapport au système qu'on utilise, qui se renouvelle sans cesse ; mais néanmoins il y a toujours des bases qui restent, et j'ai toujours eu du mal à rester comme ça la référence du passé. Moi aussi j'avais envie d'apprendre, d'être la jeune qui débarque. Mais dans la compagnie où il y a du travail de répertoire, c'était difficilement possible, parce que tu restes toujours la référence de la gestuelle d'avant. Et moi-même, qui en suis sortie maintenant, je ne suis pas sûre d'avoir trouvé ma gestuelle. J'ai trouvé des modes de fonctionnement qui me plaisent mais pas ma gestuelle encore. Là pour une création, Anne Teresa vient me passer un matériel à elle et elle a de grands doutes : est-ce que je pouvais attraper une gestuelle qui ne fait plus partie de moi.

Le fait d'être entrée très jeune avec une expérience minime dans cette compagnie te donne-t-il l'impression d'avoir ce matériel comme unique dépôt ?

Oui, unique dépôt. Il y a toujours quelque chose, une espèce de rythme qui est à moi, mais néanmoins, j'ai mon disque dur qui est bien imprégné. Malgré les cinq pièces que j'ai faites, je n'ai toujours pas ma gestuelle. Je suis encore très imprégnée et je crois que c'est parce que beaucoup de choses se recoupent ; on parlait de la respiration par exemple, c'est quelque chose auquel je crois fondamentalement. Donc, à partir de cette racine là, arriver à trouver vraiment un style. Néanmoins l'association avec Jim – avec qui je vis – et qui vient de la scénographie, c'est ce qui m'a fait bouger et voir que j'aimais d'autres choses aussi, car quand on rentre si jeune [à Rosas], c'est du cent pour cent : il n'y a que ça de vrai et tout le reste n'existe pas. Et quand tu en sors, tu découvres : tiens, il y a d'autres choses, et des choses que j'aime, en plus ! Voilà, j'ai identifié pourquoi je suis partie mais je n'ai encore pas concrétisé ce départ, je trouve.

Ce que tu dis fait la transition avec ce que je voulais aborder, c'est-à-dire le regard de la chorégraphe que tu es aujourd'hui.

Il s'est passé des choses et en plus, je dois porter le fait d'avoir été là-bas si longtemps, car manque de chance – ou tant mieux – c'est une grosse référence. On me prend d'abord au téléphone parce que je suis une ancienne de Rosas. Et en même temps, un programmeur m'a dit : c'est vraiment étrange, on est sévère avec les anciens de Rosas parce que quand ils s'en vont, s'ils font du Rosas, c'est du "sous-Rosas", s'ils ne font pas du Rosas, on leur en veut.

Comment vois-tu l'évolution de ce travail – depuis *Kinok* – maintenant que tu es sortie ?

Ce que je trouve intéressant, c'est que la gestuelle a évolué, néanmoins, elle s'est tellement raccrochée au corps d'Anne Teresa que je trouve que ça s'homogénéise un peu au cours des années, même si l'improvisation rentre maintenant dans l'affaire, pour moi, il y a une espèce de conditionnement qui doit se passer dans le studio pour que même l'improvisation d'entrée [de *Bitches Brew*] ne fasse pas rupture avec ce qui est proposé chorégraphiquement. En même temps, c'est tellement virtuose... mais il y a des manques de contraste, même si c'est magnifique. C'est peut-être aussi dû au fait que la moitié de la compagnie est sortie de P.A.R.T.S.. Et dans P.A.R.T.S., ils ont beaucoup de travail dans cette gestuelle là, même s'ils suivent beaucoup d'autres techniques : *release*, Forsythe... mais néanmoins, ce sont aussi des choses qui intéressent Anne Teresa et qu'elle digère pour son propre travail ; les danseurs arrivent eux aussi avec ça. Ça s'est homogénéisé comme ça. Et le texte offre quelque chose, mais il est toujours écrit avec la même personne, avec sa sœur [Jolente De Keersmaeker]. Mais peut-être a-t-elle besoin de digérer les mêmes choses encore et encore pour en venir à bout. Ce qui a changé aussi, c'est que la construction des pièces est moins posée sur les gens, moins ancrées et quand il y a des changements de casting, ce n'est pas une catastrophe. En tout cas la référence est aujourd'hui tellement énorme, en Belgique en tout cas, je vois des gens entrer dans cette esthétique-là comme étant la base avant même de dire : est-ce que j'aime ça ? Les gens issus de P.A.R.T.S. qui alimentent les autres compagnies font que les choses s'uniformisent, je trouve. L'utilisation des systèmes qui étaient propres à Anne Teresa commence à se dispatcher chez tout le monde, et ça infuse comme ça un peu partout. Ce que je dis n'est pas négatif. Je constate simplement que cela devient une référence de base. Comme Béjart avant elle. La manière d'être sur scène par exemple ; on ne remet même plus ça en question. C'est comme ça qu'on est sur scène. Alors

qu'avant, le boom belge a été une remise en question de la manière d'être sur scène, comme chez Cunningham, qui était une manière sans référence à la personne. Alors que maintenant, on est d'office soi-même sur scène.

J'aimerais qu'on revienne sur la notion d'interprétation. Comment être soi-même sans être un personnage ?

C'est tellement une manière d'être que je crois qu'on aurait du mal à être autrement. Tu vois, par exemple, Pierre Droulers, qui est aux antipodes d'Anne Teresa, revendique complètement le contraire, surtout ne pas être soi sur scène ; c'est passer derrière la matière, surtout ne pas s'affirmer comme personne pour trouver une vraie gestuelle. Peut-être que c'est lié à la personne tout simplement, je veux dire qu'elle envoie une manière d'être aussi. Être soi-même sur scène, c'est très flamand. Ce qui a fait la vague des années quatre-vingt, la force des Flamands, c'est de toujours revendiquer derrière la virtuosité la personne. Cette espèce de remise à plat en disant « je suis aussi une personne ». Quand j'étais dedans, je ne l'analysais pas comme ça, mais avec la distance, je trouve que c'est surtout vrai chez les Flamands. Les Français, les francophones sont davantage dans une sorte de poésie qui ne touchent pas trop les Flamands d'ailleurs, ça les crispent un peu, qu'on n'ait pas les pieds sur terre. Les ballets C. de la B. ou Stan sont beaucoup là-dedans, dans le concret. Par exemple, tout le travail de la compagnie est quand même beaucoup à l'image de qui elle est, à beaucoup de niveaux : c'est quelqu'un qui travaille beaucoup, qui est très rigoureuse avec elle-même et demande la même rigueur aux gens. C'est quelqu'un qui prend sa place, qui a des opinions. Tout ça fait que notre manière d'être est très imprégnée de sa manière d'être à elle. Quand elle demande un investissement, dans ce que tu dois mettre dedans, c'est parce qu'elle aussi, elle fait son boulot de son côté et ne te laisse pas te dépatouiller... Elle amène ce qu'elle doit amener pour que tu aies cette liberté là. Elle amène les structures, la précision, une opinion et un choix pour que tu puisses te canaliser sur la création du mouvement et être toi-même. Si elle n'amenait pas cette précision là, tu essaierais de te prendre la tête : dans quel projet suis-je ? Elle t'emmène dans une structure précise, un choix... elle te clarifie le chemin pour que tu puisses te focaliser sur l'interprétation, sur l'imagination du mouvement. Donc tu as confiance car tu sens que, même lorsqu'elle change quelque chose, ça creuse, tu sens qu'il y a une manière de se focaliser et c'est très important. Il lui arrive de douter mais tu sens que c'est quand même quelqu'un qui trace. C'est quelqu'un qui a des goûts personnels très affirmés, y compris dans des domaines qui ne sont pas les siens.

Et votre marge de liberté en tant qu'interprète, comment la ressens-tu ?

Dans la création de *Mozart*, par exemple, elle nous a donné un système de base ; on a eu des formes et on a inventé nos formes, la gestuelle, la dynamique qu'on mettait dedans ; elle nous proposait des structures, mais des structures sur papier qu'il fallait vivre ensuite. Sinon, il y a une très grande liberté. Je me rappelle quand on était avec Nathalie en train de faire une pièce qu'il fallait adapter pour tout le monde, on avait des duos, des trios, des quatuors, des sextuors ; on avait beaucoup de part dans toutes la configuration et c'est là que tu vois qu'elle élague pour que tu rentres dans un état d'esprit, à partir duquel, tout est possible. Par exemple, quand il y avait un texte, avant de travailler avec Jolente, avant le travail sur le texte, il y avait une base avec des images, des choses que tu avais connues ; c'était pareil avec les improvisations qui n'avaient rien à voir avec le mouvement ou avec ce qui se fait. Et elle pouvait utiliser ça. Mais je ne sais pas ce qui lie le tout, je crois que c'est sa personnalité qui faisait le lien.

N'était-ce pas une démarche narrative ?

Non, à part sur *Ottone* où il y avait quand même une histoire, des personnages et une hiérarchie parmi ces personnages. Mais elle a vite abandonné. Je me souviens qu'il y a une époque où elle en avait assez de ces histoires homme-femme ; elle n'en pouvait plus ; peut-être que ça avait rapport avec sa vie [rire] je ne sais pas ; quand ça se passe d'un côté, ça ne doit pas se passer de l'autre. Mais c'est rarement narratif. C'est des tas de choses qui sont faites simplement pour nous parler. En fait le travail était orienté pour savoir ce qu'on cherchait vraiment. De ne pas être rigide dans des propositions, de ne pas tomber toujours sur des choses similaires. C'est aussi ça qui fait qu'il y a des bulles d'air et que l'univers est ouvert. C'est quand tu vois qu'il y a des propositions complètement différentes, incongrues, qui sont tout d'un coup incorporées dans le travail. Je ne sais pas comment c'est maintenant dans la compagnie, mais à une époque on avait la sensation que tout était possible. Dans *Stella* par exemple, c'était le cas ; on pouvait tout incorporer et d'ailleurs, tout ce qui est arrivé en spectacle, au fur et à mesure a été gardé.

Une pièce n'est donc jamais figée...

Stella était typique pour ça. Il faut dire qu'il y avait tellement d'objets, que quand quelque chose de nouveau arrivait, on le gardait. Mais dans d'autres spectacles plus formels aussi. Dans *Achterland*, les choses ont bougé entre la première et la dernière. Mais là où j'ai été étonnée, c'est sur *Small hands* que j'ai vue à la dernière. J'ai été

assistante les derniers jours de la création et je mets ma main au feu que rien n'a bougé. Et ça c'est étonnant ; elle m'a dit qu'elle n'avait strictement rien changé. Ça c'est une différence par rapport à mon époque. Elle travaillait moins sur ces structures mathématiques, mais il y avait beaucoup plus d'éléments en jeu alors que maintenant, des pièces comme *Drumming* et *Rain* ont peut-être plus d'ossature mathématique qui font que la pièce ne bouge pas de la même manière.

Et que penses-tu de cette perception de son travail – dès le début – comme tension entre une structure et des émotions qu'elle voulait faire passer à travers le mouvement ?

Je crois que c'est vrai, et d'ailleurs c'est aussi ce qui m'a permis de partir sans avoir l'impression que le monde allait s'écrouler : dès que l'on prend une structure et qu'on la comprend, les émotions primaires qu'on recherche et qui se trouvent dans la danse d'Anne Teresa vont sortir, donc finalement tout est possible. Et j'avais l'impression que toute gestuelle était possible car le but ultime de tout ça, c'était de faire passer des émotions. Mais il fallait contraindre cette gestuelle, avec des restrictions et des modulations pour faire sortir ses émotions. J'étais convaincue de ça. Je sais qu'elle insiste très souvent là dessus : en général, les gens sont embêtés par les contraintes – par exemple comme dans *Rosas* – et tu sais que s'ils sont embêtés, c'est qu'il y a quelque chose derrière... Peut-être qu'elle a compris cela assez vite et qu'elle insiste toujours pour aller au bout d'un système. Pour pouvoir avoir le choix après et pour savoir ce que c'est que d'aller jusqu'au bout, au lieu de sauter les étapes sous prétexte qu'on est ennuyé ou qu'on ne trouve pas. Elle croit dans les systèmes, dans les chiffres et dans les proportions et c'est vrai que ça a marché dans son travail. Alors que nous, on trouvait ça pénible, déjà à l'intérieur, on sentait que c'était dur... mais c'était pour mieux s'en servir après et ne pas tomber dans l'ennui.

Hormis ceux qui déclenchent la création (les textes par exemple), comment vois-tu les matériaux scénographiques ?

Je pense qu'il y a eu un déclic vers 1997 pour la danse fiction, la danse texte, mais comment l'intégrer ? Avant, c'était un matériel périphérique, c'était un matériel, un langage qui ne pouvait pas exister en mouvement. Maintenant, j'ai l'impression que tout le monde a expérimenté ça et tout le monde en est arrivé à mélanger un peu tout ça ; du coup je les discerne moins, ça se fond en un matériau unique. Mais je n'aurais pas dit ça il y a cinq ou six ans.

***Quartett* en est un bel exemple...**

Voilà, exactement. Mais elle avait déjà commencé avant. Tout ça était déjà dans *Stella*. Nathalie Million avait “galéré avec ces textes pour essayer d’avoir un texte fluide et une danse qui ne le conditionnait pas et vice versa, avoir un travail de danse qui n’était pas cassé par le texte. C’est là que tout a commencé, puis aussi dans *Medea Materiaal* avant de recommencer dans *Just before*. Mais là, elle a demandé l’aide de Jolente, car je ne suis pas sûr qu’Anne Teresa soit capable de ne pas contraindre le texte avec de la danse. Je ne suis pas sûre qu’elle sache conduire quelqu’un uniquement avec le texte.

Qu’est ce qui passe d’une pièce à l’autre pour l’interprète, du point de vue de la danse ?

Je trouve que le passage de *Bartók/aantekeningen* à *Ottone* s’est fait par l’intermédiaire de *Mikrokosmos* car *Bartók/aantekeningen* était toujours dans l’unisson et le contrepoint, c’est-à-dire tout le monde dans le même matériel, mais légèrement décalé. Dans *Mikrokosmos*, avec les deux corps différents d’un coup, ça a commencé : Jean-Luc et moi étions dans des énergies différentes et dans *Ottone*, les gens ont été liés à des personnages : Néron bougeait d’une manière et Drusilla d’une autre et elle a commencé à les faire bouger ensemble mais dans des contrepoints avec du matériel différent. Ce n’est peut-être pas tant dans la différence de matériel que dans la possibilité de les mettre ensemble, de superposer des couches différentes qu’il y a eu changement. Et cela vient d’avoir vu bouger Jean-Luc différemment, comme un homme. Après *Stella*, c’était *Achterland* où le même matériel était exploité. Sur *Achterland*, les garçons ont travaillé sans nous, parce que nous on devait déjà dégager et remettre en forme tout le matériel théâtral contenu dans *Stella* : car la danse dérivait du théâtre et retournait au texte et nous, on devait transformer tout cela en mouvement. On a donc passé beaucoup de temps seules pour remettre ça en forme et elle [Anne Teresa De Keersmaecker] a passé plus de temps avec les garçons. Elle leur a proposé immédiatement d’aller au sol, mais par exemple le premier solo de Vincent vient d’une partie de *Rosas danst Rosas*. Dans *Toccata*, pour la suite française, Vincent, Fumiyo et Marion ont tous travaillé sur la transformation d’un matériel et je crois que c’est encore *Rosas* ; je suis quasi-sûre car quand Fumiyo m’a appris sa sarabande, elle m’a dit que ça venait de quelque part que je connaissais aussi. Mais bien sûr, cela donne un truc tout à fait autre, une cellule initiale par terre reprise en l’air ne peut pas être reconnue. Pour *Toccata*, il faut chercher dans la *Suite française*. On était très influencé par le *release*

même si la danse de Rosas n'a jamais été *release*, mais le fait de casser tout ça, pour nous, c'était fascinant, nous qui étions des blocs... C'était directement influencé par Trisha Brown. L'idée qu'on peut faire des formes abstraites comme ça, pour nous, c'était nouveau. Le nouveau truc maintenant, c'est Forsythe, lever les jambes et tout ça, pour revenir à un vocabulaire plus classique. C'est passé comme ça de Pina Bausch [*Elena's Aria*] à Trisha et puis Forsythe. Je ne sais pas qui sera le prochain. Elle-même peut-être comme dans le film *Being John Malkovitch* où lui-même est dans lui-même [rire]. Quant à *Amor Constante*, c'est un tel bordel ! C'est une des pièces qui n'a pas marché pour moi. C'est un chouette laboratoire mais ce n'est pas abouti. Je n'ai jamais trouvé que cette pièce arrivait quelque part. La passation entre *Kinok* et *Amor*, ce sont les chiffres, tous les chiffres de proportion, là où elle a commencé avec la proportion de Fibonacci, cette espèce d'équation, de croissance partout dans la nature, et un côté fractal aussi. Quand elle expliquait tout ça aux chanteurs dans *Barbe-Bleue*... ce n'était pas facile pour eux.

C'est vrai que le studio prend des airs de M.I.T. avec tous ces tableaux et toutes ces formules affichées au mur...

Complètement. Mais à la fin, ça devient une deuxième nature. C'est là mais tu ne le penses plus en terme de mathématique, ça devient une structure comme une autre. Dans *Erwartung*, c'est surtout basé sur des duos. Il y a un duo qui me reste dans la tête qui était dans *Amor Constante* entre Anne Mousselet et Brice [Leroux], je crois que c'était ensuite dans *Erwartung*. Il faudrait que je revoie la pièce. Après, ce que je peux dire, c'est que la petite forme revient dans la grande forme et la gestuelle, définitivement qui est toujours la même. Et une fois sur deux, quasiment, le retour au théâtre, puis à la danse. Dans *Barbe-Bleue*, les spirales arrivaient tout d'un coup et des structures nouvelles mais avec toujours les mêmes proportions. C'était drôle de reprendre en 1998 des choses qu'on avait faites dix ans avant et de reprendre le duo et le quatuor pour arriver à ça. D'ailleurs, elle avait repris le même scénographe, c'était étrange, vraiment.

Pour conclure, ne lui reproche-t-on pas sa place actuelle qui rappelle celle de Béjart autrefois ?

Oui, elle a une grosse place, un peu aussi grâce à l'école. On sent le monopole aussi car Rosas est en résidence à La Monnaie, mais ils ont aussi une relation particulière avec le Kaai [theater], avec le Kaaistudio aussi – surtout pour les étudiants de P.A.R.T.S. Donc, les gros théâtres de Bruxelles ont une relation particulière avec Rosas. Et ça fait office de monopole. Mais c'est aussi quelqu'un d'intègre. Elle reste

une référence et ne bifurque pas en fonction de ce qui se fait à côté ; elle continue son chemin tout en réagissant à de nouvelles choses ; elle est très alerte à ce qui se passe autour d'elle, mais ce n'est pas quelqu'un qui remet en question le mouvement, elle le creuse plutôt. Il y a bien sûr des gens en Belgique qui disent que Rosas est classique, mais elle ne se positionne ni en arrière ni en avant, mais participe à une réflexion sur le mouvement et le corps.

Johanne, je te remercie pour cette série d'entretiens.

Fumiyo Ikeda et Vincent Dunoyer

Interview de Fumiyo Ikeda et Vincent Dunoyer, interprètes de la compagnie Rosas, le 27 janvier 2005 à l'Opéra de Lille (sur la tournée de *Mozart/Concert Arias*)

Comment vous êtes-vous rencontrées avec Anne Teresa De Keersmaeker ?

Fumiyo Ikeda : à Mudra nous avions un an de différence dans le cursus d'étude. Quand j'étais en fin de première année, elle a décidé de partir à New York et moi j'ai continué à Mudra ; et quand j'ai achevé ma troisième année, elle est revenue de New York et m'a demandé ce que je faisais, car elle avait envie de faire quelque chose ; elle m'a dit Adriana [Boriello] sera là, Michèle Anne [De Mey] sera là. Je ne savais même pas ce qu'elle avait fait à New York ; on avait simplement déjà travaillé comme ça, à l'école, un travail personnel comme devait faire chaque étudiant, se mettre en petit groupe, et choisir la musique, montrer quelque chose. Donc j'avais déjà été avec Anne Teresa ; c'est cela qui a donné *Asch*... Elle avait demandé à sept, huit personnes et on a fait une recherche et on l'a présenté ; bon, ce n'était pas un spectacle, c'était des extraits... et puis elle a quitté l'école et elle est partie à New York. Avant de quitter l'école, elle a créé *Asch*. Il y avait des éléments de cette recherche. Et puis quand elle est revenue, j'ai accepté de travailler avec elle. Je ne savais même pas qu'elle avait fait *Fase*, je n'avais rien vu, j'ai dit « oui, je le fais ». Et après seulement, il y a eu la première de *Fase* à Bruxelles. Elle a fait la tournée avec Michèle Anne et en janvier, on a commencé le travail. Il n'y avait rien au départ, à chaque séance, on discutait...

