Document generated on 06/06/2025 4:19 a.m.

Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique

Danse et musique, deux arts en dialogue chez Anne Teresa De Keersmaeker
The Dialogue between Dance and Music in the Work of Anne Teresa De Keersmaeker

Philippe Guisgand

Volume 13, Number 1-2, September 2012

Danse et musique : Dialogues en mouvement

URI: https://id.erudit.org/iderudit/1012348ar
DOI: https://doi.org/10.7202/1012348ar

See table of contents

Publisher(s)

Société québécoise de recherche en musique

ISSN

1480-1132 (print)
1929-7394 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Guisgand, P. (2012). Danse et musique, deux arts en dialogue chez Anne Teresa De Keersmaeker. *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, *13*(1-2), 35–41. https://doi.org/10.7202/1012348ar

Article abstract

After the completion of my dissertation, I engaged in a dialogue with the musician Jean-Luc Plouvier concerning Anne Teresa De Keersmaeker, a choreographer whose defining work was almost entirely based on texted Western music. This dialogue on Keersmaeker's output allowed us to question processes like "true dialogue", and issues such as "relationships between music and dance", "requirements and approaches between two art forms", and even "gaps between creation and reception". In this article, I will discuss the experience and the results of this collaboration between a dancer and a musician, and demonstrate – from the dancer's point of view – the contributions that can be made to choreographic studies through musical analysis and aesthetics.

Tous droits réservés © Société québécoise de recherche en musique, 2012

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

Danse et musique, deux arts en dialogue chez Anne Teresa De Keersmaeker

Philippe Guisgand
(Université de Lille 3)

Cet article rend compte d'un travail qui fait suite à ma thèse de doctorat. Celle-ci portait sur une proposition de lecture des corps en danse à des fins d'analyse et d'interprétation des œuvres chorégraphiques. Elle avait pour corpus les œuvres chorégraphiques d'Anne Teresa De Keersmaeker, de 1982 à 2002[1]. En conclusion de cette thèse, j'écrivais :

> Une analyse conjointe de la danse et de la musique reste à faire. Elle 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'une œuvre d'une telle ampleur (Guisgand, 2006, 484).

Cette occasion s'est présentée avec la rencontre de Jean-Luc Plouvier (pianiste et directeur artistique de l'ensemble de musique contemporaine Ictus, installé à Bruxelles). Grâce à la revue française de danse *Repères*, qui publiait en novembre 2007 un numéro spécial « danse et musique », nous avons entamé un échange qui a d'abord débouché sur un article intitulé « Corps d'écriture » (Guisgand et Plouvier, 2007). Depuis, nous poursuivons ce dialogue pour des raisons académiques – en participant à tables rondes ou à des colloques sur ce sujet –, mais aussi pour le plaisir de l'échange. En voici le déroulement et les conclusions actuelles. Nous y questionnerons des termes tels que « dialoguer *vraiment* », « rapport entre musique et danse », « demande et adresse des arts entre eux » ou encore « écart entre écriture et réception ». L'analyse de *Piano Phase*, la première partie du spectacle *Fase* (1982), oeuvre emblématique de la chorégraphe, nous servira d'illustration.

La question du « vraiment »

Dans *Rosas XX*, livre anniversaire de la compagnie Rosas, Jean-Luc Plouvier avait déjà écrit en solo un article sur Anne Teresa De Keersmaeker et la musique, et notamment ceci :

> On dira sans doute un jour d'elle, légitimement, que le plus grand mérite de l'œuvre d'Anne Teresa De Keersmaeker est d'avoir intensément cherché un nouveau rapport entre la musique et la danse. […] que sa danse dialogue 'vraiment' avec la musique (Plouvier 2002, 280).