Etait-ce un projet collectif ou vous avait-elle simplement engagées comme interprètes ?

Fumiyo Ikeda : je crois bien, parce qu'on ne savait pas du tout où on allait ni comment ça marchait. Et dans le cadre du Schaamte⁷⁸³, il y avait aussi quatre autres groupes. Quand l'un présentait une pièce, les autres travaillaient. Il y avait Jan Lauwers, Josse De Pauw, Michèle Anne De Mey faisait aussi quelque chose ; elle a fait *Ballatum* ; mais il n'y avait rien de fixé, on savait juste qu'on faisait quelque chose de contemporain et il y avait tout de suite beaucoup de représentations. Mais il n'y avait

⁷⁸³ Schaamte (la pudeur en néerlandais) deviendra, sous l'égide d'Hugo De Greef, le Kaaitheater.

pas toute cette structure actuelle où elle [Anne Teresa De Keersmaeker] sait, quatre ans à l'avance, ce qu'elle va faire. A chaque nouveau projet, elle demandait aux gens s'ils étaient partants.

Vous avez fait la grimace, tout à l'heure en évoquant *Elena's Aria* ; ce n'est pas un bon souvenir ?

Fumiyo Ikeda : si...[silence hésitant] c'était un *process* assez dur, je me rappelle...

Il y a des traces de ce travail dans le film *Répétitions*...

Fumiyo Ikeda : c'était des choses qu'on devait faire, parce qu'on avait vingt-deux ans. Il y avait un travail de danseuse, mais c'était la beauté qu'on cherchait. Il y avait de la musique mais on ne l'entendait pratiquement pas : dès que quelqu'un bougeait, on n'entendait pas la musique. Il n'y a qu'à la fin qu'on l'entendait, sinon il y avait beaucoup de silence. J'aimais beaucoup *Elena's Aria*...

C'est la seule pièce où la musique est comme une sorte de décor ?

Fumiyo Ikeda : oui, c'est vrai

Et vous trouvez qu'il y a déjà une rupture par rapport à *Rosas danst Rosas* ?

Fumiyo Ikeda : si j'analyse ce lien entre les deux, il y a les costumes : dans le premier spectacle on avait les baskets et tout ça : on avait même pas vingt-cinq ans et d'un coup on a voulu faire plus femme, on voulait mettre les hauts talons avec lesquels on ne pouvait pas bien marcher, ce qu'on ne cachait pas d'ailleurs, des robes bien taillées, serrées, tout ça et on cherchait des qualités avec ça... mais le travail en cercle par exemple c'était une continuité.

Et avec le recul, sentez-vous d'autres ruptures, en tant qu'interprète ?

Fumiyo Ikeda : mais il y a beaucoup de pièces [elle rit], c'est difficile... Comme ça, bon entre *Rosas danst Rosas* et *Elena's Aria*, c'est très différent mais il y a quand même un lien... Quand Jean-Luc [Ducourt] est venu aussi... avec Johanne dans *Mikrokosmos*, il y avait des manipulations. Ca n'était pas ça qu'on cherchait avant dans les duos : c'était beaucoup de danse parallèle. Mais maintenant quand on travaille avec des garçons, elle dit clairement « trouvez une trace avec des manipulations ».

Qu'est-ce que ça changeait pour vous, l'arrivée des hommes ? Est-ce que ça changeait la danse ?

Fumiyo Ikeda : [silence] je ne sais pas si on peut résumer ça comme ça, parce que dans *Achterland*, il y avait déjà le vocabulaire de *Stella*, mais les garçons ont travaillé à part [rires à cause de l'arrivée de Vincent Dunoyer... en retard au rendez-vous]. Ils ont fait ces très belles phrases au sol.

Pourtant le sol, justement, m'apparaît comme un espace de réconciliation où la motricité des hommes et des femmes est presque identique ?

Vincent Dunoyer : c'est plus intéressant comment vous la voyez, vous ! nous, on ne la voit pas puisqu'on est dedans...

J'aimerais néanmoins avoir votre avis d'interprète !

Vincent Dunoyer : il y a toujours une différence quand on fabrique une pièce et que l'on est à l'intérieur, parce que ces choses-là s'explicitent souvent par des choses très concrètes et extrêmement prosaïques ; et souvent quand elles sont vues de l'extérieur, quand les pièces sont nées, on peut déceler ou décoder quelque chose comme cette apparence du neutre, alors que très pratiquement, on a travaillé séparément pour des raisons très pratiques...

Fumiyo Ikeda : les filles avaient déjà le matériel de *Stella*, même s'il y avait peu de danse.

Vincent Dunoyer : alors que nous, nous étions un groupe nouveau et on a bâti notre matériel à partir de transformations de phrases ; et donc, le fait que les groupes soient distincts dans le processus de travail s'est aussi reflété dans la pièce. Alors votre lecture est intéressante ; oui, vous voyez quelque chose avec cette histoire de sol et je peux dire oui à votre lecture, mais ce n'était pas un propos de travail délibéré.

Quand je dis ça, c'est une interprétation

Vincent Dunoyer : oui, c'est ça

Fumiyo Ikeda : il faut aussi dire que pour *Achterland*, comme *Bartók/aantekeningen* avant elle, sont des pièces où l'on a analysé les partitions, mais vraiment de manière approfondie, vraiment chaque mesure et on essayait de ne pas tricher : quand la musique, c'était A, on essayait de danser A.

Etait-ce très métrique par rapport à la musique ?

Vincent Dunoyer : c'était aussi un choix initial de faire travailler les garçons sur Ysaÿe et les filles sur Ligeti, donc la scission était claire dès le début d'avoir deux univers, même si après il y a eu des interactions et des filles sur Ysaÿe et des garçons sur Ligeti.

Oui, et la critique y a vu de manière définitive une séparation des deux motricités, ce qui ne résiste pas à l'analyse de la danse

Vincent Dunoyer : oui, surtout dans le cas d'*Achterland*, j'ai travaillé à la transformation d'une phrase pour en faire un matériel à base de hanche ; et il y a eu un contresens là-dessus, c'est-à-dire que dans la pièce, je l'ai appris à une danseuse ensuite, Nathalie Million, qui fait un solo au début avec cette danse de hanche dans le silence, ensuite ce solo est repris plusieurs fois, notamment avec Fumiyo dans un jeu plus théâtral ou en musique à la fin. Et beaucoup de gens qui ont analysé la pièce ont dit que moi, j'imitais une femme ou que j'avais un mouvement féminin plutôt, et que tout d'un coup, c'était un propos d'Anne Teresa de montrer qu'il y avait à certains moments une typologie masculine et à d'autres, une typologie féminine : le sol était masculin et dans ce mouvement des hanches, il y avait quelque chose de typiquement féminin que j'imitais par ironie ou par autodérision, alors qu'en fait c'est moi qui ai créé ces mouvements. Je ne suis pas du tout dans cette lecture des corps par genre. Comme interprète, je ne vis pas les choses comme ça.

Pourtant, *Solo for Vincent* me fait penser à une androgynie dansée

Vincent Dunoyer : 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 ; l'imitation m'intéresse beaucoup, mais dans le cas d'Anne Teresa, là encore, 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 effectivement, on peut dire qu'il y a une sorte de "patte" Anne Teresa dans la construction... alors peut-être qu'il y a une lecture de l'androgynie, parce que dans toute la pièce du Wooster Group [*Solo with TV and Mic*], j'imite des femmes et qu'il y a ce genre de propos ; 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.

Oui, ça n'est pas nécessairement le propos...

Vincent Dunoyer : non, de toute façon, je ne la vois comme une chorégraphe du propos ou du concept, elle est très loin de ce genre de préoccupation. Je peux comprendre qu'on lise la pièce comme ça, mais ce n'est pas quelque chose de prémédité et je ne le vis pas comme ça de l'intérieur.

Entre *Achterland* et *Toccata* (moment où vous quittez la compagnie) voyez-vous une évolution dans le travail physique ?

Vincent Dunoyer : je pense que ça c'est beaucoup modifié et que quand les garçons sont rentrés, il y a eu une volonté de chercher un équivalent masculin ou une forme de danse masculine, parce qu'il y avait une forme de danse féminine qui existait et qui donnait une forte identité féminine chez Anne Teresa ; alors faire intervenir des corps d'homme obligeait à trouver une manière particulière de bouger face à ces femmes qui étaient aussi très très fortes en tant que groupe. Il m'est apparu évident dès le début que les hommes étaient traités comme des cas isolés, alors que les femmes étaient traitées en tant que groupe. Les femmes bénéficiaient d'un gros travail sur les unissons et elles réussissaient ça très bien, chose qu'on a pas du tout réussi à trouver entre les hommes ; dès le début [Fumiyo Ikeda approuve] ; on avait l'impression que les hommes avaient du mal à s'entendre. Alors est-ce la vision d'Anne Teresa de l'homme ? Mais le fait est que nous étions traités comme des cas isolés et les filles comme groupe. Chez Anne Teresa, l'homme est vraiment seul par rapport à des femmes.

Fumiyo Ikeda : oui je ressens cela comme ça aussi... mais il n'y avait que trois garçons contre sept filles. Et dans la pièce, pendant dix minutes, il n'y a que des garçons...

Vincent Dunoyer : moi je ressens ça dans *Erts, Mozart [Concert Arias], Toccata...*

Qu'est-ce que ça voudrait dire, pour tous les deux, danser "du" Keersmaeker ?

Fumiyo Ikeda : mais on ne peut pas le voir comme ça ; par exemple dans *Elena's Aria*, ce sont nous, les danseuses, qui avons cherché le matériel et Anne Teresa s'occupait plutôt de la mise en scène. A cette époque ce sont les danseurs qui sont responsables du matériel, parce que Anne Teresa est très maladroite au sol, elle n'y va jamais, alors il faut bien que les danseurs s'en occupent.

Vincent Dunoyer : elle n'est pas capable de créer du mouvement pour homme : ce n'était pas son corps.

D'ailleurs, elle le reconnaît elle-même...

Vincent Dunoyer : oui, elle est super forte, mais il y a quand même une part pour les danseurs. Néanmoins, je pense qu'il y a une forme d'écriture "De Keersmaeker", dans le phrasé, dans la danse et une certaine manière d'écrire le mouvement... Oui il y a quelque chose de repérable. C'est du Keersmaeker, mais c'est aussi du Vincent Dunoyer, du Fumiyo Ikeda, du Nathalie Million... Moi, par exemple, j'ai beaucoup

appris des femmes qui étaient chez De Keersmaecker ; mais cette danse est aussi marquée par ce qu'elle a vu chez Forsythe, chez Trisha [Brown], quelque chose aussi qui se fait comme chez Pina [Bausch] par des gens qui sont restés très longtemps ensemble. Alors oui, il y a quelque chose comme un style, on pourrait dire “du” Keersmaecker

Fumiyo Ikeda : il y a aussi quelque chose de très fort chez nous et qui n'est pas joué sur scène. Par exemple dans *Rain*, à un moment, je marche avec Taka [Shamoto] et on parle « comment ça va ? Et toi ? » Les gens demandent si c'est prévu de faire ça, ou bien de boire de l'eau, se mettre un bandage, ce genre de choses pour lesquelles les gens demandent ce que ça veut dire ; [elle rit] mais pour nous c'est normal !

Est-ce que ça ne vient pas du théâtre flamand, cette façon d'être interprète tout en restant soi-même sur scène ? Johanne [Saunier] avait exprimé cela lors de notre entretien.

Fumiyo Ikeda : ah oui ? je ne sais pas...

Vincent Dunoyer : parler naturel sur scène, parler des choses de la vie courante, boire un verre ont l'air très naturel, mais elles sont théâtralisées évidemment.

Fumiyo Ikeda : disons qu'on en est conscient, quand je parle avec ma copine, on marche comme ça... [silence] je trouve que ça, c'est très Rosas.

Vincent Dunoyer : [...] ⁷⁸⁴

Mais Fumiyo, quand vous évoquiez les discussions sur scène avec Taka, n'était-ce pas dans ce registre là ?

Fumiyo Ikeda : non, c'est plutôt quelque chose de fonctionnel, ce n'est pas pour faire un effet. Par exemple, je lui dis : essuie ton rouge à lèvres ...

Vincent Dunoyer : si c'est juste dans ce sens là, alors ça fonctionne. Ce n'est pas comme une couche par-dessus la danse qui dirait : regardez quand je fais ça, je sens ça. C'est là que ça devient du clin d'œil : regardez ce que je suis sensé éprouver. Quand ça n'est pas réduit à ce que c'est vraiment, il y a parfois comme une espèce de couche en trop ; ça devient trop insistant, on demande au public d'être complice : « regardez l'émotion » ou bien d'être aux ordres : « c'est à ce moment là que vous devez être ému ». Anne Teresa connaît son métier, elle a le sens de l'effet et sait ce qui fonctionne

⁷⁸⁴ A la demande de Vincent Dunoyer, le développement de sa réponse à la question a été soustrait de la transcription de cet entretien.

avec le public. L'utilisation de l'effet lui permet de pouvoir déclencher des émotions au moment "pile poil".

Dans *Toccata*, que je vois un peu comme une rupture, lorsque Anne Teresa est sur le plateau, j'ai une impression d'étrangeté : comme si elle mettait son travail et surtout ses incertitudes sur scène.

Fumiyo Ikeda : oui parce qu'elle est un peu classique...

Vincent Dunoyer : c'est intéressant que vous disiez ça et que le public s'en aperçoive [Fumiyo éclate de rire]. Effectivement, elle a construit cette pièce de l'extérieur ; ensuite elle a décidé de danser et elle oublie les comptes et finalement elle est complètement paumée. En même temps elle est géniale sur scène parce que quand elle est paumée, elle rajoute des trucs. Bon, elle fait ça très bien, mais effectivement, elle est perdue. Alors après, les gens disent : « c'est hyper intéressant, elle a fait exprès d'être paumée... Quelqu'un m'a même dit : « c'est extraordinaire, elle est en retard sur tous les comptes, quelle précision ! » [Fumiyo continue d'éclater de rire]. On en arrive là : quelqu'un qui est retard sur les comptes est vu comme une espèce de calcul et presque une précision chorégraphique alors qu'en réalité, on est à l'opposé de ça.

Pour l'analyste, c'est extraordinaire que cela arrive dans cette pièce qui est vraiment une rupture stylistique.

Vincent Dunoyer : oui, en même temps, c'est important qu'elle soit là comme quelqu'un de paumé, en plus c'est la chorégraphe et pas simplement une danseuse, donc effectivement tout fait sens. C'est vrai que dans cette pièce, elle a vraiment voulu essayer des choses, un langage assez précieux, classique et en même temps, un peu débordée avec ça. Mais j'aime beaucoup la pièce [Fumiyo acquiesce].

C'est la première spirale aussi.

Vincent Dunoyer et Fumiyo Ikeda [ensemble] : oui c'est l'obsession !

Et que pensez-vous, en tant qu'interprètes, de cette force contraignante de la structure qui oblige presque à révéler les états intérieurs ?

Vincent Dunoyer : oui, mais là vous parlez de *Rosas danst Rosas* ?

Pas uniquement car toutes les pièces sont extrêmement construites et contraignantes, sur le plan spatial par exemple.

Vincent Dunoyer : dans *Rosas danst Rosas*, les structures font jaillir l'émotion. Après, je trouve que c'est moins vrai, bien que dans *Bartók* [*aantekeningen*], ce soit aussi implacable, à cause aussi des unissons qui finissent par révéler les interprètes.

Diriez vous qu'elle subit des influences ?

Fumiyo Ikeda : oui, en tout cas, elle n'a pas peur d'emprunter du mouvement. Elle n'a vraiment pas peur de ça : elle voit un film et elle est influencée, elle voit quelque chose chez Trisha [Brown] ou chez Pina Bausch et elle est complètement subjuguée. Alors elle emprunte du mouvement et elle le transforme à sa manière. Elle est très ouverte de ce point de vue là.

Vincent Dunoyer : oui, mais c'est quand même quelqu'un qui a innové dans le mouvement, dans la structure...

Fumiyo Ikeda : et qui est entourée de musiciens, comme Thierry De Mey qui nous aide, cherche, envoie des propositions de structures. Parfois, on lui demande aussi comment nos propres structures peuvent fonctionner musicalement, comme dans *Rain* par exemple, on a résolu nos problèmes avec l'ordinateur de Thierry.

Vincent Dunoyer : avec l'école [P.A.R.T.S.], elle a beaucoup eu affaire à des danseurs de Trisha Brown et elle a pu, très clairement, prendre des choses qu'elle voyait là incarnées et pas seulement des choses qu'elle avait vues dans des spectacles. Sur *Achterland*, ça s'est passé comme ça ; pour nous c'était une manière complètement différente d'évoluer ; ça a été une révolution chez les danseurs [Fumiyo acquiesce]. C'était une autre pensée du corps et du mouvement qu'on découvrait à travers Trisha Brown et elle était complètement émerveillée. On a commencé très petitement à glisser des isolations dans *Achterland*, et après c'est allé en se développant pour arriver à ce qu'on connaît aujourd'hui, qui est plus d'inspiration brownienne qu'au début. On sent maintenant que ça a été intégré par les danseurs et que c'est entré dans une certaine culture.

Fumiyo Ikeda : ça fait déjà huit saisons, qu'elle fait elle-même ses mouvements ; et au début, elle était fortement influencée par Trisha Brown et maintenant, c'est de nouveau le yoga qui inspire le mouvement, *yoga fever* [elle rit].

Vincent, quel regard portez-vous sur l'œuvre maintenant que vous êtes chorégraphe ?

Vincent Dunoyer : [...]⁷⁸⁵

⁷⁸⁵ A la demande de Vincent Dunoyer, sa réponse à la question a été soustraite de la transcription de cet entretien.

Et vous, Fumiyo, un petit bilan ? [Vincent Dunoyer rejoint le plateau pour l'échauffement].

C'est très long et donc il y a eu beaucoup de changement... [silence] moi je reste [elle rit]... j'ai du mal à parler de ça.

Vous décidez après chaque création de rester ?

Oui, parce que j'ai toujours beaucoup de respect pour Anne Teresa et elle m'étonne toujours. Et puis je crois que je peux encore chercher des choses en moi que je n'ai pas encore montrées chez Rosas. Il y a des pièces que j'aime moins, et ça n'a rien à voir avec l'avis du public ; je ne les aime pas tellement, moi.

Lesquelles par exemple ?

[sans hésitation] *Bitches Brew* [elle rit]. Cette pièce est basée sur l'improvisation et moi je n'ai pas de talent d'improvisateur...

Et lesquelles vous tiennent à cœur ?

[Elle soupire, indécise] il y a tellement d'années... la tournée d'*Elena's Aria* m'a beaucoup marquée. J'ai beaucoup aimé *I Said I* également. Ce que j'ai toujours beaucoup de plaisir à faire en tant que danseuse, c'est *Rain* ; Parfois, je n'en peux plus et il y a toujours un regard pour me soutenir et me faire dire que ça va. On voit tout le monde faire en sorte que ça ne s'arrête pas. C'est vraiment la plus belle pièce de danse pure d'Anne Teresa. *Drumming* et *Rain* sont des pièces qui ont beaucoup tourné, aussi parce qu'au niveau des décors, il était facile de s'adapter partout.

Comment voyez-vous cette circulation des danseurs dans la compagnie, ces jeunes générations ?

J'y ai beaucoup pensé au moment de l'anniversaire des vingt ans de la compagnie. Il y a beaucoup de nouvelles danseuses très jeunes ; et il y a vingt ans de différence entre moi et ces jeunes filles. Alors évidemment, j'ai cette expérience de la scène et en même temps, ça m'a fait du bien de redanser avec Marion [Levy], Vincent [Dunoyer], Bruce [Campbell] sur *Mozart*. Mais il y a déjà quelques années que j'ai laissé tomber l'idée d'être "la vieille" de la compagnie car cela gêne ma façon d'être sur scène. Parfois, je prends ça comme une responsabilité d'avoir tout ce vécu, et à d'autres moments, j'aime imaginer que je ne dépends de rien, que je suis là comme je suis aujourd'hui. J'ai abandonné l'idée d'être l'ancienne qui montre le bon exemple [elle rit]... Après tout, ce n'est qu'un spectacle !

Ces spectacles ont-ils quelque chose à voir avec la séduction ?

Je ne sais pas si ça répond à votre question, mais dans *Stella*, qui était très théâtrale, après chaque spectacle, avant les notes⁷⁸⁶, les danseuses discutaient entre elles de la manière dont s'était comporté le public : les trois du premier rang étaient pénibles, un autre riait tout le temps, etc. Moi, ça m'étonne toujours car je ne fais pas attention à tout ça quand je suis sur scène. Ce que je donne à un public, c'est ce que je suis, je ne suis pas dans le *show*. Mais Anne Teresa tient compte de tout ça. Elle écoute aussi certaines personnes ou elle demande leur avis, par exemple à quelqu'un comme Thierry De Mey.