L'échange s'est donc engagé entre nous à partir de ce que pouvait cacher ce « vraiment » et s'il était subordonné à un « rapport ». La compagnie Rosas (celle de Keersmaeker) et l'ensemble Ictus (auquel appartient Jean-Luc Plouvier) ont souvent partagé la scène ; ce dernier avait assisté à différents processus de création. J'avais quant à moi analysé les pièces chorégraphiques avec le point de vue du spectateur danseur. Et nous tombions sur les mêmes prémisses : même si Keersmaeker prétexte toujours « une rencontre amoureuse » avec les musiques qu'elle exploite dans ses œuvres, ce n'est ni pour sa dimension imaginaire ou affective ni pour sa dimension symbolique ou discursive, mais pour la structure même, en tant qu'œuvre composée. Cette chorégraphe n'utilise jamais la musique comme une ambiance ou (tel qu'elle le dit plaisamment) comme un « papier peint ». Elle ne chorégraphie pas non plus phrase par phrase, à la manière du ballet classique, mais plutôt à partir d'une analyse intuitive, c'est-à-dire « à l'oreille » et comme appuyée sur la dimension rhétorique (les phrases mélodiques, les anacrouses, les appels, les chutes ou les ascensions…). Jean-Luc Plouvier, le musicien venait donc confirmer techniquement ce que moi-même, le danseur percevait intuitivement : la danse traversait la musique sans y coller tout en paraissant en respecter la logique interne. Je n'avais en effet jamais détecté d'illustration corporelle (lorsque le temps fort musical et le temps fort du mouvement sont synchronisés), mais toujours des échos, des allusions, des évocations subtiles. Jean-Luc Plouvier confirmait mon intuition par une formule claire : pour Keersmaeker, la musique est d'abord un livre à ouvrir, celui de la partition.

La danse comme témoignage mélomane

Jean-Luc Plouvier avait remarqué que nous utilisions souvent le terme « s'appuyer » sur la musique, ce qui

[1] Anne Teresa De Keersmaeker est une chorégraphe contemporaine belge. Elle est particulièrement connue pour la dimension centrale qu'occupe la musique dans son travail. Son œuvre compte aujourd'hui une quarantaine de pièces chorégraphiques.

signalait chez notre artiste une antériorité de la musique sur la danse, une donnée préalable et organisatrice de son travail. De mon côté, j'avais relevé des témoignages de cet amour pour la musique, de nombreux titres des œuvres de Keersmaeker reprenant le nom des compositeurs ou celui de leurs partitions : *Fase*, *four movements to the music of Steve Reich* ; *BartókAantekeningen* ; *Mikrokosmos* ; *MozartConcert Arias ; Kinok ; Verklärte Nacht*, etc.). Aussi, j'avais remarqué les scénographies évoquant le corps de l'instrument ou des relations symétriques entre musique et danse, voire parfois une communauté de gestes, de même que la musique jouée *live* chaque fois que possible et les musiciens montant sur la scène plutôt que terrés dans la fosse… et allant jusqu'à danser eux-mêmes (*April me*, 2002). Jean-Luc Plouvier avait ajouté que Keersmaeker avait réservé dans *Mikrokosmos* une partie entière du spectacle à la musique, non chorégraphiée, créant les conditions d'une véritable écoute pour un public de danse et enfin, qu'elle utilisait toujours des œuvres entières, en tant que forme autonome et insécable.

Par ailleurs, mes recherches m'avaient amené à lire le livre de Fernand Schirren sur le rythme (Schirren, 1996), livre que Keersmaeker avait préfacé en avouant qu'il était le seul maître qu'elle se reconnaissait. Schirren qui disait : « Le bon chorégraphe est celui qui s'identifie et compose, tandis que le mauvais juxtapose ». Mais Jean-Luc Plouvier amenait aussi un souvenir concret : Keersmaeker n'arrive jamais en studio en disant qu'elle veut chorégraphier telle œuvre, mais plutôt en se demandant ce qu'on peut en connaître. Je venais de prendre conscience que, contrairement à la danse qui a tendance à figer la relation danse-musique dans ce qu'elle appelle un « rapport », le lien était en fait une demande qu'un art adressait à l'autre. Et c'est en échangeant sur le statut de l'écriture dans chaque discipline (en particulier le fait que la danse ne s'écrit pas, même si elle se note *a posteriori*), que nous avons émis l'hypothèse d'une posture initiale, fondamentale et secrète de la chorégraphe à l'égard de la musique. Celle-ci, grâce à l'écriture, lui apparaît plus savante que la danse qui, logiquement en retour, demande à la musique tout ou une partie de l'équation de sa mise en forme. Autrement dit : comment la musique peut-elle permettre d'élaborer une composition pour douze danseurs sur un plateau? C'est pour cette raison que musique et danse, chez Keersmaeker, sont nouées par la partition et c'est pourquoi nous avons désigné son travail comme un art du témoignage mélomane. La danse de Keersmaeker lit en quelque sorte la musique autant qu'elle l'écoute. Ainsi, l'idée un peu statique et convenue du « rapport » s'écroule pour laisser place à une demande plus dynamique : demande d'un savoir-faire que la danse possède à un moindre niveau ou qui représente pour l'artiste l'utopie d'une danse mûre, à la fois sensorielle et potentiellement combinatoire, comme l'autorise le maniement du symbolique. C'est pourquoi elle a chorégraphié d'abord – non pas Tchaïkovski et ses arguments narratifs – Bach, le sommet de l'écriture du contrepoint, Beethoven et sa *Grande Fugue*, c'est-à-dire la pièce la plus néo baroque, une sorte de retour à Bach avant l'heure, et des contemporains lisibles à travers leurs partitions tels que Reich ou Ligeti ou encore Bartók qui, comme Bach, est un amoureux du nombre d'or et de la série de Fibonacci.

Mais cette hypothèse ne répondait pas à la question du traitement allusif, au fait que la révérence à la musique n'était jamais une soumission sur le mode de l'illustration. Il y avait un flottement que la lecture du livre de Peter Szendy avait éclairé sur la question de la divagation *versus* l'écoute orthodoxe, juste et conforme (Szendy, 2000) : pourquoi le travail de Keersmaeker n'était-il justement pas de facture académique, mais un vrai travail artistique qui considère comme impossible ce rapport figé à la musique qu'est l'illustration? Ce questionnement nous a alors poussés à distinguer trois périodes dans son œuvre, observée sous le seul angle des demandes de la danse à la musique.

Périodisation de l'œuvre d'Anne Teresa De Keersmaeker

Dans un premier temps – 1982-1985 –, que nous appelons *temps de la demande*, la partition est abordée entre soumission (au savoir musical) et révolte (contre la structure), comme un maître autoritaire qu'il s'agirait de défier. Ce trait est spécialement criant dans *Fase* (1982) sur les musiques de Reich et surtout dans *Rosas danst Rosas* (1983), à travers les constructions mathématiques du compositeur Thierry De Mey[2]. Dans le fameux et très minimal « quatuor des chaises », un des mouvements de *Rosas danst Rosas*, tout le développement dansé est complètement asservi à la forme musicale, séquence par séquence, seconde par seconde. C'est la musique elle-même qui est déduite d'un pur jeu de nombres – du moins en ce qui concerne l'essentiel, le rythme et le déroulement temporel. Elle est en outre scandée avec force, presque avec brutalité, dans une couleur sonore très rock. En contraste à cette musique doublement impitoyable (par sa sonorité industrielle et son chiffrage contraignant), répond un matériau gestuel largement composé de postures érotiques : gestes courts et typés de la séduction – la main qui lisse les cheveux, qui recouvre l'épaule dénudée, les bras tendus entre les cuisses, la tête jetée en arrière avec émoi, l'expiration à bout de souffle. Les bruits, le tempo impitoyable, une combinatoire presque impossible à mémoriser, fixent les danseuses dans un espace et les mettent au défi de danser quand même. Certes, cette radicalité est adoucie au

[2] Voir par exemple un extrait de *Rosas danst Rosas* via http://www.youtube.com/watch?v=oQCTbCcSxis

fil des œuvres. Mais il est difficile de ne pas voir dans *Rosas danst Rosas* le geste fondateur du style de Keersmaeker : la danse demanderait à la musique la clé de la forme, qui serait une clé chiffrée. Aux corps de s'y soumettre tout en lui résistant de toutes les manières et de produire *in fine* un résidu incomptable et glorieux.