Et elle est bien entourée...

Oui, pour la musique, par exemple, il y a Bernard Foccroule qui va lui dire : tiens Anne Teresa, tu n'as pas encore touché à cette musique-là ; mais ce n'est pas pour cela qu'elle va changer quelque chose car la décision finale lui appartient toujours. Même moi, j'ai beau dire que ça ne va pas, il faut vraiment le prouver et c'est elle qui décide, après nous avoir fait refaire mille fois la même chose.

Et avez-vous eu, comme Vincent ou Johanne, l'envie de faire votre propre travail ?

Oui, je ne fais pas la prochaine création, car j'ai un projet danse, mais avec un acteur. C'est d'ailleurs Rosas qui le produit mais c'est éloigné de ce que je fais à Rosas. C'est né comme ça, d'une envie. Mais je ne me sens pas créateur ; je n'aime pas être derrière une caméra ou dans la salle à diriger...

Une vie d'interprète ?

Oui, dans laquelle il y a aussi une part de création, mais pas tout à porter. Et il y a ces deux temps différents et aussi passionnant de faire, de fabriquer et puis ensuite de le danser... En ayant la chance de danser beaucoup de spectacles plus de cinquante fois, car ça nous donne la possibilité de les améliorer. Et pour moi, chaque fois que je suis sur scène, c'est une nouvelle recherche, un nouveau timing, une nouvelle manière

N'y-t-il jamais d'ennui ?

Non, car Anne Teresa ne nous lâche pas ; il y a toujours des notes pour continuer de travailler. Et puis il y a toujours quelque chose qui fait que cela reste frais : des

⁷⁸⁶ Les notes désignent, dans le spectacle vivant, les remarques faites par le chorégraphe ou le metteur en scène à propos de la pièce telle qu'elle vient d'être jouée (en répétition ou en spectacle). Ces notes s'adressent aux interprètes et aux techniciens et permettent de rectifier des détails ou de faire évoluer une partie du travail.

remplaçants qui arrivent et on doit alors retravailler pour les nouveaux. Et ces changements donnent toujours une petite tension qui donne vie à la pièce. C'était comme ça dans *Rosas danst Rosas*, dans *Bartók*, dans *Drumming* ou dans *Rain*.

Fumiyo, je vous remercie.

Transcription de la bande sonore *Rosas XX/salle XVI*

Déclaration d'Anne Teresa De Keersmaeker à propos de *Small hands (out of the lie of no)*, Exposition *Rosas XX*, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, du 20 octobre 2002 au 05 janvier 2003 ; commissaire : Michel Uytterhoeven.

« *Small hands* vient je crois, avant tout, du désir de redanser moi-même, de danser avec Cynthia, de refaire un duo, à peu près vingt ans après *Fase* et que j'ai dansé tellement longtemps avec Michèle Anne [De Mey]. Une petite constellation, pas une grande machine, pour retrouver le plaisir de danser à deux. D'abord ça, puis il y a eu l'improvisation. Depuis quelques années, l'improvisation a pris une place très importante dans le travail. C'est d'abord venu de P.A.R.T.S. Les professeurs comme David Sambrano, Chrissa Parkinson sont venus enseigner à P.A.R.T.S et aussi travailler avec la compagnie. Il y a eu l'expérience avec les acteurs de [TG] Stan et les musiciens d'Aka Moon. Et je crois que ça a été des expériences importantes pour tous les danseurs parce que pendant des années, j'ai été tellement occupée – et encore et toujours – avec la composition, c'est-à-dire avec le calcul et la stratégie, comment organiser des stratégies pour organiser le temps et l'espace ? Par moment, c'est un travail extrêmement laborieux et parfois même trop contraignant pour se faire avec plaisir. L'improvisation a quand même beaucoup à voir avec *instant decision making*, prendre la décision dans le moment, ce qui est quand même l'envers ou le contraire de cette notion de stratégie tellement réfléchi et calculée propre à la composition.

En janvier, j'ai dansé et improvisé avec Jonathan [Burrows], *sharing time and space*, partager le temps et l'espace, essayer de revenir vraiment à des notions zéro, et aussi chercher sur l'idée de raconter des histoires. Danser, pour moi, a toujours eu à voir avec *tell me a story*, raconte-moi une histoire, même si je ne sais pas quelle histoire. Mais... quelqu'un m'a dit qu'en jazz, lorsque quelqu'un fait un solo, on dit *tell a story*, c'est raconter une histoire. L'idée aussi de [inaudible] en duo, de *to support each over*, se supporter l'un l'autre. Dans la dernière partie, j'ai continué à improviser toute seule, enregistrer les improvisations sur vidéo, en silence et en musique.

Les musiques étaient là, si je me souviens bien ; Bernard [Focroule] était là, c'est lui qui m'a suggéré : pourquoi pas Purcell ? Purcell et aussi des musiques de Dowland.

Alors j'ai commencé à chercher. Plus tard Eugénie De Mey est venue. Elle m'a aidée à développer la dramaturgie musicale, un trajet musical à travers tout le spectacle. Cynthia est venue et elle a commencé à décortiquer et reconstruire différentes improvisations que j'avais faites en silence et en musique. 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.

En improvisant avec Jonathan, on avait réfléchi sur l'idée de ne pas travailler l'espace à partir du rapport frontal mais en relation avec le public, divisé. Nous avons laissé le corps circuler et le public partout. Cette idée est restée, dans l'idée de mettre les gens tout autour et [inaudible] a proposé une idée : pourquoi ne pas mettre les gens sur un ovale ? L'ovale, c'est en fait un cercle avec deux centres, ce qui peut être beau pour un duo. Puis les trames spatiales, avec des spirales, évidemment, la superposition de deux trames l'une sur l'autre : la trame *Drumming* et une trame de *I said I* et aussi de *Barbe-Bleue*. La phrase de base amenait l'improvisation, il me semble. Puisqu'on avait pris la décision de mettre le public tout autour, il fallait casser la frontalité de la phrase et la mettre sur les trajets et changer continuellement la frontalité, le devant de la phrase. Travailler aussi sur l'architecture, pour qu'elle soit riche, inspirée du *Laban Cube*, toucher tous les différents points dans l'espace, travailler sur ce qui était horizontal/vertical, sur ce qui était carré et ce qui est rond. Sur de longues lignes et des lignes étirées, par opposition avec des lignes cassées, sur les grandes et les petites, et en fait sur l'ouverture et la fermeture et l'alternance qu'on trouvait entre les deux.

Très vite, j'ai décidé d'une *basic structure*, une structure de base, en forme d'arc, A, B, C, D et D, C, B, A donc en neuf parties avec les proportions du nombre d'or. Eugénie a alors fait une recherche à travers les différentes musiques de Purcell et décidé de faire une dramaturgie musicale qui se pliait à cette structure, qui parfois la suivait, marquait le début des sections, mais parfois qui les niait aussi. C'est comme ça qu'on est venu aux enregistrements de Philippe Herreweghe, *Welcome to All the Pleasures*, en français, Bienvenue à tous les plaisirs, ce qui je trouve est très beau. C'est une ode à Sainte Cécile, c'est une ode à la musique. La musique est vraiment pour moi une invitation à danser et le contenu me plaisait beaucoup ; c'était une ode à la musique.

Danielle Maes, qui travaille avec nous depuis des années déjà, est venue pour apprendre certains des textes dans le langage des sourds et muets. Parler avec les mains. Depuis le tout début déjà dans *Elena's Aria*, *Bartók/aantekeningen*, mais aussi *Amor constante* et *Mozart/Concert Arias*, le fait de parler avec les mains et plus précisément

le langage des sourds et muets est pour moi la forme la plus directe, mais aussi la plus belle combinaison entre une certaine efficacité et une poésie d'un mouvement pour communiquer. Parler, raconter une histoire, le langage des sourds et muets servent alors pour raconter une histoire, même si on sait ne pas exactement ce qu'il veut dire.

Les neuf sections, l'idée d'alternance, comme je disais le principe du yin-yang, ouverture-fermeture, évidemment en duo est venue très vite l'idée du miroir, travailler en miroir et en unisson. Le contrepoint, l'idée du même contre le même et du même contre le différent. L'idée des trajectoires pures et l'idée de la danse comme une architecture. Il existe une suite qui part, dans la section, du plus simple, du plus large ; en fait, les trajets partent d'une certaine simplicité, d'un unisson. Cette phrase de base qui était mise sur les trajets, on l'a aussi construite en rétrograde, comme si on tournait un film à l'envers, de la fin jusqu'au début. C'est un travail très intensif qui donne, et c'est une vraie découverte, un effet au niveau des dynamiques de mouvement parce qu'on entre dans des mouvements que le corps n'est pas habitué à faire, contre la pesanteur et contre le sens naturel du corps. A la section d'or, dans la pièce, je mets en général toujours une certaine notion de cassure. Ici, ce sont en fait les deux solos suivis d'un *acomplishment* ; là, on danse sur l'ovale, le plus proche possible de gens ; puis un final qui est surtout une décharge d'énergie, pour finir en silence avec le plus sobre possible – le langage sourd et muet – qui reprend en fait le texte du *Welcome to All the Pleasures* du début. J'aime bien quand les fins et les débuts se lient, porte en eux le même, et le même transformé.

Les costumes font un peu la même chose, Anne-Catherine Kunz a fait les costumes et j'ai voulu faire une ouverture un peu théâtrale avec des costumes qui se réfèrent peut-être à des costumes baroques, mais en fait sont des jupes qui viennent d'Inde, du Rajasthan et du Népal, très colorées, une certaine brillance, pour les poser et venir littéralement à un point zéro, presque nues. La transparence est un souci de réduire les choses à leur pur essentiel. Et à la toute fin, revenir à un costume *street clothing*, comme on s'habille dans la rue. Concernant les couleurs, je voulais dès le départ du bleu clair, un peu comme le bleu du ciel. Jan a filtré toutes les lumières du jour en bleu. Je voulais du rouge comme du feu, il y avait les tabourets et les chaussures qui sont restées rouge. *Red shoes*.

Repères biographiques (hors liste des pièces)

- 1978-1980 : études à l'école Mudra (Bruxelles). Elle crée son premier solo *Asch*, présenté pour la première fois en octobre au Nieuwe Workschop de Bruxelles.
- 1981 : études à la Tisch School of Arts de New York.
- 1982 : retour des Etats-Unis.
- 1983 : fonde sa compagnie Rosas.
- 1988 : reçoit un Bessie Award (Etats-Unis) pour *Rosas danst Rosas*
- 1989 : tourne *Hoppla !* (réalisation de Wolfgang Kolb⁷⁸⁷) et reçoit l'Eve du spectacle, catégorie danse⁷⁸⁸ ainsi que le Japan Dance Award de la meilleure production étrangère pour *Mikrokosmos* (Japon), un London Dance and performance Award pour *Stella*
- 1991 : tourne *Ottone Ottone/1991* (réalisation de Walter Verdin)
- 1992 : devient chorégraphe résidente au Théâtre Royal de La Monnaie de Bruxelles. tourne *Rosa* avec Peter Greenaway. Invitée avec *Mozart/Concert Aria* dans la Cour d'honneur du Festival d'Avignon. *Rosa* est distinguée par un Dance Screen Award et un Prix spécial du jury du Festival des courts-métrages en noir et blanc de Cork
- 1993 : fait sa rentrée en tant que danseuse dans *Toccata*, créé pour le Holland Festival
- 1994 : tourne elle-même *Achterland*. Ce film est récompensé par un Dance Screen Award à Lyon.. *Rosa* (Peter Greenaway) reçoit un Dance Screen Award à Francfort.
- 1995 : fonde l'école P.A.R.T.S., un centre de formation pour danseurs et chorégraphes à Bruxelles. Reçoit le titre de docteur *honoris causa* de la Vrije Universiteit Brussel
- 1996 : élevée, en Belgique, au titre de baronne pour ses services artistiques. Reçoit le prix Eugène Baie (province d'Anvers).
- 1997 : le film *Rosas danst Rosas* reçoit le Grand Prix International Vidéodanse.

⁷⁸⁷ *Hoppla !* est récompensé par un *Solo d'Oro* en Italie et le *Grand prix vidéodanse* du Festival de Sète en 1989.

⁷⁸⁸ Prix décerné par l'Association des journalistes de spectacle.

- 1998 : le film *Rosa* reçoit le Prix spécial du Jury du Festival International de Film d'Art d'Athènes. *Drumming* reçoit le Golden Laurel Wreath de la meilleure chorégraphie à Sarajevo.
- 2000 : le film *Tippeke* reçoit le Prix Carina Ari du Festival International Média Danse de Boulogne-Billancourt. Elevée, en France, au grade d'officier de l'Ordre des Arts et des Lettres.
- 2002 : reçoit la médaille de vermeil de la Ville de Paris et la médaille (*Erepenning*) du gouvernement flamand de Belgique.
- 2003 : reçoit le Prix pour la danse de la critique allemande, le Verband der Deutschen Kritiker, pour ses spectacles « défiant les genres et les frontières », le prix Danza & Danza du meilleur spectacle contemporain pour *Bitches Brew/Tacoma Narrows*.
- 2004 : reçoit le Kaiser Karelprijs de la province de Flandre Orientale.

Chronologie des œuvres ⁷⁸⁹

Asch, 1980

Chorégraphie : Anne Teresa De Keersmaecker

Interprètes : Anne Teresa De Keersmaecker et Jean-Luc Breuer

Musique : Serge Biran et Christian Coppin

Costumes : Anne Teresa De Keersmaecker

Lumières : Remon Fromont

Production: Avila

Première mondiale : Nieuwe Workshop, Bruxelles, 21 octobre 1980.

En 1980, la jeune étudiante sortie de *Mudra* présente sa première chorégraphie intitulée *Asch*. Ce spectacle sera joué cinq fois. La pièce est une construction où la danse se mêle au théâtre et où la musique semble surtout servir à intensifier les ambiances. Elle se compose de quatre parties : une fille vêtue de blanc est assise sur un drap blanc. En bougeant lentement, elle découvre un pilote d'avion qui pend, accroché à son parachute. Dans la partie suivante, la jeune femme danse de manière énergique et rapide pendant que le pilote palpe le mur, comme un alpiniste la paroi. Elle finit par prendre le pilote par la main, mais aucun des deux ne semble remarquer la présence de l'autre. La troisième partie se compose d'un solo plein de force, presque agressif, figurant « la petite fille entêtée » dont parle le sous-titre du spectacle⁷⁹⁰. Les mouvements de la danseuse se transforment en gestes expressifs : les bras enserrant le ventre, les poings se serrent de façon saccadée, les pieds trépingent. Autant d'éléments d'une motricité nerveuse que l'on retrouvera dans des œuvres ultérieures telles que *Fase* ou *Rosas danst Rosas*. La quatrième partie du morceau conduit enfin à la réunion du pilote et de la danseuse. Elle l'extirpe d'un fauteuil et le manipule comme un pantin pour le faire marcher. Adossée au mur, la jeune femme fait à nouveau surgir le

⁷⁸⁹ Sources disponibles pour toutes les pièces via <www.rosas.be> [consulté le 27.02.04], sauf H. SORGELOOS, *Rosas Album*, *op. cit.* (pour *Elena's Aria*, *Bartók/aantekeningen* et *Stella*) et M. VAN KERKHOVEN et R. LAERMANS, *Anne Teresa De Keersmaecker*, *op. cit.* (pour *Rosas danst Rosas*).

⁷⁹⁰ « *Asch*, l'ébahissement d'une petite fille entêtée et d'un grand pilote blessé, un projet théâtral dans lequel le jeu d'un danseur et celui d'un acteur se rencontrent ».

mouvement. La chorégraphie se termine par une traversée de la salle où le pilote emporte la danseuse sur son dos⁷⁹¹.

Fase, 1982

Chorégraphie : Anne Teresa De Keersmaecker

Interprètes : Anne Teresa De Keersmaecker et Michèle Anne De Mey

Musique : Steve Reich (*Piano Phase, Come Out, Violin Phase, Clapping Music*)

Musiciens : Edmund Niemann (piano), Nurit Tilles (piano), Shem Guibbory (violon)

Costumes : Martine André et Anne Teresa De Keersmaecker

Lumières : Remon Fromont et Guy Peeters

Production: Rosas et De Munt/La Monnaie

Première mondiale : Beursschouwburg, Bruxelles, 18 mars 1982

Récompense : *Fase* a reçu un *Bessie Award* de la meilleure performance scénique à New York en 1999.

Rosas danst Rosas, 1983

Chorégraphie : Anne Teresa De Keersmaecker

Musique : Thierry De Mey et Peter Vermeersch

Enregistrement : Thierry De Mey (piano), Walter Hus (piano), Eric Sleichim (saxophone), Peter Vermeersch (clarinette)

Danseuses (à la création) : Adriana Boriello, Anne Teresa De Keersmaecker, Michèle Anne De Mey, Fumiyo Ikeda

Costumes : Rosas

Décor : Anne Teresa De Keersmaecker

Lumières : Remon Fromont

Production : Rosas et De Munt/La Monnaie

Première mondiale : Théâtre de la Balsamine, Bruxelles, 6 mai 1983.

⁷⁹¹ On trouvera une description plus précise dans Marianne VAN KERKHOVEN, « *The Dance of Anne Teresa De Keersmaecker* », *The Drama Review*, vol. 23, n° 3, 1984, 98-100.

Elena's Aria, 1984

Chorégraphie : Anne Teresa De Keersmaeker

Interprètes : Anne Teresa De Keersmaeker, Michèle Anne De Mey, Nadine Ganase,
Roxane Huilmand, Fumiyo Ikeda

Musique : Bizet, Di Capua, Donizetti, Mozart

Costumes : Rosas

Lumières : Anne Teresa De Keersmaeker

Production : Rosas vzw et Schaamte vzw

Coproduction : Festival van Vlaanderen

Première mondiale : Koninklijke Vlaamse Schouwburg, Bruxelles, 18 octobre 1984.

Bartók/aantekeningen, 1986

Chorégraphie : Anne Teresa De Keersmaeker

Interprètes : Anne Teresa de Keersmaeker, Nadine Ganase, Roxane Huilmand, Fumiyo
Ikeda, Johanne Saunier

Musique : Béla Bartók

Enregistrement : Quatuor Vegh et Tokyo String Quartet

Costumes : Rosas

Décor : Gisbert Jäkel

Dramaturgie : Marianne Van Kerkhoven

Lumières : Gisbert Jäkel et Herman Sorgeloos

Production : Rosas vzw et Schaamte vzw

Coproduction : Holland Festival et Festival d'été de Seine-Maritime

Première mondiale : C.B.A.- Theater, Bruxelles, 16 mai 1986.

Verkommenes Ufer/Medeamaterial/Landschaft mit Argonauten, 1987

Mise en scène/Chorégraphie : Anne Teresa De Keersmaeker

Interprètes : Kitty Kortés Lynch, Johan Leysen, André Verbist

Textes : Heiner Müller

Musique : Pointer Sisters (*Fire*), Ludwig Van Beethoven (*Grosse Fuge*), musique
traditionnelle du Mozambique

Décor : Herman Sorgeloos

Lumières : Anne Teresa De Keersmaeker et Herman Sorgeloos

Costumes : Anne Teresa De Keersmaecker
Production : Rosas, Schaamte et Springdance Festival
Première : Springdance Festival, Utrecht, 4 avril 1987.

Mikrokosmos, 1987

Mikrokosmos, Seven Pieces for Two Pianos

Chorégraphie : Anne Teresa De Keersmaecker
Musique : Béla Bartók
Musiciens : Jean-Luc Plouvier et Jean-Luc Fafchamps
Danseurs (à la création) : Jean-Luc Ducourt et Johanne Saunier

*Monument/Selbstporträt Mit Reich und Riley (und Chopin ist auch dabei)/ Im Zart
Fliessender Bewegung*

Musique : György Ligeti
Musiciens : Jean-Luc Plouvier et Jean-Luc Fafchamps

Quatuor n° 4

Musique : Béla Bartók
Musique interprétée par The Duke Quartet : Louisa Fuller (violon), Rick Koste
(violon), John Metcalfe (alto), Ivan Mc Cready (violoncelle)
Danseuses (à la création) : Johanne Saunier, Nadine Ganase, Roxane Huilmand,
Fumiyo Ikeda
Décor et lumières : Herman Sorgeloos
Costumes : Rosas
Production : Rosas et De Munt/La Monnaie
Première mondiale : Halles de Schaerbeek, Bruxelles, 1^{er} octobre 1987.