Nous avons appelé la seconde période de création de la chorégraphe – 1986-1994 – *le temps de l'adresse*. Keersmaeker se tourne vers des œuvres musicales qui ont une dimension analysable, les grandes œuvres du répertoire (de Bach à Ligeti) et des grandes partitions de Beethoven et de Bartók. Pour nous, l'exemple emblématique de cette deuxième période est la *Grande Fugue* de Beethoven. Dans cette période, la danse prend une distance avec la musique comme maître, mais elle en épouse les principes : thématisme (tout le matériel chorégraphique se déduit non pas de 'qualités de mouvement', ni de processus, mais essentiellement de 'phrases de base' dansées dont la mise au point est préalable aux sessions de répétitions) ; polyphonie sur le modèle du canon (la même phrase chorégraphique se diffracte dans l'épaisseur des lignes multiples) ; variations (avec une préférence marquée pour un procédé musical 'pré-baroque' ; polyphonie (le palindrome, la lecture inversée) ; traitement attentif de la grande forme ; puis quête du climax, du moment capital sur le plan formel où converge toute la complexité de l'œuvre ou, au contraire, dans son moment de fracture, de redescente vers l'apaisement et le silence. Il ne s'agit certes pas d'une décalcomanie de la partition sur le plateau, mais plutôt d'une alliance, d'une contamination de la dimension écrite de l'œuvre. À propos de *Grande Fugue*, on voit un dialogue avec l'écriture musicale qui n'est pas simplement l'exploration de la musique en tant qu'individu esthétique. Les « rôles » des danseurs ne se superposent pas aux instruments (quatre pour huit danseurs), mais les groupes et les soli se recomposent sans cesse et l'on s'aperçoit finalement que c'est l'occupation de l'espace qui trahit la relation entre musique et danse. Ce qui est analysé par la chorégraphe dans la partition, ce ne sont pas les hauteurs de notes ou les timbres, mais plutôt la superposition des voix de la fugue qui inspirent les trajectoires des danseurs. L'espace de la danse révèle alors l'idée même de l'écriture contrapuntique. Après l'obéissance à la musique, suit la lecture de la musique, puis l'adresse de cette lecture aux spectateurs. Cette période constitue l'âge classique de Rosas.

La troisième période est *le temps de la surenchère* – 1995-2009 – Keersmaeker, en se liant avec des jazzmen, a rencontré le monde de l'improvisation. Elle semble peu à peu avoir renoncé à lire la musique par la danse – à rendre compte, de gré ou de force, d'une lecture. Désormais, la danse devient une voix plus libre, supplémentaire à la musique. Ni soumission ni transgression ni négligence, mais surenchère. On dirait que son inquiétude l'abandonne. Quelque chose demeure des expériences passées, d'un ancien rapport plus obéissant à l'œuvre musicale fait d'exactitude, de correspondances formelles, de concordances temporelles et, fatalement, de contre-pieds insolents. Keersmaeker mélomane se joue désormais d'elle-même : elle fait *comme si* la musique, dans son déploiement polyphonique et par la superposition des voix, dans ses avancées et ses retours, ses anticipations, ses symétries, dans toute son impérieuse occupation du temps, déclenchait les mouvements des danseurs, guidait leurs variations, leurs canons, leurs spirales... En réalité, il n'en est rien. La danse est ailleurs, elle déclenche de nouveaux glissements, appelle de nouvelles logiques, à l'infini. Il faut citer *Drumming* (1998), puis *Rain* (2001) où elle s'empare de deux grandes œuvres de Steve Reich (durant chacune une heure). *Rain* en représente le moment d'équilibre magique, celui où les ressorts formels de la partition ne sont plus regardés que de très loin. La danse se tient à distance des processus de l'écriture musicale, et pourtant restitue sans équivoque la saveur de la chose écrite. Pour le dire autrement : qu'elle soit suivie avec précision par la chorégraphe ou très vaguement, c'est finalement toujours la partition qui se laisse évoquer, rêver, supposer, comme « la cause absente », c'est-à-dire le point de départ initial de chaque création, mais qui sur scène demeure caché. Une cause absente qui ne se laisse pas facilement discerner : les couches de complexités que Keersmaeker superpose dans ses spectacles mènent rapidement le spectateur au cœur d'un syncrétisme fascinant, bien qu'impénétrable. Le déchiffrage de ce syncrétisme est tout à fait inenvisageable d'un point de vue esthétique. Nous avons seulement remarqué que la superposition des couches génère un chaos et que les moments de beauté se situent souvent au point d'articulation entre la complexité et la mise en ordre où quelque chose chaque fois se résout.

Un espace à enrichir

Pour un mélomane, la musique peut être l'exploration des profondeurs pulsionnelles, l'approche de la dimension la plus intime de l'être. Mais la musique écrite, la musique savante occidentale est aussi née d'un travail sur l'écriture. Le maniement du signe autorise une composition musicale qui fait de la musique, et pour son seul temps de conception, une pure abstraction (comme *L'Art de la fugue* de Bach est écrite pour quatre voix et non pas pour des instruments en particulier). La parfaite cohérence de la musique contrapuntique est impossible sans le secours de l'écriture. Cette dernière oblige deux champs à ne se recouvrir que partiellement : l'auditeur ne peut pas tout entendre de l'écriture (d'une fugue de Bach à six voix par exemple) et inversement, tout de ce qui s'entend ne peut être noté (telle dynamique ou articulation dans une interprétation de Gould ou de Léonard). Cet espace de non-recouvrement parfait crée

un décalage, un écart entre la musique-son et la musique-écriture qui fonde une des demandes de Keersmaeker à la musique. Ce décalage crée un vide à enrichir ou à explorer ; ce que fait la chorégraphe avec ses propres matériaux, recréant à son tour un écart chorégraphique : tout de ce qu'elle a préparé ne peut se voir, mais le spectateur voit aussi les interprètes se dévoiler devant la complexité, complexité qu'il faut respecter, mais qui laisse des espaces de liberté. La chorégraphe ne cherche ni soumission ou l'illustration de la danse vis-à-vis de la musique, ni l'application stricte du mouvement au principe musical. La relation est plutôt allusive et les processus musicaux et chorégraphiques semblent se répondre. Le terme de relation, assez statique, paraît même impropre pour désigner ce qui se noue entre danse et musique chez cette artiste. C'est pourquoi nous y avons substitué les notions de demande et adresse.

Demande de soumission (ou plutôt de révérence), mais aussi adresse en forme de révolte : une révolte qui débouche toujours sur un processus interprétatif singulier. L'examen esthétique de cette révolte des corps permet de tordre un peu le coup à la vulgate trop vite énoncée par la critique journalistique d'une œuvre entre « structure et émotion », comme si les danseurs étaient des funambules oscillant entre l'équilibre et le vide, les pièces savamment installées sur le fléau d'une balance où les mathématiques dompteraient équitablement une dépense affective. Or, *Fase* et *Rosas danst Rosas,* comme toutes les autres grandes créations où une composition hypercomplexe est à l'œuvre, montrent le contraire. Elles montrent comment le champ de contraintes qui accable les interprètes peut aussi déclencher chez ces derniers un processus de dévoilement. La fatigue est aussi une transparence derrière laquelle il devient difficile de se cacher, preuve tangible d'un temps vécu et investi. Elle démontre l'évènement, à travers une altération physique inéluctable. Quelque chose se passe, s'entame, s'use.

Piano Phase

Fase, Four Movements to the Music of Steve Reich (1982) constitue un jalon incontournable dans l'histoire des arts scéniques en Belgique. La pièce chorégraphique se divise en quatre parties – *Piano Phase*, *Come Out*, *Violin Phase*, *Clapping Music*) –, reprenant les compositions musicales éponymes créées par Steve Reich entre 1966 et 1972. Jouant sur quelques phrases corporelles indéfiniment répétées, déclinées et interprétées avec des nuances d'intensités variées, ce spectacle est toujours présenté aujourd'hui. Nous allons en analyser la première partie intitulée *Piano Phase*[3].