Ottone Ottone, 1988

Chorégraphie : Anne Teresa De Keersmaecker
Dramaturgie : Marianne Van Kerkhoven
Interprété par : Nicole Balm, Nordine Benchorf, Anne Teresa De Keersmaecker,
Michèle Anne De Mey, Oscar D'Asi Perez, Pierre Droulers, Jean-Luc Ducourt,
Natalia Espinet Valles, Nadine Ganase, Fumiyo Ikeda, John Jasperse, Kitty Kortez

Lynch, Nathalie Million, Vincente Saez, Johanne Saunier, Wouter Steenbergen,
Marc Willems

Musique : Claudio Monteverdi (*L'Incoronazione di Poppea*)

Décor : Herman Sorgeloos

Costumes : Anne Teresa De Keersmaecker et Annette De Wilde

Production : Kaaithheater (Bruxelles), La Monnaie/De Munt (Bruxelles), Théâtre de la
Ville (Paris), Rotterdam '88

En collaboration avec : Festival international Danse à Aix

Première mondiale : Halles de Schaerbeek, Bruxelles, 22 septembre 1988.

Stella, 1990

Chorégraphie : Anne Teresa De Keersmaecker

Interprètes : Fumiyo Ikeda, Marion Levy, Nathalie Million, Carlotta Sagna, Johanne
Saunier

Musique : György Ligeti

Costumes : Rosas

Scénographie : Herman Sorgeloos

Lumières : Jean-Luc Ducourt

Production : Rosas vzw

Coproduction : Théâtre de la Ville, Hebbeltheater, Festival d'été de Seine-Maritime, de
Singel

Première mondiale : Toneelschuur, Haarlem, 9 mars 1990.

Achterland, 1990

Chorégraphie : Anne Teresa De Keersmaecker

Direction musicale : Jean-Luc Ducourt ; György Ligeti (*Eight Studies for Piano*),
Eugène Ysaë (Three Sonatas for Violin Solo)

Musiciens : George Van Dam (violon), Jan Michiels (piano)

Danseurs (à la création) : Nordine Benchorf, Bruce Campbell, Vincent Dunoyer,
Fumiyo Ikeda, Marion Levy, Nathalie Million, Carlotta Sagna, Johanne Saunier

Décor : Herman Sorgeloos et Anne Teresa De Keersmaecker

Lumières : Jean-Luc Ducourt

Costume : Ann Weckx, assistée de Nathalie Douxfils

Production : Rosas

Co-production : Rotterdamse Schouwburg et Théâtre de La Ville

En collaboration avec : Stichting Van Gogh 1990, Kaaitheater, De Munt/La Monnaie

Première mondiale : La Monnaie, Bruxelles, 27 novembre 1990.

Erts, 1992

Chorégraphie : Anne Teresa De Keersmaeker

Conception : Anne Teresa De Keersmaeker et Jean-Luc Ducourt

Danseurs (à la création) : Nordine Benchorf, Bruce Campbell, Vincent Dunoyer, Thomas Hauert, Muriel Héroult, Oliver Koch, Marion Levy, Cynthia Loemij, Nathalie Million, Anne Mousselet, Johanne Saunier, Eduardo Torroja, Samantha Van Wissen

Musique : Ludwig Van Beethoven (*Grosse Fuge* Op. 133) ; Anton Webern (*Fünf Sätze* Op.5) ; Alfred Schnittke (*Quatuor n° 2*) ; Luciano Berio (*Sequenza V pour trombone, Sequenza III pour voix*) ; The Velvet Underground (*Sunday Morning, All Tomorrow's Parties, Waiting For My Man*)

Musique jouée par : Duke String Quartet

Voix : Johanne Saunier

Décor : Herman Sorgeloos

Costumes : Ann Weckx

Lumières : Jim Clayburgh

Vidéo : Walter Verdin, Anne Teresa De Keersmaeker, Jean-Luc Ducourt

Production : Rosas et De Munt/La Monnaie

Co-production : Theatre de la Ville de Paris et Octobre en Normandie (Rouen)

Première mondiale : Halles de Schaerbeek, Bruxelles, 2 février 1992.

Mozart/Concert Arias, un moto di gioia, 1992

Chorégraphie : Anne Teresa De Keersmaeker

Conception : Anne Teresa De Keersmaeker et Jean-Luc Ducourt

Mise en scène : Jean-Luc Ducourt

Danseurs (à la création) : Nordine Benchorf, Marc Bruce, Bruce Campbell, Vincent Dunoyer, Thomas Hauert, Muriel Héroult, Marion Levy, Cynthia Loemij, Nathalie Million, Anne Mousselet, Johanne Saunier, Eduardo Torroja, Samantha Van Wissen

Musique : W.A. Mozart (*Airs De Concert* Kv 78/ Kv 272/ Kv 383/ Kv 418/ Kv 505/ Kv 528/ Kv 578/ Kv 579/ Kv 582/ Kv 583, *Divertimenti, Cassazione*)

Musique interprétée par : Anima Eterna, dirigée par Jos Van Immerseel

Décor : Herman Sorgeloos

Costumes : Rudy Sabounghi

Lumières : Jean-Luc Ducourt

Production : Rosas et De Munt/La Monnaie

Co-Production : Octobre en Normandie, Expo'92 Seville, Festival Van Vlaanderen

Première mondiale : Festival D'Avignon, 30 juillet 1992.

Toccata, 1993

Chorégraphie : Anne Teresa De Keersmaeker

Danseurs (à la création) : Marion Ballester, Anne Teresa De Keersmaeker, Vincent Dunoyer, Fumiyo Ikeda, Marion Levy, Johanne Saunier

Consultante en danse baroque : Irène Ginger

Musique : J.S.Bach (*Toccata* BWV 914, *Fantasie und Fuge* A-Moll BWV 904, *Französische Suite* V BWV 816, *Sonate nach der Violinsonate* A-Moll, D-Moll BWV 964, *Nun komm' der heiden Heiland*)

Musique interprétée par : Jos Van Immerseel (piano)

Analyse musicale : Georges Elie Octors

Décor : Herman Sorgeloos, remerciements à Thierry De Mey

Costumes : Carine Lauwers

Chaussures : Yvonne Hamstra

Lumières : Remon Fromont

Production : Rosas et De Munt/La Monnaie

Co-Production : Holland Festival (Amsterdam), Octobre en Normandie (Rouen), Theater Am Turm (Frankfurt Am Main)

Première mondiale : Beurs Van Berlage, Holland Festival, Amsterdam, 27 juin 1993.

Kinok, 1994

Chorégraphie : Anne Teresa De Keersmaeker

Danseurs :

Rosa : Suman Hsu et Osman Kassen Khelili

Kinok et *Die Grosse Fuge (à la création)* : Marion Ballester, Franck Chartier, Misha Downey, Philipp Egli, Thomas Hauert, Kosi Hidama, Suman Hsu, Osman Kassen Khelili, Brice Leroux, Mark Lorimer, Sarah Ludi, Christian Spuck

Musique :

Rosa : Béla Bartók, interprété par George-Alexander Van Dam

Kinok : Thierry De Mey, interprété par The Ictus Ensemble

Grosse Fuge : Ludwig Van Beethoven, interprété par The Ictus Quartet

Décor : Herman Sorgeloos

Costumes : Nathalie Douxfils

Lumières : Remon Fromont

Production : Rosas et La Monnaie

Co-Production : Internationaal Kunstenfestival

Première mondiale : Lunatheater, Kunstenfestivaldesarts, Bruxelles, 18 mai 1994.

Amor constante más allá de la muerte, 1994

Chorégraphie : Anne Teresa De Keersmaeker

Mise en scène : Anne Teresa De Keersmaeker et Thierry De Mey

Danseurs : Marion Ballester, Misha Downey, Philipp Egli, Kosi Hidama, Suman Hsu, Osman Kassen Khelili, Brice Leroux, Marion Levy, Cynthia Loemij, Mark Lorimer, Sarah Ludi, Anne Mousselet, Johanne Saunier, Samantha Van Wissen

Musique : Thierry De Mey, interprétée par The Ictus Ensemble, dirigé par Georges-Elie Octors

Décor : Herman Sorgeloos

Costumes : Rosas et Rudy Sabounghi, assisté de Nathalie Douxfils

Lumières : Jan Versweyveld

Production : Rosas et La Monnaie/De Munt

Co-Production : Lisboa '94 Cultural Capital, Théâtre de la Ville (Paris), Muziektheater (Amsterdam)

Première mondiale : Cirque Royal de Bruxelles, 30 novembre 1994.

Erwartung/Verklärte Nacht/Begleitmusik zu einer Lichtspielszene, 1995

Chorégraphie : Anne Teresa De Keersmaeker

Mise en scène : Klaus Michael Grüber

Danseurs : Marion Ballester, Misha Downey, Koshi Hidama, Suman Hsu, Osman Kassen Khelili, Oliver Koch, Brice Leroux, Marion Levy, Cynthia Loemy, Mark Lorimer, Sarah Ludi, Anne Mousselet, Johanne Saunier, Samantha Van Wissen

Une femme : Anja Silja, Janis Martin

Musique : Arnold Schönberg

Interprétée par : Orchestre symphonique de La Monnaie, dirigé par Antonio Pappano

Décor : Gilles Aillaud

Costumes : Rudy Sabounghi

Lumières : Vinicio Cheli

Production : Rosas et La Monnaie

Première mondiale : La Monnaie, Bruxelles, 4 novembre 1995.

Woud, 1996

Chorégraphie : Anne Teresa De Keersmaeker

Danseurs (à la création) : Marion Ballester, Iris Bouche, Farooq Chaudhry, Kosi Hidama, Suman Hsu, Oliver Koch, Sarah Ludi, Cynthia Loemij, Mark Lorimer, Samantha Van Wissen

Music : Alban Berg (*Lyrische Suite*), Arnold Schönberg (*Verklärte Nacht*), Richard Wagner (*Wesendonck Lied Nr. 3 "Im Treibhaus"*)

Musique interprétée par : The Duke Quartet : Louisa Fuller (Violon), Rick Koster (Violon), Ivan Mc Cready (Violoncelle), John Metcalfe (alto), artistes invités Helen Kamminga (alto), Sophie Harris (violoncelle), *Im Treibhaus* arrangé pour sextet par François Deppe

Soliste : Kerstin Witt

Analyse musicale : Georges-Elie Octors

Costumes : Rudy Sabounghi, assisté de Nathalie Douxfils

Décor : Gilles Aillaud, Anne Teresa De Keersmaeker

Lumières : Vinicio Cheli (*Verklärte Nacht*), Anne Teresa De Keersmaeker assistée de Guy Peeters

Production : Rosas et La Monnaie/De Munt

Co-Production : Théâtre de la Ville, Paris

En collaboration avec : Teatro Central, Sevilla

Première mondiale : Teatro Central, Sevilla, 19 decembre 1996.

Trois Solos pour Vincent Dunoyer, 1997

Conception et danse : Vincent Dunoyer

Dances with TV and Mic

Chorégraphie et mise en scène : Liz LeCompte/The Wooster Group

Musique : Brahms, Grieg, Moussorgsky, Horvitz et Lurie

Solo For Vincent

Chorégraphie : Anne Teresa De Keersmaeker

Musique : Heinz Holliger (*Studie Über Mehrklänge*), Robert Schumann (*Werke für Oboe und Klavier*)

Carbon

Chorégraphie : Steve Paxton

Prise de son : Vincent Dunoyer et Alex Fostier

Décor et lumières : Herman Sorgeloos et Frank Vandezande

Costumes Elizabeth Jenyon

Production : Rosas et La Monnaie/ De Munt

En collaboration avec : Springdance 1997 (Utrecht) et Klapstuk (Louvain)

Première mondiale : Springdance, Utrecht, 20 avril 1997.

Just before, 1997

Chorégraphie et direction : Anne Teresa De Keersmaeker

En collaboration avec : Jolente De Keersmaeker

Créé avec et dansé par : Iris Bouche, Bruce Campbell, Farooq Chaudhry, Alix Eynaudi, Fumiyo Ikeda, Martin Kilvály, Oliver Koch, Cynthia Loemij, Roberto Oliván De La Iglesia, Ursula Robb, Taka Shamoto, Rosalba Torres

Remerciements à : Marion Ballester, Kosi Hidama, Mark Lorimer, Sarah Ludi, Samantha Van Wissen

Musique : John Cage (*The Perilous Night, A Room For Piano, Seven Haiku*), Steve Reich (*Drumming, Nagoya Marimbas*), Iannis Xenakis (*Rebonds*), Magnus Lindberg (*Related Rocks*), Pierre Bartholomée (*Mezza Voce*), Thierry De Mey (*Unknownness*), Claude Debussy (*Prélude pour piano n° 6 du premier livre-Des pas dans la neige*)

Musique interprétée par : Ictus Ensemble dirigé par Georges-Elie Octors (Miguel Bernat, Gery Cambier, Jean-Luc Fafchamps, Gerrit Nulens, Jean-Luc Plouvier)

Décor et costumes : Jan Versweyveld assisté de Geert Peymen

Costumes : Dries Van Noten assisté de Nathalie Douxfils et Veerle Van Den Wouwer

Dramaturgie : Sigrid Bousset

Direction d'orchestre : Tom Bruwier

Production : Rosas et La Monnaie/De Munt

Co-Production : Théâtre de la Ville, Paris

Première mondiale : La Monnaie, Bruxelles, 12 novembre 1997.

Le Château de Barbe-Bleue, 1998

Chorégraphie et mise en scène : Anne Teresa De Keersmaecker

Décor : Gisbert Jäkel

Lumières : Konrad Lindenberg

Costumes : Rudy Sabounghi assisté de Nathalie Douxfils

Dramaturgie : Marianne Van Kerkhoven

Assistants à la chorégraphie : Johanne Saunier et Dagmar Pischel

Mikrokósmos, Seven Pieces for Two Pianos

Danseurs : Oliver Koch/Martin Kilváy (en alternance) et Johanne Saunier

Musique : Béla Bartók

Musique jouée par : Jean-Luc Fafchamps et Jean-Luc Plouvier

Quatuor n° 4

Danseuses : Cynthia Loemij, Sarah Ludi, Anne Mousselet, Samantha Van Wissen

Musique : Béla Bartók

Musique jouée par : The Duke Quartet

Duke Bluebeard's Castle

Musique : Béla Bartók

Livret : Béla Balázs

Musique jouée par : Orchestre symphonique de La Monnaie

Direction : Lothar Zagrosek

Solistes : Victor Braun et Ronnie Johansen (Barbe-Bleue), Svetelina Vassileva et Anne Schwanewilms (Judith), Annie Henderyckx-Szikora (le ménestrel)

Film : Thierry De Mey

Danseurs dans le film : Iris Bouche, Bruce Campbell, Alix Eynaudi, Fumiyo Ikeda, Martin Kilvady, Oliver Koch, Cynthia Loemij, Sarah Ludi, Anne Mousselet, Roberto Oliván de la Iglesia, Ursula Robb, Johanne Saunier, Taka Shamoto, Rosalba Torres, Samantha Van Wissen

Production : La Monnaie/De Munt et Rosas

Première mondiale : Muntschouwborg, Bruxelles, 22 février 1998.

Drumming, 1998

Chorégraphie : Anne Teresa De Keersmaeker

Musique : Steve Reich

Danseurs (à la création) : Iris Bouche, Bruce Campbell, Marta Coronado, Alix Eynaudi, Fumiyo Ikeda, Martin Kilvady, Oliver Koch, Cynthia Loemij, Roberto Oliván de la Iglesia Ursula Robb, Taka Shamoto, Rosalba Torres

Décor et lumières : Jan Versweyveld assisté de Geert Peymen

Costumes : Dries Van Noten assiste de Nathalie Douxfils et Veerle Van Den Wouwer

Production : Rosas et La Monnaie/De Munt

Co-Production : La Bâtie-Festival De Genève

En collaboration avec : Internationale Tanzwochen Wien

Première mondiale : Impuls Tanz, Vienna, 7 août 1998.

Quartett, 1999

Une performance de : Jolente De Keersmaeker, Frank Vercruyssen, Anne Teresa De Keersmaeker, Cynthia Loemij

Texte : Heiner Müller

Décor et lumières : Herman Sorgeloos, Thomas Walgrave

Costumes : Ann D'huys

Production : Stan & Rosas

Première mondiale : Lunatheater, Bruxelles, 4 mars 1999.

With/For/By 1999

Perousia

Chorégraphie : Amanda Miller

Musique : Microstoria (*Dokumint*)

Danse : Elizabeth Corbett et Amanda Miller

Elsewhere

Chorégraphie : Michael Schumacher

Musique : Gabrielle Roth And The Mirrors (*Zone Vi*)

Danse : Elizabeth Corbett, Michael Schumacher

/ (Slash)

Chorégraphie : Andrea Leine et Harijono Roebana

Musique : Hildegard Von Bingen (*O Virtus Sapientie*)

Danse : Elizabeth Corbett

Solo

Chorégraphie : Dana Caspersen

Danse : Elizabeth Corbett

Extraits de *From A Vile Parody Of Address*

Chorégraphie : William Forsythe

Musique : J.S. Bach (*Das Wohltemperierte Klavier*, interprété par Glenn Gould)

Danse : Elizabeth Corbett et Michael Schumacher

For

Chorégraphie : Anne Teresa De Keersmaeker

Musique : Blindman (*Poortenbos Suite : Tongues, Lié/Délié Suite : Tied & Untied*)

interprété au saxophone par Eric Sleichim

Danse : Elizabeth Corbett et Anne Teresa De Keersmaeker

Ditch & Open

Musique : *Solo For Mutilated Saxophone And Manipulation*, composée and jouée par
Eric Sleichim

Décor, lumières et technique : Luc Galle, Frank Vandezande, Herman Sorgeloos

Consultante pour les costumes : Nathalie Douxfils

Production : Springdance et Rosas

Coproduction : Kaaitheater, Wiener Tanzwochen

Première mondiale : Springdance, Utrecht, 25 avril 1999.

I Said I, 1999

Chorégraphie et direction : Anne Teresa De Keersmaecker

En collaboration avec : Jolente De Keersmaecker

Assistante à la direction : Anne Van Aerschot

Musique : Bernd Aloïs Zimmerman, Luciano Berio, Anton Webern, Johannes Brahms,
Kaija Saariaho, D.J. Grazzhoppa, Fabrizio Cassol, Aka Moon, Ictus (Jean-Luc
Plouvier, François Deppe, George Van Dam)

Interprété par : D.J. Grazzhoppa, Fabrizio Cassol (saxophone) ; Ictus : François Deppe
(Violoncelle), Jean-Luc Fafchamps ou Jean-Luc Plouvier (piano), George Van Dam
(violon), Alexandre Fostier (mixage)

Enregistrement : Aka Moon (Fabrizio Cassol, Marc Ducret, Fabian Fiorini, Stéphane
Galland, Michel Hatzigeorgiou, Eric Legnini)

Texte : Peter Handke (*Selbstbeziehung*, Suhrkamp Verlag)

Créé, joué et dansé par : Iris Bouche, Marta Coronado, Alix Eynaudi, Fumiyo Ikeda,
Martin Kilvály, Oliver Koch, Roberto Oliván De La Iglesia, Ursula Robb, Taka
Shamoto, Rosalba Torres

Décor et lumières : Jan Joris Lamers

Costumes : Dries Van Noten assistée de Nathalie Douxfils et Veerle Van Den Wouwer

Production : Rosas et De Munt/La Monnaie

Co-Production : Théâtre de la Ville, Paris

Co-Presentation à Bruxelles : Kaaitheater

Première mondiale : Lunatheater, Brussels, 6 mai 1999.

In real time, 2000

Créé et interprété par : Tg. Stan, Rosas et Aka Moon

Chorégraphie : Anne Teresa De Keersmaeker

Texte de Gerardjan Rijnders et extraits de textes de : Anton Tsjechov, Multatuli, Daniil Kharms, Shuntaro Tanikawa, Paul Eluard, Don Delillo, Jack Gilbert And Kurt Vonnegut

Composition musicale : Fabrizio Cassol et Aka Moon

Acteurs Stan : Jolente De Keersmaeker, Sara De Roo, Damiaan De Schrijver, Frank Vercruyssen

Danseurs Rosas : Iris Bouche, Marta Coronado, Anne Teresa De Keersmaeker, Alix Eynaudi, Fumiyo Ikeda, Martin Kilvady, Oliver Koch, Cynthia Loemij, Roberto Oliván De La Iglesia, Ursula Robb, Taka Shamoto, Clinton Stringer, Rosalba Torres, Jakub Truszkowski

Musiciens Aka Moon : Fabrizio Cassol, Michel Hatzigeorgiou, Stéphane Galland, Fabian Fiorini

Décor : Thomas Walgrave, Tg. Stan et Rosas

Peinture du tapis : Johan Daenen

Lumières : Thomas Walgrave assiste de Guy Peeters, Koen Raes

Costumes : Anke Loh assistée de Nathalie Douxfils et Inge Büscher

Production : Stan, Rosas et De Munt/La Monnaie

Coproduction : Théatre de la Ville (Paris), Tanztheater International/Expo 2000 Hanovre

Première mondiale : Rosas Performance Space (Kunstenfestival Des Arts) Bruxelles, 18 mai 2000 (en collaboration avec Brussels 2000 European City Of Culture).