Première section musicale : mesures 1 à 15

Steve Reich propose une musique extrêmement froide, sans fantaisie, où le processus impitoyable se déroule selon une logique implacable. Ce duo de piano est découpé en trois sections différentes. Dans la première section, le premier piano propose une petite cellule assez simple pour la main gauche : *mi si ré*, *mi si ré* (2 x 3) et la main droite fait *fa do*, *fa do*, *fa do* (3 x 2).

Le tout combine une courte mélodie qui fait *mi fa si do ré fa mi do si fa ré do*. Cette phrase est répétée un grand nombre de fois. Ensuite entre le second piano, jouant la même chose en même temps, ce qui donne sur scène un effet de stéréophonie parfaite. Dans les répétitions précédant la troisième mesure, un léger brouillage s'opère (ce que Reich a découvert en travaillant avec des bandes magnétiques qu'il décalait progressivement), puis, à la troisième mesure, le décalage entre les deux pianistes est d'une note. À la quatrième mesure, le décalage est de deux notes et augmente progressivement jusqu'à ce qu'on ait décalé les douze notes. Chaque décalage propose une nouvelle mélodie à entendre, qui n'existe pas, mais que l'auditeur perçoit.

D'emblée, on peut remarquer que deux éléments scénographiques viennent appuyer la musique et la danse : d'une part, les robes fluides amplifient les rotations en leur donnant un « écho », un décalage du motif dans le temps ; d'autre part, l'éclairage en diagonale écarte les ombres à l'extérieur et crée une silhouette centrale en mêlant les deux ombres.

Après une longue immobilité initiale dans une attitude neutre, les danseuses se lancent dans le mouvement à la douzième mesure. Très vite, on distingue deux phrases différentes. Dans la première phrase, un appui du pied droit devant le pied gauche en même temps que le bras droit est lancé horizontalement en avant. Trois demi-tours sont opérés pendant le déroulement des douze temps de la mesure musicale. 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 accentuée par les robes. Son rythme apparaît dans ce bras lancé à l'horizontale et à l'infini. On sent le poids de ce bras abandonné dans sa courbe descendante devenir le cœur, le battement vital du mouvement. Le visage reste impassible

[3] Voir *Piano Phase* via http://www.youtube.com/watch?v=RTke1tQztpQ&feature=fvwrel

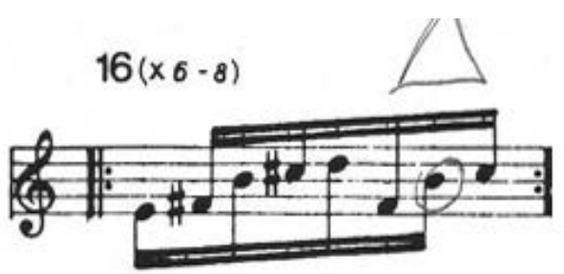
et les interprètes semblent être retirées en elles-mêmes. La seconde phrase est plus complexe. Elle est formée de petites cellules qui s'organisent sur une ligne transversale de déplacement. La phrase est sujette à des accumulations : un élément **a**, sorte de demi-tour initié par le bras droit ; un élément **b**, forme de déboulé marché avec un lancé du bras à l'horizontale ; un élément **c**, hésitation et regard sur un bras droit en arrière). La même phrase comprend aussi des insertions (à la seconde reprise apparaît un élément **d**, selon une formule **a**-**b**-**d**-**c**) et, enfin, des substitutions (à la quatrième répétition, un élément **e**, une rotation en revenant sur ses pas, prend la place de **d** pour donner **a-b-d-e**).

À travers ces déclinaisons, le bras sert toujours de balancier et se tend horizontalement en même temps que le regard est lancé vers l'arrière ou l'avant. Les bras pliés viennent aussi 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.

Les déphasages s'opèrent sur la première phrase et consiste en un insensible décalage (le premier s'opère sur une série de 36 rotations) qui amène les danseuses face à face, dans des demi-tours opposés, avant de se remettre progressivement 'en phase'. L'unisson plus flou dessiné par les ombres superposées des deux danseuses au centre, se dédouble à travers le même mouvement. Quatre déphasages vont ainsi ponctuer la première section musicale. D'autres éléments faisant varier la deuxième phrase sont introduits et notamment des temps de suspension, sorte de pose comme après l'élément **a**.

Seconde section musicale : mesures 16 à 26

On rentre simultanément dans la seconde section musicale (raccourcissement du motif de douze à huit notes proposées par le piano 1). On passe de trois temps à deux temps.



Il y a un changement de plan dans le traitement du motif. On voit que le processus n'est jamais pur, qu'il est toujours susceptible d'être lui-même l'objet d'un autre processus. Le piano 2 propose une variante mélodique et un nouvel espace de danse plus proche de l'avant-scène. Musicalement, on observe un changement de plan dans le traitement de la forme. On passe de la diffraction au raccourcissement et variante – un *la* s'introduit alors qu'il était absent : l'espace modal s'enrichit et passe de cinq (*mi fa si do ré*) à six notes (*mi fa la si do ré*).

Après le quatrième déphasage et l'entrée dans la seconde section musicale, on observe des suspensions de plus en plus nombreuses et variées : piqués sur demi-pointe, en léger déséquilibre avant ou immobiles les bras étirés à l'horizontale dans un épaulement. Les symptômes de fatigues apparaissent différemment sur les deux danseuses, notamment dans les pointés et développés de la phrase **b**. Deux nouveaux déphasages se produisent. D'abord, au cinquième déphasage se produit un changement d'espace : les danseuses passent du fond au milieu de scène en se déplaçant de manière linéaire et descendant vers le public. Ensuite, au sixième déphasage, est introduit un accent supplémentaire après **a**-**b**-**c**, qui est sans doute à l'origine de l'appréciation de la critique : « un flamenco nordique » (Wynants, 1992).

Troisième section musicale : mesures 27 à 32

Arrive la dernière section musicale où la phrase variée du piano 2 s'expose en solo et subit une diminution de huit à quatre notes (*la si ré mi*).

Une seconde descente amène les deux danseuses en avant-scène et correspond à l'entrée dans la troisième section musicale avant un repli à mi-scène, puis au lointain. Le maintien dans les notes aiguës des pianos trouve un écho dans une sensation d'apnée due à l'essoufflement et à l'hyperventilation des danseuses.

Le morceau se conclut sur deux reprises de la phrase **a**-**b**-**c** et un ultime unisson de la première phrase. Au-delà des trois principes de composition traditionnels de l'esthétique répétitive (répétition, accumulation et variation), on s'aperçoit qu'un quatrième principe, l'altération, est en jeu, surtout dans sa dimension 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*. 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 de phrases semble bâclée, comme si la fatigue et la satiété commandaient d'en terminer au plus vite. À l'image d'une Lucinda Child qui n'a pas peur de broder cent fois le même pas, de Keersmaeker relance la forme comme pour mieux en épuiser 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 » (Louppe, 1998). *Piano Phase*, à l'image de *Fase*, la création tout entière qui la comprend, n'est pas tant la sempiternelle réinitialisation d'une boucle que la désincarnation du danseur postmoderne rendrait possible.

Dialogue musique/mouvement

On voit par cet exemple que la chorégraphe s'inspire de la partition, mais qu'elle n'y est pas asservie. La chorégraphie est construite sur deux motifs différents. C'est une première différence avec la musique qui ne propose qu'un seul motif, même si Keersmaeker respecte le découpage musical en trois parties. La notion de déphasage, qui s'opère par un décalage des pianos, n'intervient que plus tard dans la chorégraphie qui, à ce moment, respecte un strict unisson. Il ne s'agit pas d'une illustration, mais d'une libre application des principes de composition musicale : répétition, variation et décalage dans la danse alors que la musique procède par emboîtement de deux poupées gigognes : mise en canon de toutes les manières possible et diminution dont découlent les trois sections.

Alors que la musique se déphase de manière régulière en faisant entendre en permanence une troisième mélodie issue de la superposition décalée de la phrase, Keersmaeker choisit pour la danse un registre de composition minimaliste différent, plus complexe et moins systématique qui fait contrepoint à la musique tout en lui rendant hommage. La musique demeure toujours à la même intensité alors que cette régularité produit une lutte chez les danseuses : tête de côté, poings fermés, bras fléchis devant la poitrine. La ténacité hargneuse semble remplacer la fluidité sereine du début de la pièce.