Rain, 2001

Chorégraphie : Anne Teresa De Keersmaeker

Musique : Steve Reich (*Music For 18 Musicians*)

Danseurs (à la création) : Marta Coronado, Alix Eynaudi, Fumiyo Ikeda, Cynthia Loemij, Ursula Robb, Taka Shamoto, Igor Shyshko, Clinton Stringer, Rosalba Torres, Jakub Truszkowski

Assistante à la production : Anne Van Aerschot

Répétiteur : Mark Lorimer

Analyse musicale : Georges-Elie Octors
Décor et lumières : Jan Versweyveld
Costumes : Dries Van Noten
Production : Rosas et La Monnaie/De Munt
Co-Production : Théâtre de la Ville, Paris
Première mondiale : De Munt/La Monnaie, Bruxelles, 10 janvier 2001.

Small hands (out of the lie of no), 2001

Chorégraphie : Anne Teresa De Keersmaeker
Musique : Henry Purcell
Danseuses : Cynthia Loemij et Anne Teresa De Keersmaeker
Assistants à la production : Johanne Saunier, Anne Van Aerschot
Décor et lumières : Jan Versweyveld
Costumes : Anne-Catherine Kunz
Production : Rosas et La Monnaie/De Munt
Coprésentation à Bruxelles : Kaaithheater
Première mondiale : Rosas Performance Space, Bruxelles, 27 Juin 2001.

Les pièces qui suivent ne font pas partie du corpus étudié mais, les ayant vues, j'ai souhaité les commenter brièvement pour montrer en quoi elles prolongeaient les pièces analysées précédemment.

(but if a look should) April me, 2002

Chorégraphie : Anne Teresa De Keersmaeker
Créé et dansé par : Benjamin Boar, Marta Coronado, Alix Eynaudi, Jordi Galí, Fumiyo Ikeda, Cynthia Loemij, Ursula Robb, Taka Shamoto, Igor Shyshko, Clinton Stringer, Julia Sugranyes, Rosalba Torres, Jakub Truszkowski
Musique : musique populaire italienne ; musique populaire et sacrée de l'Inde ; Yannis Xenakis (*Peau*) ; Igor Stravinsky (*Les Noces*) ; Thierry De Mey (*Les Fiançailles* et *Silence must be! pour chef solo*) ; Gérard Grisey (*Stèle*) ; W.A. Mozart (*Le Nozze di Figaro*) ; Morton Feldman (*King of Denmark*)
Musiciens : Ensemble Ictus (Miquel Bernat, Kuniko Kato, Gerrit Nulens, Georges-Elie Octors, Jessica Ryckewaert, Michael Weilacher)
Conception scénique et lumières : Jan Versweyveld assisté par Geert Peymen

Costumes : Inge Büscher assistée par Anne-Catherine Kunz

Production : Rosas et La Monnaie/De Munt

Coproduction : Théâtre de la Ville, Paris

Première mondiale : Théâtre Royal de la Monnaie, Bruxelles, 3 avril 2002.

Avec (*but if a look should*) *April me*⁷⁹², la chorégraphe aborde pour la première fois, une musique de ballet : *Les Noces* de Stravinsky. Le texte, qu'il appartienne aux chants de femmes de la plaine du Pô, à l'air tiré du *Mariage de Figaro* ou au poème de E.E. Cummings dont la pièce tire son titre, évoque l'amour et les passions qu'il déclenche et tient une place prépondérante dans le processus de création, une fois encore. La pièce emprunte ses formes gestuelles de *Small hands*. Le plateau encombré de perches, de tables, de plaques de polystyrène est sans cesse réagencé. Il règne une atmosphère de déconstruction et de chaos que la danse transforme en un événement que l'on voit s'installer (les fiançailles, symbole de liberté et d'innocence) se développer (le mariage joyeusement présenté) avant de courir à une fin inéluctable et pessimiste.

Dans la première partie, la couleur des jupes, les plaques de polystyrène, le sol et les éclairages font baigner la scène dans un bleu azur. Une ambiance qui instaure, pour ces fiançailles, un climat de promesse. Les corps y ont un statut étrangement ambivalent. En effet, les interprètes portent des jupes ou des costumes indépendamment de leur sexe mais lorsqu'ils se retrouvent tous torse nu, malgré les évidentes différences morphologiques, une sorte d'identité s'installe, belle et troublante, dans les mouvements d'ensemble. A la fois pluie déferlante et secousse tellurique, les percussions scandent la danse qui cherche les lignes et s'étire dans toutes les directions en longs ports de bras, en portés allongés ou en arabesques. Le rythme d'apparition des formes est lent et contribue à donner un aspect presque hiératique à ce passage. Puis le plateau devient vert d'eau quand la compagnie reprend à plusieurs reprises et avec quelques variations, la phrase de base de *Small hands* (*out of the lie of no*) dans un grand cercle qui rappelle l'anneau nuptial. Les percussions roulent et grondent pendant que le collectif, malgré

⁷⁹² Comme pour *Mozart/Concert Arias*, un film relatant le processus créatif de la pièce a été tourné. Son réalisateur suit le travail de la compagnie de mai 2001 jusqu'à la première du spectacle en avril 2002 à La Monnaie à Bruxelles (*Corps Accords*, 2002, 55 min. réal. Michel Follin, prod. Idéale Audience, Versus production).

les déclinaisons individuelles, prend une importance et une force jamais aperçue chez De Keersmaeker.

Pour la seconde partie du spectacle, la scène est rétrécie en isolant, à l'aide des plaques, la partie du plateau réservée aux instruments. Les musiciens se joignent alors aux danseurs pour *Les Noces*. Les mariés, en blanc, se distinguent maintenant des autres participants (filles habillées de robes rouges et garçons en costume noir). La composition privilégie le contrepoint entre les mariés et la troupe dans un registre sobre, proche de la marche et du sautillé, homogénéisant le mouvement des danseurs et des musiciens. Les déplacements privilégient les positions géométriques (le cercle encore, mais aussi la ligne, la file ou la chaîne). Celles-ci se cristallisent parfois, s'immobilisant temporairement dans des tableaux fixes qui rappellent les photos de famille prises dans ce genre d'occasion.

La troisième partie commence avec le nouveau couple debout sur sa machine à laver. L'image oscille entre *Le Radeau de la Méduse* de Delacroix, présage d'un naufrage à venir et une allusion railleuse à la consommation. Progressivement, la scène vire du bleu nuit à l'orangé, puis au rouge vif, sous les violentes percussions qui résonnent comme les coups du destin. Les plaques qui composaient un joyeux désordre sont sagement empilées en hautes colonnes. Dans cette ambiance de ménage d'après-fête se dessine le quotidien qui engloutit les réjouissances : football et apéritif pour les garçons, choix d'une robe pour Taka Shamoto et, pour conclure, un marié qui danse un délicat duo, joue contre joue : ce n'est déjà plus avec la mariée qu'il s'amuse, mais avec une des invitées de la noce... Sans sacrifier les minuscules défaillances qui caractérisent son écriture, la chorégraphe a élaboré un vocabulaire « plus lyrique, moins carré, moins angulaire et plus doux »⁷⁹³. Bien qu'abstraite, la danse de *(but if a look should) April me* se fait constamment symbole concret des vicissitudes de la vie de couple

⁷⁹³ Programme du spectacle, Opéra de Rouen, 26 avril 2002.

Once, 2003

Chorégraphie et danse : Anne Teresa De Keersmaecker

Musique : Joan Baez (*In Concert. Part 2*)

Scénographie et éclairages : Jan Joris Lamers

Costume : Anke Loh

Production : Rosas et La Monnaie/De Munt

Première mondiale : Rosas Performance Space, Bruxelles, 27 novembre 2002.

Après divers projets de groupe, Anne Teresa De Keersmaecker retrouve la solitude d'une confrontation avec elle-même⁷⁹⁴. Depuis dix ans se multiplie ce type de performance. Ce foisonnement ne s'explique pas seulement par des raisons pratiques (légèreté de la mise en scène, moindre coût) ou d'entrée plus personnelle dans le monde chorégraphique (deux arguments qui ne s'appliquent d'ailleurs pas à la chorégraphe belge). Le solo contemporain est aussi l'héritier d'une longue tradition⁷⁹⁵. Il est vite devenu emblématique de la modernité en danse. Il marquera ainsi tout le siècle et prend souvent des colorations politiques ou idéologiques. Le solo peut être un hommage à une personnalité (Marc Tompkins dans *Hommages*) ; un jeu avec la musique (Steve Paxton et les *Variations Goldberg*) ; un concept (Trisha Brown dans *If you couldn't see me*) ou encore le travail avec un objet (Suzanne Linke dans *Im Bade Wannan*). Autant de voies d'accès qui apparaissent comme des prétextes à un face-à-face intime. Après la période post-moderne de dépersonnalisation et d'indifférence, le relâchement général des tensions idéologiques va favoriser des solos plus introvertis et autobiographiques. C'est

⁷⁹⁴ Après *Violin Phase*, créé pour elle-même en 1981 et *Solo for Vincent*, chorégraphié pour Vincent Dunoyer en 1997.

⁷⁹⁵ Les solos d'Isadora Duncan, de Loïe Fuller et de Ruth Saint Denis représentent un concentré des aspirations et des revendications des femmes du début du siècle. Puis viennent les solos de Martha Graham et Mary Wigman, plus inquiétants et plus problématiques, à la recherche d'une identité féminine dans l'imaginaire contemporain. A partir des années soixante, le corps devient historique, démocratique et quotidien, rejetant le psychologisme de la période précédente. Les danses de Lucinda Childs et Trisha Brown se déstructurent dans la répétition et l'accumulation mais ces névroses obsessionnelles font sens et dénoncent l'aliénation des femmes : dans *Carnation* (1964), Childs se débat avec des bigoudis, des éponges et une passoire ; dans *Solo mit sofa* (1980), Reinhild Hoffman lutte dans une robe doublure qui la lie définitivement à son canapé (Cf. Claire ROUSIER (ed.), *Le Solo, une figure de la modernité*, Pantin, Centre national de la danse, coll. « Recherches », 2002).

le cas de *Once*. Keersmaecker utilise des souvenirs de jeunesse que lui suggère l'album de Joan Baez *In Concert, part 2* (1963). Cet album mêle morceaux contestataires, ballades et chansons d'amour, reprenant ainsi d'une manière différente le questionnement entre danse et texte qui marque tout l'œuvre de la chorégraphe flamande⁷⁹⁶. La danse commente aujourd'hui ces chansons d'hier. La scénographie invite aussi à ce voyage dans le temps : les plaques de bois délimitant l'espace scénique évoquent un embarcadère et les toiles tendues sur les murs sont comme des voiles n'attendant que le vent.

L'artiste signe dans la durée *live* du disque une danse personnelle ; elle apparaît telle qu'on l'a rarement vue, espiègle, rieuse, fredonnant la musique. Son entrée sur scène dit la difficulté de commencer : regard interrogateur, timidité ; avant tout, trouver le sol dans un plié, puis choisir entre un élégant port de bras et un abandon plus pesant. Ses mouvements s'extraient d'une barre classique imaginaire, cherchant lentement et en silence le geste juste, fragile et incertain. Au fil des morceaux, s'impose une danse aux changements de direction incessants. Toujours présentes, les positions classiques portent les conditions de leur défaillance ; de minuscules accidents dévient chaque geste ; la vitalité des bras et les incessants décentrement dessinent les conflits intérieurs de l'artiste ; l'alternance du brusque et du fluide expose clairement ses méandres introspectifs sans que jamais la danse ne soit narrative.

La nature contestataire de certains de ces textes rappelle que, d'une guerre à l'autre, il est des intérêts de pouvoir qui ne changent guère. Même si les moyens ne sont plus les mêmes – comme le suggère ce moment où elle relaie d'une voix fragile et mal assurée *We Shall Overcome*. Lorsqu'en conclusion du spectacle, des extraits de *Birth of Nation* (G.W. Griffith, 1915) sont accompagnés par la chanson de Dylan *With God On Our Side*, l'impact politique de son projet artistique ne peut échapper ; et quand Keersmaecker s'expose torse nu dans le faisceau de la projection, son corps traversé d'image et son ombre gigantesque sur le film en disent long sur le statut de l'artiste dans le monde. *Once* dit une calme révolte, humble mais exigeante autant qu'obstinée.

⁷⁹⁶ Dans *Once*, le texte des chansons est projeté simultanément à leur diffusion sonore sur des bâches accrochées en fond de scène.

Bitches Brew/Tacoma Narrows (2003)

Chorégraphie : Anne Teresa De Keersmaecker

Créé avec et dansé par : Benjamin Boar, Marta Coronado, Fumiyo Ikeda, Cynthia Loemij, Elisaveta Penkóva, Salva Sanchis, Taka Shamoto, Igor Shyshko, Clinton Stringer, Giulia Sugranyes, Johan Thelander, Rosalba Torres Guerrero, Jakub Truszkowski

Musique : Miles Davis (*Bitches Brew, Spanish Key, Sanctuary, Miles Runs The Voodoo Down*)

Décor et lumières : Jan Versweyveld assisté de Shizuka Hariu

Costumes : An d’Huys assistée d’Anne Catherine Kunz

Production : Rosas et La Monnaie/ De Munt

Coproduction : Théâtre de la Ville à Paris, “Léonard de Vinci/Opéra de Rouen”

Première mondiale : Kaaithheater, Bruxelles, 18 juin 2003.

Un des fondements du travail de la chorégraphe belge réside dans la compréhension des principes d’organisation de la partition musicale, dans l’étude précise de la structure, jusqu’à la laisser contaminer l’écriture chorégraphique. Après avoir approché les musiques minimalistes, classique, baroque ou contemporaine, ces récentes investigations concernant la composition spontanée (*I said I* et surtout *In real time* en 2001) devait la mener jusqu’au jazz. Le point de départ de cette pièce collective est la musique de Miles Davis, une des figures légendaires du jazz, et plus particulièrement l’album *Bitches Brew* (1969). Cette autre manière de faire de la musique impliquait une façon différente d’approcher la danse et notamment de revenir à l’improvisation. Du fait sans doute de la pratique assidue à laquelle ils ont dû s’astreindre, les danseurs parviennent à effacer, plus nettement que dans *In real time*, les alternances improvisation-composition. Du même coup, le processus s’efface devant la performance et redevient une danse à voir. Cette fraîcheur recréée, alliée à un décor aux allures de vieux dancing bruxellois, donne une impression de “tranche de vie” festive. Le vocabulaire dansé s’enrichit également d’emprunts plus explicites à la *Street Dance*, et notamment au *Break*, que l’on avait vu poindre dans certaines partitions masculines de *Achterland*, *Toccata* ou encore *Rain*.

Symbole de remise en cause de ces pratiques chorégraphiques, la fin du spectacle se déroule devant un écran géant où passent en boucle les images de l’effondrement, aux

Etats-Unis en 1940, du pont *Tacoma Narrows*. Les images résonnent : adieu provisoire aux structures qui ont tant marqué l'œuvre de Keersmaeker ou conscience de leur fragilité ?

Kassandra – Speaking in Twelve Voices, 2004

Direction et Chorégraphie : Jolente De Keermsaeker et Anne Teresa De Keersmaeker

Créé avec, joué et dansé par : Benjamin Boar, Marta Coronado, Fumiyo Ikeda, Cynthia Loemij, Elisaveta Penkóva, Taka Shamoto, Igor Shyshko, Clinton Stringer, Giulia Sugranyes, Johan Thelander, Rosalba Torres Guerrero, Jakub Truszkowski

Texte : Oscar Van Woensel

Musique : Filip Kowlier

Décor et lumières : Jan Joris Lamers

Costumes : An d'Huys assistée d'Anne Catherine Kunz

Production : Rosas et La Monnaie/De Munt

Coproduction : Théâtre de la Ville à Paris, "Léonard de Vinci/Opéra de Rouen"

Première mondiale : Kaaitheater, Bruxelles, 10 mars 2004.

Après plusieurs spectacles où la danse reprenait ses droits (*Rain, April me, Once et Bitches Brew/Tacoma Narrows*) Anne Teresa De Keersmaeker retrouve sa sœur Jolente pour axer une nouvelle fois son travail sur le texte, dans le sillage de *Just before, Quartett, I said I* et *In real time*. Comme l'indique le titre, le texte est un monologue réparti entre les douze danseurs. Selon la mythologie grecque, Cassandre est une des filles de Priam, le roi de Troie. Dotée par Apollon du don de prophétie, elle refuse les avances du dieu qui, pour la punir, lui jette un sort : elle prédira l'avenir (et la destruction de Troie) sans que personne ne la croie. Pendant la période de création, les danseurs ont improvisé en partant du texte dans lequel Cassandre s'exprime au seuil de la mort ; mais très peu de danse a été préservée. Durant deux heures, dans un décor dépouillé, les interprètes tout de noir vêtus, jouent avec un mur de bois mobile, qui accule ou divise la troupe, manipulent quelques maquettes symbolisant une flotille, utilisent des couvertures pour se déguiser sobrement. Le texte qu'ils débitent dans un anglais international s'ajoute à l'anti-théâtralité et le non-jeu qui caractérise l'approche du groupe TG Stan.

Si pour certains, la pièce (de théâtre) est « un véritable propos militant sur cet irrépressible besoin de parler pour éviter le pire »⁷⁹⁷, ce spectacle ne parvient pas à faire oublier l'absence d'enjeu physique. Après avoir fait danser ses musiciens dans (*but if a look should*) *April me*, Keesmaeker transforme ici ses interprètes en acteurs. Peut-être la chorégraphe a-t-elle voulu pousser au bout la logique de rencontre des arts entre eux ?

⁷⁹⁷ Jean-Marie WYNANTS, *Le Soir*, Bruxelles, 12 mars 2004.

A propos de P.A.R.T.S.

En Belgique, parallèlement aux succès artistiques de la « nouvelle vague », le besoin d'une formation professionnelle pour les danseurs s'était fait sentir dès la fermeture de *Mudra*⁷⁹⁸.

A l'issue de diverses manifestations du printemps, une évidence s'imposait aux professionnels. L'éternel problème de la formation des danseurs et chorégraphes nécessitait au plus vite une réponse appropriée. Trop de chorégraphies approximatives courageusement mais artificiellement montées par des danseurs manquant d'expérience, trop de danseurs malhabiles, mal à l'aise dans des univers qu'ils maîtrisent difficilement.⁷⁹⁹

En devenant résidente à La Monnaie, Anne Teresa De Keersmaecker se fixe comme objectif, outre la constitution d'un répertoire, la création d'une école de danse de haut niveau. Quatre éléments motivent ce projet : De Keersmaecker est elle-même le produit des écoles (*Mudra* puis la *Tisch School of Arts*) ; la reprise de *Fase* (1982 et 1996) nourrit sa réflexion à propos de l'évolution du regard sur les œuvres ; sa confrontation aux jeunes danseurs durant quinze années d'audition pour *Rosas* lui permet de dresser un tableau des besoins ; enfin, son admiration pour d'autres chorégraphes l'amène à penser des contenus spécifiques de formation. « Il s'agissait d'une part de combler le vide laissé par le départ de Maurice Béjart avec *Mudra* et, d'autre part de donner une consistance à tout le mouvement chorégraphique qui existe en Belgique depuis une vingtaine d'année. »⁸⁰⁰ Anne Teresa De Keersmaecker succède ainsi indirectement à celui qui avait été son premier maître, s'inscrivant à son tour dans la longue tradition des chorégraphes pédagogues.

En 1995, elle fonde P.A.R.T.S.⁸⁰¹ qui attire aussitôt de jeunes danseurs du monde entier pour un cycle de formation de quatre ans. Ce dernier débouche sur un haut niveau

⁷⁹⁸ *Mudra* est le Centre Européen de Perfectionnement et de recherche des Interpètes du Spectacle à Bruxelles. La disparition de l'école en 1987 est concomitante du départ de Béjart pour Lausanne.

⁷⁹⁹ Jean-Marie WYNANT, « Danser, d'accord mais pas n'importe comment », *Le Soir*, Bruxelles, 13 octobre 1995.

⁸⁰⁰ Agnès IZRINE, entretien avec Anne Teresa De Keersmaecker dans *Danser* n° 193, novembre 2000, p. 15.

⁸⁰¹ P.A.R.T.S. pour *Performing Arts Research and Training Studios*.

de compétence tant en danse (classique, contemporain, répertoire⁸⁰²) qu'en interprétation multimédia ou en chorégraphie et dépassant de loin le stade « des danseurs entraînés à n'être que de purs exécutants »⁸⁰³ puisque la formation comprend également un enseignement musical (chant, rythme, analyse musicale) et une formation théorique (histoire de la danse et du théâtre, philosophie, sémiotique, sociologie...).

Si certains éléments sortis de l'école viennent grossir les rangs de la compagnie Rosas⁸⁰⁴, beaucoup d'étudiants ont également des occasions régulières de présenter leurs propres travaux. Ainsi chaque année le festival bruxellois *SUM/SOME of the parts* permet de voir éclore les nouveaux talents. Certains voient une sorte d'influence artistique qui nuit à la diversité, tant dans le travail de Keersmaeker que chez les jeunes chorégraphes qui débudent :

Ce que je trouve intéressant, c'est que la gestuelle a évolué, néanmoins, elle s'est tellement raccrochée au corps d'Anne Teresa que je trouve que ça s'homogénéise un peu au cours des années, même si l'improvisation rentre maintenant dans l'affaire. Pour moi, il y a une espèce de conditionnement qui doit se passer dans le studio pour que même l'improvisation d'entrée [de *Bitches Brew*] ne fasse pas rupture avec ce qui est proposé chorégraphiquement. En même temps, c'est tellement virtuose... mais il y a des manques de contraste, même si c'est magnifique. C'est peut-être aussi dû au fait que la moitié de la compagnie est sortie de P.A.R.T.S.. Et dans P.A.R.T.S., ils ont beaucoup de travail dans cette gestuelle-là, même s'ils suivent beaucoup d'autres techniques : *release*, Forsythe... Mais néanmoins, ce sont aussi des choses qui intéressent Anne Teresa, et qu'elle digère pour son propre travail ; les danseurs arrivent eux aussi avec ça. Ça s'est homogénéisé ainsi. [...] En tout cas la référence est aujourd'hui tellement énorme, en Belgique en tout cas, je vois des gens entrer dans cette esthétique-là comme étant la base avant même de dire : est-ce que j'aime ça ? Les gens issus de P.A.R.T.S. qui alimentent les autres compagnies font que les choses s'uniformisent, je trouve. L'utilisation des systèmes qui étaient propres à Anne Teresa commence à se dispatcher chez tout le monde, et ça infuse, comme ça, un peu partout. Ce que je dis n'est pas négatif. Je constate simplement que cela devient une référence de base. Comme Béjart avant elle.⁸⁰⁵

⁸⁰² Les vocabulaires chorégraphiques de Brown, Forsythe, Bausch et De Keersmaeker y sont particulièrement étudiés. On retrouve ouvertement ces influences à l'occasion du premier spectacle de la fondation P.A.R.T.S. en septembre 2005 : *Set and Reset* de Trisha Brown (1983), *Improvisations on a vile parody of address* de Forsythe (1988) sont repris par des étudiants de l'école et De Keersmaeker elle-même danse un solo créé spécialement à cette occasion par Pina Bausch.

⁸⁰³ M. VAN KERKHOVEN et R. LAERMANS, *Anne Teresa De Keersmaeker*, op. cit., p. 42.

⁸⁰⁴ En 2003, six des quatorze danseurs de la compagnie étaient issus de P.A.R.T.S.

⁸⁰⁵ Interview citée de J. Saunier.

En tout cas, la création et le succès de cette école ont eu pour effet de relancer, en France notamment, la question de la formation aux danses contemporaines qui se définissent moins par des techniques que par des projets esthétiques⁸⁰⁶.

⁸⁰⁶ Un débat s'est notamment engagé sous forme écrite dans Yvane CHAPUIS (ed.), « Médium : danse », *Art Press*, hors-série n° 23, novembre 2002, 103-113.

Étude critique

Dans le tableau qui suit, on a regroupé toutes les occurrences relatives à Anne Teresa De Keersmaecker et à *Rosas danst Rosas*. Les pages dont sont extraites les citations figurent en italiques dans ce tableau.

Ouvrages de référence	Numéros de page des occurrences
GINOT Isabelle et MICHEL Marcelle, <i>La Danse au XX^e siècle</i> , Paris, Bordas, 1995.	56, 194, 195, 196, 197, 198, 199, <i>248, 255</i>
LE MOAL Philippe (ed.), <i>Dictionnaire de la danse</i> , Paris, Larousse, 1999.	<i>119, 629</i>
LOUPPE Laurence, <i>Poétique de la danse contemporaine</i> , Bruxelles, Contredanse, 2000.	119, 149, <i>151, 229</i> , 232, 253, 297, 306
LOUPPE Laurence (ed.), « Les années danse », <i>Art Press</i> , hors-série n° 8, 1987.	<i>27, 41</i>
FEBVRE Michèle, <i>Danse contemporaine et théâtralité</i> , Paris, Chiron, 1995.	<i>82</i>
CREMEZI Sylvie, <i>La Signature de la danse contemporaine</i> , Paris, Chiron, 1997)	Aucune référence trouvée

***Vocabulary* (2002) : une installation⁸⁰⁷**

Avant de procéder à l'analyse des œuvres proprement dites, j'ai voulu *tester* ma trame de lecture en commençant par une description du *Vocabulary* d'Aliocha Van den Avoort (2002). Plusieurs raisons ont appuyé ce choix. D'abord, les extraits de danse qui composent cette œuvre sont interprétés précisément pour constituer l'objet du film. On peut donc penser que De Keersmaeker, qui en signe la chorégraphie, considère cet objet filmé comme une forme artistique révélatrice de sa danse et de son travail. En revanche *Vocabulary* n'est pas choisi au seul motif que le film – qui constitue une partie de cette installation – pourrait constituer un tribut, un bilan ou une sorte d'état des lieux de la danse d'Anne Teresa De Keersmaeker, même si on sait que la notion de « phrase de base » est pertinente dans l'élaboration de son travail chorégraphique. 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. »⁸⁰⁸

L'analyse du film *Vocabulary* me rapproche d'autant plus de mon sujet d'étude que ce projet m'oblige à considérer davantage le corps dansant, capté ou filmé, que le corps dansant vivant. Par ailleurs, le matériau chorégraphique s'y trouve décontextualisé des pièces auxquelles il appartient. Cette installation ne reflète pas une œuvre, elle est une œuvre en soi. Il n'y a donc pas d'interférence avec la musique, les décors ou les autres danseurs, ce qui simplifie ce premier essai de lecture en réduisant les paramètres observables à l'objet même de mon attention. Présentée lors de l'exposition *Rosas XX* à Bruxelles, *Vocabulary* est une installation vidéo spécialement conçue pour cet événement. Du point de vue de l'analyse, elle constitue pour moi un document unique car il isole du contexte chorégraphique et spectaculaire, des moments de danse (interprétés dans le silence) et permet de se centrer exclusivement sur des « phrases de base » et de poser ultérieurement la question d'un vocabulaire spécifique.

⁸⁰⁷ Réalisation d'Aliocha Van den Avoort ; dansé par Cynthia Loemij ; chorégraphie d'Anne Teresa De Keersmaeker ; assistance image : Vincent Pinckaers ; production : Rosas.

⁸⁰⁸ Anne Teresa De Keersmaeker à propos de *Small hands (out of the lie of no)*, déjà cité.

Cet essai préfigure mon attitude générale à l'égard des œuvres : je dois me contenter d'une relation médiatisée et abstraite à l'objet et à l'expérience esthétique et non à l'événement authentique. Mais je rappelle que mon ambition n'est pas de faire renaître la chorégraphie, mais d'en faire un objet de connaissance.

Analyse du *Vocabularium* (2003)

Les phrases corporelles sont filmées en plan large et frontal avec une caméra fixe. Le fond est noir. Chaque séquence se distingue de la précédente par le fait que l'interprète revêt le costume de scène correspondant à la pièce. Ce sont ces costumes qui m'ont permis d'identifier à quel *opus* appartenait originellement la phrase car certaines sont récurrentes d'un spectacle à l'autre. Les séquences sont présentées dans l'ordre chronologique des créations. De certaines pièces sont parfois extraites plusieurs phrases : trois sont tirées de *Fase* et *Rosas danst Rosas*, quatre appartiennent à *Achterland*. Deux extraits de *(but if a look should) April me* closent le film, mais cette création ne figure pas dans mon corpus. Certaines phrases apparaissent dans plusieurs pièces ou parties de spectacle : c'est le cas par exemple pour *Bartók/aantekeningen* et *Mikrokosmos* ou *Verklärte Nacht* et *Woud*. Enfin, précisons que certaines pièces ne figurent pas dans ce film : *Stella*, *Toccata*, *Solo for Vincent*, *Just before*, *For, I said I* et *In real time*.

***Fase* (trois extraits)**

La première séquence est l'unité motrice la plus récurrente de *Piano Phase*, la première des quatre parties du duo *Fase*⁸⁰⁹. La phrase consiste en un appui du pied droit devant le pied gauche en même temps que le bras droit est lancé horizontalement en avant. La chute du bras et la pointe du pied permettent à l'interprète de déclencher un demi-tour et répéter *ad libitum* cette figure. La forme est réduite à une giration qu'accentue le port d'une robe longue et ample. Emporté par son élan, le corps semble gommer l'impulsion d'entretien nécessaire aux rotations suivantes.

La seconde phrase est extraite de *Come Out*, deuxième partie de *Fase*. La danseuse est assise sur un tabouret, nous faisant face, la main gauche posée sur le genou. Seuls bougent l'avant-bras droit et la main, pouce et index se rejoignant en un petit anneau. L'avant-bras dessine un cercle et monte dans une trajectoire rectiligne pour suspendre la

main à hauteur d'épaule, avant de retomber pour s'élancer dans un autre cercle à la hauteur de la taille dans un cycle qui, là encore, semble ne pas prendre fin. Le mouvement n'est pas sans rappeler celui, indéfiniment répété, de la couturière à l'ouvrage, piquant son aiguille avant de tirer sur le fil. Mais ici, le mouvement tonique du cercle fait résonner le haut du corps, entraînant les épaules et surtout la tête, dans une oscillation ininterrompue.

La troisième séquence figure dans la quatrième partie de *Fase*, intitulée *Clapping Music*. Dans un mouvement à nouveau exposé de profil, c'est cette fois le bras opposé à la jambe qui, par un balancé d'avant en arrière, donne l'impulsion – non plus pour déclencher une rotation – mais à légers soubresauts, ramenant alternativement les pieds en sixième position (joints et serrés) ou sur la pointe des baskets, jambes légèrement fléchies. Ce précaire équilibre, où les bras relevés et immobiles concourent au maintien de cette fragile apparition, est assez rare en danse contemporaine. Le balancé, donc le poids des membres, entretient le sautillé et la scansion visuelle du mouvement dans un tempo binaire, mais elle le rappelle, dans le même temps, irrémédiablement vers le bas.

Rosas danst Rosas (3 extraits)

La première phrase de la pièce entraîne les danseuses debout, en sixième position et dos au public, dans une chute arrière⁸¹⁰. Une fois au sol, les interprètes déclinent cette phrase à différentes vitesses. Après cette chute, la danse se déploie à partir de différentes postures horizontales où l'appui est successivement costal, frontal ou dorsal. A plusieurs reprises, la danseuse utilise le sol pour s'en extraire, le repousser et retrouver une verticalité relative du buste, en s'appuyant sur les avant-bras, les mains ou à genoux, assise sur les talons ou bassin poussé en avant, en quatrième ou assise jambes allongées. Les expirations sont audibles de même que les percussions ou le bruit qu'occasionnent les déplacements du corps au sol. Les intensités naissent dans l'instant du changement de position et se maintiennent dans la tension de l'attitude, permettant ainsi de faire durer une forme immobile le temps de sa perception par l'œil, c'est-à-dire une fraction de seconde. Alternent ainsi une attitude de sphinx, en appuis sur les avant-bras, un poing serré sous le menton, une main passée dans les cheveux, des bras lancés

⁸⁰⁹ Source visuelle complémentaire : *Fase, four movement to the music of Steve Reich*, Captation à Anvers, juin 1997, Rosas Visual Library.

⁸¹⁰ Source visuelle complémentaire : *Rosas danst Rosas*, captation à Bruxelles, juin 1995, Rosas Visual Library.

horizontalement, un dos de la main glissant sur le front avant de s'écraser bruyamment sur le sol. Si les intensités émanent clairement du plexus, les changements de posture sont fréquemment entraînés par une rotation du bas du corps. Les jambes, bien que souvent masquées, sont déterminantes dans l'exécution de ces rotations où le bassin joue le rôle de volant d'inertie. Focalisé dans des directions précises et variées, le regard devient flottant, entraînant une longue oscillation de la tête dans le seul moment où, à genoux, la danseuse installe une pause corporelle.

La seconde séquence ouvre la deuxième partie de la pièce. Les formes et leur alternance ne sont évidemment pas les mêmes, puisque la danseuse est maintenant assise sur une chaise, posture qui autorise une plus 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 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 est aussi la première qu'expose la dernière partie de *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 plus fluide, moins scandée que les deux précédentes.

Elena's Aria

En sixième position, immobile et de profil, la danseuse est perchée sur des chaussures à talons aiguilles. Elle remonte doucement sa robe jusqu'en haut des cuisses, puis croise la jambe droite sur la gauche après un rapide battement. Elle penche lentement le buste en avant tout en opérant un demi-tour enveloppé. Le tronc se redresse et la tête poursuit sa course en arrière, entraînant le reste du corps dans un déséquilibre recouvert peu après, dans la position initiale. Sur les demi-pointes, la danseuse évolue en cercle, les bras fléchis en seconde position, comme pour préserver un équilibre précaire.

Ici, ce sont les flexions-extensions des jambes et de la colonne vertébrale qui engendrent à la fois les formes et les passages de l'une à l'autre. Leur rythme me semble familier car peu éloigné d'une motricité déployée dans un environnement usuel (mais qui reste cependant à imaginer), obligeant à chercher un objet égaré au sol, à marcher sans faire de bruit ou en équilibre sur des chaussures hautes. Cependant, l'exposition de ces attitudes, de profil et de dos, ainsi que leur ponctuation par des mouvements appartenant à un registre dansé plus conventionnel (battement, enveloppé, sixième position) en préserve le climat d'étrangeté. Dans le spectacle, cette phrase, dansée successivement par une, deux puis trois des cinq interprètes sur un cercle tracé à la craie sur le plateau, ponctue comme un refrain l'ensemble de la pièce⁸¹¹.

Bartók/aantenkeningen et Mikrokosmos

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. C'est donc une danse strictement verticale. 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 ont en charge une triple fonction. Fonction cinétique d'abord, car ils initient et entretiennent l'énergie nécessaire aux rotations et contribuent aussi, dans une ouverture sèche, à arrêter ces tours en échappé d'une manière nette. Parfois encore, ils entraînent un enroulé du buste autour des coudes venus se réfugier sur le ventre. Fonction graphique aussi, dans des ébauches de ports de bras classiques posés sur des attitudes à peine esquissées. Fonction sémiotique enfin (déjà présente dans les pièces précédentes) car le mouvement se transforme fréquemment en geste, comme ces mains passées dans les cheveux ou ces paumes superposées qui voient un index pointer de manière hésitante vers le spectateur, comme pour l'inviter à son tour. Dans la dernière partie de la pièce (*Quatuor n° 4*), cette phrase – démarrée en solo – est achevée à deux reprises par les quatre interprètes⁸¹².

⁸¹¹ Source visuelle complémentaire : *Elena's Aria*, captation au *Next Wave Festival*, Brooklyn, 5 novembre 1987.

⁸¹² Source visuelle complémentaire : *Mikrokosmos*, captation à Londres, mai 1998, *Rosas Visual Library*.

Ottone Ottone

Bien que le jeu gravitaire – par l’intermédiaire de désaxés plus poussés – soit ici plus prononcé, on retrouve, comme dans les phrases de *Rosas danst Rosas* ou de *Mikrokosmos*, une mise en mouvement du corps entier par l’intermédiaire des bras. Projetés de manière centrifuge ou lancés en abduction, ils se relaient pour entretenir les rotations hors de l’axe vertical. Les tours se terminent alors dans l’amorti des jambes et un relâchement du dos en avant.

Quelles que soient leurs formes, ces trajectoires ont pour point commun 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, créant ainsi une ponctuation haletante, intense et brève puis plus longuement adoucie. On retrouve cette structure rythmique dans des piqués provoqués par des ronds de jambes en attitude ou bien lorsque le corps agenouillé est brusquement aspiré vers le haut par une tête brutalement renversée en arrière.

Achterland (4 extraits)

La danseuse s’accroupit puis s’assied avec précaution en tournant le dos. En appui sur les mains et les pieds, elle effectue une vrille longitudinale avant de s’asseoir à nouveau. Comme dans la phrase d’*Ottone Ottone*, le bras lancé met l’ensemble du corps en tension, mais l’intensité – au contraire de la pièce précédente – reste soutenu quand l’interprète se recroqueville sur elle-même avant de jaillir à nouveau dans une extension dorsale, en appui sur les talons et les épaules, le bassin comme suspendu dans l’air. On retrouve à nouveau le rythme analysé précédemment : d’un mouvement récurrent même s’il subit quelques variations formelles (ici la vrille au sol), effectué à grande vitesse et initié par un bras, surgissent des figures rendues possibles par une exploration quadrupédique du corps dont les combinaisons (mains et pieds, épaules et demi-pointes, bassin et mains...) constituent autant de variables. Les vrilles sont encore accélérées à la fin de la phrase. Elles permettent, grâce à l’élan emmagasiné dans la rotation, de remonter en position debout. 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. La phrase est dansée dans *Achterland*⁸¹³ par les cinq interprètes féminines, dans des découpes carrées disposées frontalement. Elle sera reprise par deux fois et fait écho à une autre cellule dansée cette fois par les hommes.

La séquence suivante ressemble à une partie de marelle enfantine, rendue ici périlleuse et malaisée par une exécution en robe tailleur et chaussures à talon. Rebonds à pieds joints, petits pas chassés, soubresauts retombant jambes légèrement écartées et fléchies, parfois accompagnés de demi-tours en l'air, sauts jambes serrées où les talons viennent toucher les fesses, sont autant de figures qui s'enchaînent ici rapidement. Les bras aident à l'impulsion, mais d'une manière moins nette que dans les séquences précédentes. Ils contribuent à préserver des indices d'une féminité plus conventionnelle à cette femme emportée dans une curieuse frénésie. Ainsi les poignets restent cassés, pouces et majeurs assemblés gracieusement. Les bras esquissent des courbes qui font écho aux déhanchements incessants du bassin et créent une double ondulation qui se propage dans le dos et les jambes. La verticalité rigide de la posture, renforcée par les rebonds incessants, se voit ainsi compensée par une exploration plus douce d'un espace proche horizontal. La séquence s'arrête dans une attitude où la succession des déhanchements laisse une trace. Le corps est debout, quoique légèrement abandonné, la tête rejetée en arrière, comme cherchant l'air qui compensera l'effort effectué. L'alternance des sauts/réceptions/impulsions engendre une rythmicité clairement binaire que la structure des extraits consacrés à *Fase* avait déjà fait entrevoir. Cette phrase, dansée sur une table basse, apparaît dans la seconde partie d'*Achterland*, en solo puis reprise par le quintette de femmes.

Dans la troisième phrase, la danseuse est assise en quatrième position⁸¹⁴. Le buste droit cache les mains, mais pas les bras fléchis. La danse qui naît ici concerne les bras qui explorent un espace proche, animant par résonance le haut du tronc et les épaules. Le reste du corps sert de décor à cette danse brachiale. Les deux mains viennent rebondir sur les genoux, se cachent derrière le dos, les doigts se glissent dans les cheveux. Ces actions alternent avec des mouvements formels : phalanges posées sur le sol, lignes brisées et droites parallèles dessinées par les bras, cercles imaginaires tracés dans l'espace par les mains, courbes et spirales que vient amplifier une infime

⁸¹³ Source visuelle complémentaire : *Achterland*, prod. Avila, 1994. Filmé en 35 mm et en noir et blanc avec les décors et les lumières de la pièce de 1990.

⁸¹⁴ Les deux jambes sont fléchies, un talon devant le bassin et l'autre derrière.

inclinaison du cou. A l'exception du bruit des doigts ou des mains sur le sol qui engendrent une source minimum et intermittente de percussions, c'est le rythme du balancé qui s'insinue ici. Le bas du corps, solidement arrimé au sol, impose sa polarité aux excursions latérales et aériennes des bras. Ce temps fort en direction du sol associé au travail autour de l'axe – circulaire dans les différents plans – rend l'ancrage de la posture assumé et revendiqué. Sur scène, cette position est renforcée par un éclairage à base de contres qui ne laissent voir que le contour des interprètes toujours assises sur les tables basses.

La dernière phrase se poursuit au sol. La danseuse est assise face à nous, les jambes repliées devant le buste. A une danse des bras succède une danse des jambes. Les pieds marquent à leur tour un rythme de percussion au tempo soutenu. Puis les jambes investissent l'espace avant. Les modes d'arrimage au sol vont se faire plus variés et permettre l'inscription de formes corporelles plus globales : flexions/extensions, ronds de jambes plus classiques mais orientés verticalement, retirés, cercles concentriques dessinés par terre à l'aide des orteils. Les rebonds du bassin sur le sol entraînent un chapelet de secousses qui animent la tête de saccades appuyées. Le corps est soudain pris de convulsions partant des jambes et remontant dans le dos. L'alternance des percussions, des trajets conduits et des petits rebonds, donne un aspect plus ludique que graphique à cette séquence qui fait ainsi écho à la seconde. Dans le spectacle, les cinq danseuses sont disposées au lointain et en chevron. La phrase est reprise en fin de pièce et en solo.

Cette utilisation du matériau chorégraphique, élaboré à partir de contraintes posturales (danse couchée, assise, debout sur place) ou émanant de l'utilisation d'accessoires (les chaises de *Rosas danst Rosas*, les tabourets de *Fase* ou les tables basses et les fauteuils d'*Achterland*) relie non seulement ces accessoires qui voyagent d'une pièce à l'autre, mais aussi la danse à elle-même à travers la succession des spectacles.

Erts et Kinok/Grosse Fuge

La phrase est construite autour d'une triple récurrence : le déséquilibre (à partir de la sixième position, d'un relevé en attitude) pouvant aller jusqu'à la chute, le tour en dedans (simple ou en attitude) et un saut typique du vocabulaire keersmaekerien, 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 désaxé 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. Le passage au sol fait également apparaître des variations sur la figure de la vrille, toujours déclenchée par les bras (comme on l'a vu pour *Achterland*). En revanche la rotation met ici en évidence une torsion du corps, une spirale du dos identique à celle que j'avais observée dans *Rosas danst Rosas*. Les pauses se font dans des attitudes, elles aussi déjà vues (comme cette extension dorsale, en appui sur les talons et les épaules, le bassin suspendu dans l'air, figure elle aussi repérée dans *Achterland*), ou dans des temps morts de trajectoires ou d'élans, sans qu'aucune figure ne se surajoute à la posture assise, accroupie ou allongée sur le côté. Une fois encore, la priorité – tant sur le plan graphique que sur celui des variations d'intensité tonique (saccades et toc-fondus) – est dévolue aux bras. Ces derniers servent de relais, d'appui, d'élan et continuent d'assurer la réalisation motrice d'une danse qui ne cesse de changer de niveau, du sol au saut. La phrase est exécutée, partiellement ou en totalité, à de nombreuses reprises dans *Erts*, comme si la chorégraphe voulait en épuiser le contenu⁸¹⁵. Depuis les deux pièces fondatrices, c'est peut-être dans ce spectacle que le terme de phrase de base – utilisée, répétée et déclinée – trouve tout son sens. On la retrouve d'ailleurs à nouveau exposée deux ans plus tard dans l'ouverture de *Grosse Fuge*, le troisième volet du spectacle *Kinok*.

Mozart/Concert Arias, un moto di gioia

En lourde robe d'époque, mais les jambes dénudées, la danseuse est debout, bras croisés, oscillant légèrement sur son axe. Le balancé prend progressivement de l'amplitude. Le bras droit jeté, vers le haut, poursuit son mouvement en balancé, épaules relâchées, avant de reprendre sa position initiale sur la poitrine. Dans l'augmentation d'amplitude de la rotation, les jambes s'écartent et se plient, pour se transformer en une sorte de *jerk*, totalement anachronique. Il se poursuit par des demi-tours en échappé, déjà observés dans *Achterland*. La séquence, très courte, ressemble davantage à un clin d'œil humoristique qu'à une phrase de départ, telle que je l'ai conçue jusqu'à présent. On la retrouve plus longue et dansée isolément en contrepoint d'une autre partition

⁸¹⁵ Source visuelle complémentaire : captation anonyme du spectacle (pas de date).

chorégraphique dans un des *Concert Arias* de Mozart qui composent la musique de ce spectacle⁸¹⁶.

Kinok

De la première position, le bras gauche s'élève doucement. Un bref accent de l'épaule déclenche une ondulation du buste et de la tête, et fait naître un désaxé et une ligne des bras en diagonale. Poussée hors de l'équilibre, la danseuse se déplace de quelques pas et fait surgir une suite de forme appartenant au répertoire classique : retiré, dégagé, rond de jambe, développé, préparation et tour en dedans, saut de chat et grand jeté. Mais ici, le mouvement est distribué à partir d'une ondulation et d'une torsion du buste sans cesse changeante dans leur direction et leur amplitude. Quelques soubresauts pieds parallèles viennent dynamiser par le rythme du rebond (déjà aperçu dans *Achterland*) la lente sinuosité du reste de la phrase. L'esthétique classique du mouvement est renforcée par le port d'une tunique courte mais elle est également pondérée par de nombreux passages des jambes et des bras en rotation interne, des ondulations du dos et de légers déhanchements qui appartiennent au vocabulaire contemporain. Les balancés de bras relâchés et les ports de tête en arrière créent également des moments d'abandon impensables en danse classique. Cette phrase est utilisée dans *Kinok* sous la forme de canon par les neuf interprètes et dansée en contrepoint permanent des autres propositions chorégraphiques pendant toute la durée de la pièce⁸¹⁷. Enfin la phrase est reprise par la même interprète, habillée de la même tenue, dans *Amor constante más allá de la muerte*.

Amor constante más allá de la muerte

Dans cette phrase, une danse du corps central, entrevue de manière ponctuelle dans les précédents extraits, se fait ici plus manifeste. A plusieurs reprises, une circumduction entraîne la tête puis le dos hors de l'axe et fait vaciller l'équilibre initial. Une jambe se dégage lentement vers l'avant à partir d'un demi-plié mais cette fois, c'est la rotation du bassin – et non plus un rond de jambe – qui provoque le changement de direction. Le bras lancé donne toujours un élan au tour qui suit mais ici, il découle de la spirale effectuée par le dos. Les mobilisations successives du coude, de l'épaule, de la

⁸¹⁶ Source visuelle complémentaire : *Mozart/Concert Arias, un moto di gioia*, captation à Bruxelles, mai 1996, *Rosas Visual Library*.

⁸¹⁷ Source visuelle complémentaire : *Kinok*, captation à Bruxelles, mai 1995, *Rosas Visual Library*.

tête et du buste en continuité, permettent à l'intensité tonique choisie de se propager à travers le haut du corps exploré plus organiquement, favorisant ainsi la lecture de la circulation interne du flux plutôt que la mobilisation des segments eux-mêmes. En alternance avec ce travail, apparaissent des séquences plus verticales où bras et jambes retrouvent leur rôle d'impulsion dans les sauts et les trajectoires distales. Elles s'intercalent et ponctuent de flèches directionnelles la recherche de sinuosités du buste, qui se développent dans l'espace propre de l'interprète. Un travail intermédiaire est également présent car la danse joue aussi sur les propriétés d'élasticité des muscles et tendons. Ainsi les bras, projetés en arrière au-delà de leur laxité, reviennent-ils violemment vers leur point de départ, offrant une impulsion rapide aux petits sauts parsemés dans la phrase. Enfin, on retrouve la figure de la vrille au sol, qui semble n'être présente ici que pour fournir un élan supplémentaire au travail vers le haut qui lui succède. Dansé en solo, la phrase est reprise par un quintette d'homme un peu plus tard dans le spectacle⁸¹⁸.

Verklärte Nacht/Woud

D'abord immobile et de dos, la danseuse se retourne lentement et – semblant chercher quelque chose du regard – s'accroupit pour caresser le sol du revers des doigts. On retrouvera d'ailleurs cette attitude accroupie dans *Small hands (out of the lie of no)*. Le dos, alternant flexions et extensions, projette les bras et la tête vers le haut et le bas, parfois jusqu'à la chute. La danseuse assise, mains posées sur le sol, jambes écartées et pliées, se propulse vers l'avant avec ce même accent violent du dos, la tête rejetée en arrière. Une fois relevée, l'interprète lance les bras en couronne vers le haut mais les figures ne se terminent plus, comme dans les phrases précédentes, dans des formes achevées et tenues mais au contraire dans une vacillation, un effondrement qui ramène la danseuse au sol. L'aimantation du corps vers le bas est toujours présente mais c'est la nature de la relation qui change, plus proche cette fois de l'abandon que de l'intention. Cette phrase ouvre le spectacle. Elle est dansée dans une demi-pénombre. Elle reprise ensuite par fractions à plusieurs reprise. La pièce, qui est d'une durée

⁸¹⁸ Source visuelle complémentaire : *Amor constante más allá de la muerte*, captation à Bruxelles, septembre 1995, *Rosas Visual Library*.

exceptionnellement courte (trente minutes environ), est reprise intégralement dans *Woud*⁸¹⁹.

Drumming

Cette synthèse d'un mouvement d'essence classique, aux lignes tenues et à l'aspiration verticale, et de la circulation d'un flux qui serpente à travers le corps central, s'affirme encore davantage dans cette phrase extraite de *Drumming*. La phrase, d'une durée de près de trois minutes, est bien plus longue que les précédentes. Comme s'il s'agissait de proposer un bilan de l'évolution de l'écriture du mouvement – engagé depuis *Erts* dans une recherche de forme plus déliée organiquement – au sein même de la rétrospective que constitue le film lui-même. Le saut retiré apparu dans *Erts* est ici sujet à des variations : position d'une jambe en attitude, le pied fléchi ou accompagné d'une torsion du dos que prolonge un cercle de bras, saut tracté en arrière par des bras lancés dans le dos, enrichi d'une jambe en arabesque ou encore légèrement désaxé et accompagné d'une rotation. Seuls, les rebonds en soubresauts et un petit jeté latéral viennent briser ce monopole de l'impulsion/réception sur le même pied. L'alternance continue de jouer entre la recherche classique de la ligne, bras et jambes tendus dans différentes directions (développés, pointés horizontaux ou dans des diagonales), et la volonté de faire vivre l'axe du rachis comme source de la distribution et du déploiement des accents toniques. Le triangle formé par la tête et les deux épaules devient alors le foyer mobile d'où se propagent les impulsions et s'élaborent les directions – tant dans les déplacements que dans l'orientation des formes distales. Les inclinaisons et torsions du dos ainsi que les décentrements du bassin se font ici plus discrets. Ce travail par expansion d'un centre situé très haut est également aidé par l'intensité des relâchés de bras et de jambes : souvent tendus dans des lignes, tous les membres fournissent une quantité d'énergie cinétique proportionnelle à leur poids dès que l'attitude dans laquelle ils sont fixés est abandonnée. Le balancé permet alors de faire surgir une nouvelle forme vers le haut, qui va se déconstruire lentement, dans la dynamique déjà évoquée de l'impact/résonance, ou bien de fournir un contraste à une nouvelle plongée vers le sol. L'abandon et le relâché font ici office de diastole permettant à tout ou partie du corps de

⁸¹⁹ Sources visuelles complémentaires : *Verklärte Nacht*, captation à Bruxelles, novembre 1995 et *Woud, three movements to the music of Berg, Schönberg & Wagner*, captation à Bruxelles, décembre 1998, *Rosas Visual Library*.

mieux se préparer à une projection dans l'espace. Les conséquences plastiques des variations possibles du poids et de la direction de ces relâchés entraînent une diversité de formes plus grande encore, mais dont la ligne, la spirale et la sinuosité demeurent les structures principales autour desquelles se bâtissent des architectures corporelles plus complexes. La phrase présentée ici est, elle aussi, la première exposée en solo dans *Drumming*. Elle est ensuite reprise en duo puis en quintet dans des orientations différentes et réexposée en solo, en contrepoint d'un autre unisson⁸²⁰.

Quartett

Dans la phrase tirée de ce spectacle, on retrouve des dominantes déjà entrevues précédemment. Les tours continuent d'être déclenchés par des élans de bras et des spirales du dos. Les sauts sont bâtis sur des structures plus variées qu'à l'accoutumée, mais on retrouve le cloche-pied et les soubresauts jambes parallèles. Ces sauts, par la vitesse d'exécution qu'ils imposent, viennent opposer un contraste au travail debout qui développe un travail de figures construites à partir de l'oscillation du corps central et l'élaboration de tracés distaux. Les relâchés, déjà évoqués à propos de *Drumming*, font davantage figure de pause rythmique et de pause chorégraphique que d'élan. Cette phrase offre l'occasion de construire des formes plus stables dans le temps. Le corps cherche alors des lignes brisées : avant-bras fléchi à angle droit, chevilles et genoux pliés, plutôt que les droites et les courbes qui formaient l'essentiel des traces jusqu'à présent. Alors que le haut du corps constituait jusqu'ici la zone où le mouvement se créait et s'entretenait, celui se fait maintenant plus discret (même si la torsion de la ceinture scapulaire engendre encore quelques changements d'orientation). Le relais est pris ici par le bassin qui cherche l'impulsion dans le déhanché profond, le demi-cercle horizontal ou l'accent bref et tonique. Pas de passage au sol dans cette phrase mais on retrouve le changement de niveau dans de courts moments, engendrés par la présence des grands pliés en première position, en petite seconde où la flexion se prolonge bien au-delà de l'exigence classique, dans une position accroupie déjà repérée dans *Verklärte Nacht*, et que l'on retrouvera comme figure récurrente dans *Small hands (out of the lie of no)*. 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 donc très présent, comme

⁸²⁰ Source visuelle complémentaire : *Drumming*, captation à Bruxelles, septembre 1998, *Rosas Visual Library*.

pour constituer un écho à la posture plus quotidienne (debout, les mains dans les poches) qu'adopte l'acteur de TG Stan. 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, cette phrase qui constitue l'unique proposition chorégraphique de ce spectacle⁸²¹.

Rain

Dans la phrase présentée, on retrouve la verticalité rendue sans doute nécessaire par la diction du texte dans *Quartett*. Mais celle-ci semble moins ponctuée par la marche que dans l'extrait précédent. On retrouve aussi les qualités toniques et la distribution des flux aperçus depuis *Erts*. Les pauses, du point de vue de la vitesse d'exécution, sont ici recherchées dans des formes abandonnées et reprises plus systématiquement que dans *Drumming*. Même tenus dans une première position classique, les bras, passant par un relâché des coudes puis des poignets, finissent ballants le long du corps, relâchement qu'amplifient les mouvements légers des plis d'une robe à la fois large et légère. Les rotations et les changements de direction proviennent des bras lancés. C'est maintenant une récurrence forte, mais la transmission du flux se prolonge en écho vers le bas et le bassin résonne en oscillations ou en déhanchés. Parfois aussi, le sens de circulation est inversé, ce que je n'avais pas observé jusqu'à présent, et un rond de jambe en dehors rapide déclenche ici un détourné qui vient s'affaisser dans une posture accroupie. Les ondulations latérales du buste génèrent des formes tenues que de micro effondrements d'une partie du corps (genou qui se plie, tête qui se penche...) bouleversent, mais qu'un flux neuf, jailli du bras opposé, du bassin ou de l'épaule, efface presque aussitôt. A plusieurs reprises, les lignes tendues dessinées par les bras s'évanouissent dans des courbes plus basses où le tonus, sans cesse reconstitué, semble pourtant s'éroder à chaque instant. Peut-être l'état des bras préfigure-t-il celui plus général des danseurs que l'interprétation d'une chorégraphie athlétique, comprenant également de nombreux portés et passages au sol, va pousser au bout de leur résistance physique. De nouveau, comme dans *Elena's Aria*, le rythme d'apparition s'organise autour des déclinaisons possibles de la flexion/extension des segments corporels. Dans le spectacle pourtant, la

⁸²¹ Source visuelle complémentaire : *Quartett*, captation à Tongeren, avril 1999, *Rosas Visual Library*.

composition complexe, qui rappelle celle de *Drumming*, rend pourtant la danse expansive dans ses développements et sa conjugaison⁸²².

Small hands (out of the lie of no)

La danseuse, ceinte d'une lourde robe qu'elle porte dans ses bras, court en cercle avant d'abandonner ces pesants tissus en les laissant tomber à ses pieds. Les bras s'engagent dans un travail de spirale qui s'achève quand l'interprète, brusquement recroquevillée, s'immobilise comme aux aguets. Les bras, toujours vivants et mobiles, tracent des courbes et engagent le corps dans des oscillations plus prononcées qu'à l'accoutumée autour de l'axe, rotations du buste qui servent aussi d'élan à la transformation des figures. Ils remplacent les déhanchés qui se font ici plus discrets et moins fréquents que dans *Quartett* ou *Rain*. Les sauts (le cloche-pied, jambe libre retirée, est toujours présent) à deux pieds, jambes repliées et en ouverture forment un pendant aérien à la posture accroupie. On retrouve également les flèches (bras tendus ou jambes lancées en grand battement vers le haut), ainsi que les petites défaillances, comme dans la phrase précédente. Celles-ci sont exploitées et amplifiées dans la pièce par la création d'une danse qu'on pourrait dire "à handicap", dans laquelle – durant de brefs mais fréquents moments – les deux interprètes évoluent avec le buste et une jambe raide et comme faits d'un seul bloc. Ces changements brusques de qualité des segments (appui qui se dérobe ou au contraire se raidit) animent le flux assez continu de brèves accélérations⁸²³.

Bilan de l'analyse

Il faut y insister, *Vocabularium* n'est pas une pièce, même si la chorégraphie en est signée par Anne Teresa De Keersmaeker. C'est pourquoi je ne saurais tirer de conclusion définitive à l'issue de ce rapide survol d'un matériau qui ne résume pas à lui seul la pensée chorégraphique de l'artiste. Il me donne cependant la conviction que ma démarche a quelque utilité et permet notamment de mettre en évidence quelques points de repère.

⁸²² Source visuelle complémentaire : *Rain*, captation à Rotterdam, mai 2001, *Rosas Visual Library*.

⁸²³ Source visuelle complémentaire : *Small hands (out of the lie of no)*, adaptation cinématographique, Bruxelles, juin 2001, *Rosas Visual Library*. Nous avons laissé de côté les extraits afférents à *April me*. Ce spectacle n'appartient pas à notre corpus et reprend, pour les treize danseurs de la compagnie, le matériel chorégraphique élaboré dans le duo *Small hands*.

Ainsi on peut observer, à travers vingt ans de travail, des continuités. L'oscillation et ses variations formelles en sont un exemple (aperçu dès *Fase* et que l'on retrouve, de *Rosas danst Rosas* à *Small hands*). Il s'agit de prendre ses manifestations corporelles – non pas simplement comme un élément cinétique permettant d'entretenir un mouvement cyclique ou de transformation d'une intensité dans une traduction gestuelle inédite – mais plutôt et surtout comme une résonance du mouvement précédent, une trace corporelle du mouvement qui a déjà disparu ou s'est métamorphosé. Cet écho physique se double d'un statut plus psychologique, qui prend la forme d'un moment de trouble, une phase d'égarement, une hésitation que laisse fréquemment entrevoir le visage des interprètes – comme s'ils étaient étonnés que de telles intensités puissent encore les surprendre.

L'observation permet d'identifier également les ruptures. Jusqu'à *Achterland* par exemple, les éléments du vocabulaire classique étaient absents de l'écriture keersmakerienne. Puis ports de bras, pirouettes, battements et ronds de jambes sont progressivement réintégrés à partir du spectacle *Erts*. Ce vocabulaire se met paradoxalement en place en même temps qu'apparaissent des figures spécifiques à la syntaxe de la chorégraphe. Ainsi j'ai insisté sur la permanence du saut à cloche-pied, la jambe libre retirée au genou, et qui s'enrichit de multiples transformations à travers le travail spiralé du haut du corps et dans les directions qu'explorent ces impulsions. Il ne faut cependant pas se laisser aller à une trop rapide assimilation entre l'esthétique d'aspiration vers le haut que véhicule la danse classique et ces tentations répétées d'échapper à la pesanteur. D'abord parce que ces impulsions sont souvent plus horizontales que verticales et délimitent davantage un espace de franchissement qu'une aire d'ascension. Ensuite parce que le saut lui-même est presque toujours une forme en même temps qu'un élan qui – à l'inverse de la conception classique – lui retire toute ambition virtuose en lui conservant sa valeur plastique. Enfin il faut noter que le saut n'est parfois qu'une valeur de contraste permettant de mettre en valeur un passage au sol, mené à vive allure, ce qui – sur les plans tant symbolique que technique – est tout à fait inconcevable en danse classique.

Enfin la description permet de situer un certain nombre de glissements ou d'évolutions (on pourrait dire de cycles⁸²⁴) au sein de l'œuvre. Ainsi au minimalisme

⁸²⁴ D'autres cycles ne peuvent être discernés par ces seules phrases de base. Mais ils tissent tout autant les brins plus ou moins apparents de la guirlande créative d'Anne Teresa De Keersmaeker : l'alternance

répétitif qui préside au trois première pièces (de *Fase* à *Elena's Aria*), succède une ouverture formelle progressive. Elle démarre avec *Bartók/aantekeningen* et s'enrichit de l'arrivée d'interprètes masculins à partir de *Mikrokosmos*. Le vocabulaire qui jusque là semblait se chercher, s'étoffe de conceptions plus acrobatique à partir d'*Ottone Ottone* et surtout à partir d'*Achterland*. La danse devient plus complexe et plus athlétique mais reste claire et précise : il suffit de voir combien différent les vrilles chez Vandekeybus et De Keersmaecker pour mesurer combien la finesse des tracés peut demeurer une préoccupation chez la dernière, quand l'esthétique dansée du flamand privilégie plutôt la déflagration corporelle. La danse d'Anne Teresa De Keersmaecker demeure également androgyne car à l'exception des rôles dans les portés, peu de figures et d'intensités demeurent l'apanage d'un sexe ou de l'autre.

du recours au texte (*Just before, Quartett, I said I, In real time*) ou de l'exploration d'autres arts (*Elena's Aria, Mozart/Concert Arias, Woud*) avec les grandes constructions purement chorégraphiques (*Erts, Kinok, Drumming, Rain, April me*) et les formes plus intimistes (*Solo for Vincent, With/For/By* ou *Small hands*).

Composition et procédés littéraires

Dans le domaine de la création, beaucoup de chorégraphes utilisent une forme de sensibilité globale, proche de celle des orientaux où le créateur fait confiance aux potentialités des situations qu'il explore et auxquelles il donnera du sens *a posteriori*. Dans ce contexte, la référence à Gilbert Durand est essentielle. Pour l'auteur, l'imaginaire se déploie, non dans une forme de superposition, mais de dilatation et d'association d'idées qui permettent d'installer un thème, un univers poétique ou un projet chorégraphique. C'est par la rhétorique qu'on peut accéder à l'imaginaire car elle est à l'interface entre pensée rationnelle et pensée imaginative⁸²⁵. De là provient sans doute la nature métaphorique des discours des créateurs en danse car ces images font émerger des qualités toniques particulières. Ces discours sont centrés sur la poésie de la forme et non sur la mécanique (même si la mécanique, dans un second temps aide à affiner la forme), ainsi que sur la qualité davantage que sur l'efficacité du geste.

Dans le même ordre d'idées, un certain nombre de procédés peuvent être repérés à partir des procédés littéraires. Cette recherche a pour but de définir des savoir-faire existant en danse, mais souvent non formalisés, de les relier entre eux, voire de les classer en les passant au crible d'un cadre d'analyse spécifique à cette activité.

Le premier classement effectué répartit l'ensemble des termes en trois catégories qui me paraissent fonctionnelles dans le domaine de la construction chorégraphique. Tout d'abord, l'énonciation (c'est à dire l'activité où le travail sur la forme est prédominant) au sein de laquelle l'exploration se fait sur la matière, le matériau chorégraphique, la manière dont sont énoncés l'ensemble des signes. Par exemple, le corps qui produit du mouvement musicalisé. Puis l'évocation (c'est à dire l'activité où le travail sur le sens est prédominant). Ici, l'exploration se fait dans l'univers créé, à travers l'ensemble des éléments qui apportent avec eux une ambiance implicite, par exemple, le corps qui produit un mouvement évocateur. Enfin, l'exposition (c'est à dire l'activité où la composition est prédominante) dans laquelle l'exploration porte sur

⁸²⁵ G. DURAND, *Structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., et *L'Imaginaire*, Paris, Hatier, coll. « Optiques », 1994.

l'aspect syntaxique et qui permet de soumettre au regard d'autrui. Par exemple, le corps produisant un mouvement théâtralisé et destiné à être vu.

On trouvera ci-dessous un inventaire non exhaustif de possibilités de travail ou de contenus d'interventions élaborées à partir des procédés littéraires classiques⁸²⁶ et des figures de rhétorique applicables à la danse. J'ai choisi de les répertorier par ordre alphabétique, mais regroupées dans les trois catégories citées précédemment. J'ai tenté d'illustrer par un exemple tiré de la production artistique contemporaine l'utilisation de ces procédés.

⁸²⁶ Bernard DUPRIEZ, *Gradus, les procédés littéraires*, Paris, éd. Christian Bourgois, coll. « 10/18 », 1990.

EVOCATION		
Procédé	Définition	Référence/illustration
Allégorie	Image appliquée au thème, élément par élément.	Les guerriers dans <i>Del'interno</i> de C. Carlson, 1998.
Allusion	Evoquer sans citer explicitement	<i>Des œufs debouts par curiosité</i> d'U. Amagatsu, 1982.
Ambiguïté	Maintenir une impossibilité de trouver une interprétation précise par rapport au thème évoqué	Les accumulations de danseurs dans <i>Paysage après la bataille</i> d'A.Preljocaj, 1998.
Atténuation	Litote, euphémisme... Substituer à une idée une idée moins forte	La gestuelle de la foule dans <i>Never Again</i> de L.Newson, 1988.
Equivoque	Introduire un deuxième sens dans une proposition	<i>Tant mieux tant mieux</i> de D.Bagouet, 1983.
Hyperbole	Exagérer ou diminuer excessivement la vérité pour produire plus d'impression	L. Lecavalier portant son partenaire d'un pas chancelant dans <i>Human Sex</i> , E.Lock, 1985
Pérégrinisme	Utiliser des éléments empruntés (graphie, mélodie, dynamisme)	Les sports d'hiver dans la <i>cérémonie des J.O d'Albertville</i> , P. Decouflé, 1992.
Stéréotype	Expression ou forme trop souvent utilisée dans la forme (<i>ballchange</i> -tour en dehors) ou le sens (voir symbole)	<i>Les uns et les autres</i> de R.Odums, 1980.
Fantastique	Présenter comme réel un épisode incompatible avec la réalité	Les morceaux de corps émergeant du plancher dans <i>Strange Fish</i> de L.Newson, 1992.
Humour	Souligner la différence entre le réel et l'idée qu'on s'en fait	Les morphologies des danseurs de <i>Groosland</i> de M. Marin, 1989.

Procédé	Définition	Référence/illustration
Métaphore	Transfert de sens par substitution analogique (terme concret dans un contexte abstrait).	La danseuse « gorgone » dans <i>Necessito</i> de D. Bagouet, 1991.
Synecdoque	Prendre le plus pour le moins, la matière pour l'objet, la partie pour le tout	L'évocation de la tauromachie dans <i>Necessito</i> de D. Bagouet, 1991 (les index dressés évoquent le <i>toro</i>)
Métonymie	Exprimer un concept au moyen d'un terme désignant un autre concept uni par une relation nécessaire.	Le corps à corps du duo d' <i>Eden</i> de M. Marin, 1986.
Motif	Unité de sens ayant une fonction dans le discours	Les hommes fouillant les femmes dans <i>Roseland</i> de W. Vandekeybus, 1991.
Mythe	Récit symbolique où chacun peut se situer et donner une interprétation de l'existence	La relecture du mythe sous l'angle psychanalytique de <i>Cendrillon</i> de R. Noureev, 1986.
Parodie	Imitation consciente et volontaire dans une intention moqueuse	<i>Symphonie en ré</i> de J. Kylián, 1984.
Remotivation	Changement apporté dans la relation faite par le spectateur entre la forme et le sens.	<i>Violences civiles</i> d'O. Duboc, 1989.
Symbole	Geste ou signe graphique auquel la tradition culturelle attribue un sens.	<i>Welcome to Paradise</i> de J. Bouvier et R. Obadia, 1989.
Tautologie	Proposition qui ne dit rien de plus que le thème auquel elle renvoie.	<i>Summerspace</i> de M. Cunningham, 1957, où les danseurs explorent les possibilités de traverser l'espace.

ENONCIATION		
Procédé	Définition	Référence/illustration
Abstraction	Le mouvement est abstrait, c'est une succession de formes qui n'a pas de sens en soi. En revanche, il peut être coloré pour lui donner une qualité sensible et contribuer à lui donner une cohérence à l'intérieur d'une phrase corporelle. Voir intonation.	<i>Variation V</i> de M. Cunningham, 1965.
Accentuation	Elle renvoie à la ponctuation du mouvement, à la gestion de l'intensité utilisée pour l'effectuer.	Le "solo de Rosalba" dans <i>Decodex</i> de P. Decouflé, 1996.
Amplification	Développement du geste dans l'espace pour lui donner plus de force et d'importance.	La marche des "microbes" dans <i>Codex</i> de P. Decouflé, 1986.
Aposiopèse	Interruption brusque, le mouvement n'est pas terminé mais il est suspendu.	Les diagonales dans <i>So Schnell</i> de D. Bagouet, 1990.
Enumération	Passer en revue toutes les possibilités dans une situation ou avec une contrainte donnée.	<i>Einstein on the Beach</i> , d'A. De Groat, 1976.
Epithétisme	Améliorer la forme sans rien changer au sens. Redondance du mouvement, complément.	Les cinq premières minutes de <i>Rosas Danst Rosas</i> d'A.T. De Keersmaeker, 1983.
Graphisme	Caractère particulier d'une écriture individuelle.	<i>Window</i> de M. Cunningham, 1998

Hypothypose	Dépeindre les choses de manière vive et énergique. Le référent devient un tableau, une scène vivante.	<i>Suite flamenca</i> d'A.Gades, 1984.
Intonation, intensités, énergies	Variations toniques qui constituent la mélodie, la musicalité du mouvement.	<i>Blue Lady</i> de C. Carlson, 1985 <i>KOK</i> , de R. Chopinot, 1988 <i>Infante c'est destroy</i> de E. Lock, 1991.
Périphrase	Plusieurs unités à la place d'une seule pour un même effet ou un même sens	La gestuelle quotidienne des marches et des courses dans <i>Immer das selbe gelogen</i> de W. Vandekeybus, 1991.
Pseudolangage	Les éléments utilisés évoquent une phrase énoncée en imitant le langage.	Ponctuation des portés et des manipulations dans <i>Canard pékinois</i> de J.Nadj, 1987
Répétition	La boucle est une forme de répétition l'on termine une phrase par la forme de départ permettant de la répéter	Le sextuor des chaises dans <i>Paysage après la bataille</i> d'A. Prejlocaj, 1998.
Rythme	Structuration du temps, durée respective des différents segments.	<i>Désert d'amour</i> de D. Bagouet, 1984.

EXPOSITION		
Procédé	Définition	Référence/illustration
Accumulation	Ajouter des termes de même nature.	<i>Fase</i> , d'A.T. De Keersmaeker, 1982
Alliance	Proposer des phrases successives inverses, mais non incompatibles	L' <i>Electric Boogie</i> en hip hop.
Alternative	Choisir entre des possibilités qui s'excluent.	Les entrées en danse contemporaine et hip hop dans <i>Paradis</i> de J. Montalvo, 1997.
Anaphore	Répétition du même début dans chaque proposition.	Solo de D.Hervieux dans <i>Hollaka Hollala</i> de J. Montalvo, 1995.
Anticipation	Insertion d'une scène ayant lieu à la fin (déchronologie).	Les duos non mixtes dans <i>Never again</i> de L. Newson, 1988.
Chute	Faire sentir l'achèvement par un rythme à part.	<i>Once</i> de A. T. De Keersmaeker, 2003.
Collage	Mise côte à côte d'éléments disparates.	<i>Petites pièces montées</i> de P. Decouflé, 1997.
Contrepoint	Plusieurs motifs distincts se poursuivent en alternance.	<i>Roméo et Juliette</i> d' A. Prejlocaj, 1990.
Dialogue	Echange entre 2 groupes ou individus étant alternativement locuteurs.	<i>May B.</i> de M. Marin, 1983.
Gradation	Progression ascendante ou descendante.	<i>Texane</i> de C. Brumachon, 1988.
Réamorçage	Enoncer un segment pour rattacher de nouvelles propositions au corps central.	<i>Rain</i> de A.T. De Keersmaeker, 2001.
Suspense	Attente anxieuse d'une issue dramatique.	<i>Le jeune homme et la mort</i> , R. Petit, 1946
Variation	Proposition recommencée avec quelques différences.	<i>Mikrokosmos</i> de A.T. De Keersmaeker, 1987

TABLE DES MATIERES GENERALE

Tome 1

INTRODUCTION	4
Chapitre premier : DANSE ET LANGAGE, UN CONSTAT PREALABLE .	20
Ineffable ou prédicable ?	21
Des discours sur la danse	28
Une littérature qui renseigne.....	28
La critique, une littérature qui rend compte.....	30
Chapitre 2 : UNE TRAME DE LECTURE DU CORPS DANSANT.....	47
Quand il y a danse.....	48
Quand les mots naissent.....	52
Des appuis.....	52
Des intensités	54
Des rythmicités	56
Des formes	58
Des états.....	61
Un contexte théorique.....	63
Percevoir et décrire	63
Vers une esthétique pragmatique.....	65
Fixer le mouvant.....	68
Chapitre 3 : ANALYSE DES PIECES	74
Paysage # 1 : un contexte porteur	77
<i>Fase</i> (1982) ou les arcanes de la circularité.....	81
<i>Rosas danst Rosas</i> (1983) ou l'éloge de l'interprétation.....	98
Paysage # 2 : la « nouvelle danse »	113
<i>Elena's Aria</i> (1984) ou la radiographie d'un désastre	116

<i>Bartók/aantekeningen</i> (1986)	126
<i>Mikrokosmos</i> (1987) ou la musique incarnée	129
Paysage # 3 : des points d'ancrage	141
<i>Ottone Ottone</i> (1988).....	145
<i>Stella</i> (1990).....	147
<i>Achterland</i> (1990) : une coalition temporaire.....	149
Paysage # 4 : les conditions institutionnelles	163
<i>Die Grosse Fuge</i> (1992) : un fil d'Ariane	167
<i>Mozart/Concert Arias</i> (1992) ou les jeux de l'amour au menu	179
<i>Toccata</i> (1993) : une figure de l'hésitation.....	196
<i>Rosa</i> (1994) : une irréconciliation	208
<i>Amor constante más allá de la muerte</i> (1994) : au piège de l'infini	215
<i>Erwartung/Verklärte Nacht</i> (1995).....	230
<i>Woud</i> (1996) ou le désordre amoureux en un classique annoté.....	233
Paysage # 5 : évolution des conceptions chorégraphiques	250
<i>Solo for Vincent Dunoyer</i> (1997) : une androgynie dansée.....	256
<i>Just before</i> (1997) ou la danse salvatrice.....	262
<i>Le Château de Barbe-Bleue</i> (1998)	279
<i>Drumming</i> (1998) ou « l'insaisissable essence du feu ».....	281
<i>Quartett</i> (1999) ou les corps innocents.....	293
<i>For</i> (1999) : une révérence dansée	302
<i>I said I</i> (1999) : une économie de la résistance	308
<i>In real time</i> (2000) ou l'aporie de l'improvisation	319
<i>Rain</i> (2001) : une météorologie de la liberté	332
<i>Small hands</i> (2001) : une transmutation astrale.....	343
TABLE DES MATIERES DU TOME 1.....	356
Chapitre 4 : LA DANSE D'ANNE TERESA DE KEERSMAEKER.....	359
Le style	360
Une morphologie « De Keersmaecker »	361
Une syntaxe	374

Chronologie des influences.....	386
Le minimalisme	387
Le néo-expressionnisme	388
Un classique annoté	390
L'œuvre comme une guirlande.....	396
Un questionnement artistique	396
Une conception du spectacle vivant	408
Un entrelacs sans fin.....	424
Chapitre 5 : LIRE ET DIRE LA DANSE	429
Spécificités de la démarche	431
Une variété d'approches à synthétiser	431
Des travaux tenus à distance.....	434
Une trame de lecture précisée.....	437
Des repères éclairés	444
Les notions flottantes.....	444
Les états de corps.....	448
Les rôles du corps	452
Les limites de la démarche	456
Percevoir et exprimer.....	463
CONCLUSION	474
BIBLIOGRAPHIE	487
Approches non spécifiques au domaine de l'art.....	487
Approches de l'art, des arts et du corps.....	489
Ouvrages.....	489
Articles.....	492
Approches spécifiques à la danse	493
Ouvrages	493
Articles.....	496
Articles publiés sous forme électronique.....	498

Sur Anne Teresa De Keersmaeker.....	498
Ouvrages.....	498
Articles.....	498
Interviews journalistiques.....	500
Textes parus à propos des œuvres	501
<i>Fase, Four Movements on the Music of Steve Reich</i> , 1982.....	501
<i>Rosas danst Rosas</i> , 1983.....	502
<i>Elena's Aria</i> , 1984.....	503
<i>Bartók/aantekeningen</i> , 1986.....	503
<i>Verkommenes Ufer/Medeamaterial/Landschaft mit Argonauten</i> , 1987.....	504
<i>Mikrokosmos</i> , 1987.....	504
<i>Ottone Ottone</i> , 1988.....	504
<i>Stella</i> , 1990.....	504
<i>Achterland</i> , 1990.....	505
<i>Erts</i> , 1992.....	506
<i>Mozart/Concert Arias</i> , 1992.....	506
<i>Toccata</i> , 1993.....	507
<i>Kinok</i> , 1994.....	507
<i>Amor constante más allá de la muerte</i> , 1994.....	507
<i>Erwartung/Verklärte Nacht</i> , 1995.....	508
<i>Woud</i> , 1996.....	509
<i>Solo for Vincent</i> , 1997.....	509
<i>Just before</i> , 1997.....	510
<i>Le Château de Barbe-Bleue</i> , 1998.....	510
<i>Drumming</i> , 1998.....	510
<i>Quartett</i> , 1999.....	511
<i>With/For/By</i> , 1999.....	512
<i>I said I</i> , 1999.....	512
<i>In real time</i> , 2000.....	513
<i>Rain</i> , 2001.....	514
<i>Small hands (out of the lie of no)</i> , 2001.....	514
Textes parus sur les collaborateurs, les interprètes et P.A.R.T.S.	515
Filmographie et documents vidéo.....	516

Références des citations en pages de titre.....	518
INDEX DES NOMS ET DES ŒUVRES.....	519
CREDITS PHOTOGRAPHIQUES	532
ANNEXES	i
Entretiens réalisés pour la thèse.....	i
Anne Teresa De Keersmaecker	i
Johanne Saunier	viii
Fumiyo Ikeda et Vincent Dunoyer	xxiv
Transcription de la bande sonore <i>Rosas XX/salle XVI</i>	xxxv
Repères biographiques (hors liste des pièces)	xxxviii
Chronologie des œuvres	xl
<i>Asch</i> , 1980.....	xl
<i>Fase</i> , 1982.....	xli
<i>Rosas danst Rosas</i> , 1983.....	xli
<i>Elena's Aria</i> , 1984	xlii
<i>Bartók/aantekeningen</i> , 1986	xlii
<i>Verkommenes Ufer/Medeamaterial/Landschaft mit Argonauten</i> , 1987	xlii
<i>Mikrokosmos</i> , 1987	xliii
<i>Ottone Ottone</i> , 1988.....	xliii
<i>Stella</i> , 1990	xliv
<i>Achterland</i> , 1990.....	xliv
<i>Erts</i> , 1992.....	xliv
<i>Mozart/Concert Arias, un moto di gioia</i> , 1992.....	xliv
<i>Toccata</i> , 1993	xlvi
<i>Kinok</i> , 1994.....	xlvi
<i>Amor constante más allá de la muerte</i> , 1994	xlvii
<i>Erwartung/Verklärte Nacht/Begleitmusik zu einer Lichtspielszene</i> , 1995 ...	xlvii
<i>Woud</i> , 1996	xlviii
<i>Trois Solos pour Vincent Dunoyer</i> , 1997	xlix
<i>Just before</i> , 1997.....	xlix

<i>Le Château de Barbe-Bleue</i> , 1998.....	1
<i>Drumming</i> , 1998.....	li
<i>Quartett</i> , 1999.....	li
<i>With/For/By</i> 1999.....	lii
<i>I Said I</i> , 1999.....	liii
<i>In real time</i> , 2000.....	liv
<i>Rain</i> , 2001.....	liv
<i>Small hands (out of the lie of no)</i> , 2001.....	lv
<i>(but if a look should) April me</i> , 2002.....	lv
<i>Once</i> , 2003.....	lviii
<i>Bitches Brew/Tacoma Narrows</i> (2003).....	lx
<i>Kassandra – Speaking in Twelve Voices</i> , 2004.....	lxi
A propos de P.A.R.T.S.	lxiii
Etude critique.....	lxvi
<i>Vocabulary</i> (2002) : une installation.....	lxvii
Analyse du <i>Vocabulary</i> (2003).....	lxviii
Bilan de l’analyse.....	lxxx
Composition et procédés littéraires.....	lxxxiv
TABLE DES MATIERES GENERALE.....	xc