Piano Phase se propose comme un contrepoint, une voix qui brouille légèrement l'écoute en laissant croire qu'elle s'y soumet. Un brouillage que suggère aussi la scénographie des ombres puisque chaque danseuse a son propre spot qui projette une ombre individuelle et une ombre centrale qui coïncide avec celle de l'autre danseuse, opérant un léger flou qui renvoie à la sensation musicale. Dans le flou de cette projection on ne reconnaît ni l'une ni l'autre, pas plus qu'on ne peut savoir qui des deux pianistes est en avance sur l'autre. À ce propos, Edwige Phitoussi écrit : « Le jeu des ombres exhibe immédiatement le principe même de *Fase*. Entre répétition du même et dégradé de la forme, le spectateur est tout de suite amené à réfléchir sur le motif régisseur de la chorégraphie (Phitoussi, 2010) ».

Comme dans la musique, on sent qu'on pourrait se perdre, mais la sensation qu'il y a deux écritures enchâssées demeure vive. Keersmaeker n'a pas pour souci la démonstration un peu lourde de la compréhension du processus musical, mais simplement une évocation légère de la manière dont la musique est construite. Cette évocation légère crée une plasticité temporelle fondée sur l'effet de polychronie engendré par la pièce (le temps de la danse, coexistant avec le temps musical), mais dont la perception crée des 'effets de plans', l'un se voilant dès que l'attention se porte sur l'autre.

Nous conclurons en précisant que ces analyses ne sont que des manières d'entendre. La perception de la musique, la façon esthétique dont elle s'incorpore dans la danse et dont le spectateur la reçoit de manière chiasmatique, c'est-à-dire sur les plans auditif et visuel, nous oblige à concevoir les rapports entre musique et danse non pas comme « du mouvement sur de la musique », mais comme un réseau rhizomatique au sens où l'entend Deleuze, c'est-à-dire un développement sauvage, aléatoire et hétérogène de relations issues de nos cinq sens (Deleuze et Guattari, 1980). Sur le plan poïétique, c'est autre chose. Si la danse peut apparaître à l'image de la vie tout entière, circulant « rapidement d'un point à un autre, en une sorte de ruissellement électrique », c'est que l'énergie « est toujours en excès » (Bataille, 1978, 111-112). La danse apparaît alors dans sa fonction exutoire de cette surabondante vitalité. Or, pour Fernand Schirren, professeur de rythme de l'école Mudra à Bruxelles, la rythmique est ce qui ordonne cette dépense vitale. Il est, selon Jean-Luc Plouvier, « l'intersection du bondissement vital et de la formalisation, qui fait barrage aux automatismes de la spontanéité » (Plouvier, 2011, 16-17). Rien d'étonnant alors à ce que Keersmaeker demande à la musique des mondes sonores saturés de contraintes qui laissent cependant place à l'épanouissement d'une danse humaine et sensuelle.

La conclusion de ce dialogue fructueux va à l'encontre de la conception qui distingue et sépare totalement les deux arts tout en les rendant complémentaires. Ce que nous avons trouvé en cherchant à mettre en exergue les liens de Keersmaeker avec la musique nous conforte dans l'idée qu'il faut mettre de côté le *credo* selon lequel une musique ne serait bonne pour la danse qu'à ces trois conditions : que la mélodie soit le support du souffle et de la voix ; que le rythme donne les changements de pieds et la pulsation ; enfin, que le son dramatique donne une dimension émotionnelle à la danse. Si la musique, au-delà de ces trois caractéristiques convenues, est prise comme phénomène sonore qui

suscite une réaction corporelle, donc un écho chorégraphique possible, alors cette musique (ou tout monde sonore) devient appropriée.

Je voudrais enfin remercier Jean-Luc Plouvier, avec qui il est très agréable d'échanger ; un artiste intimement persuadé de l'intérêt de ce passage du théâtre à l'amphithéâtre. L'aventure que j'ai brièvement retracée n'est pas seulement riche parce qu'elle lie le sensible au rationnel. Elle entame pour le danseur que je suis une nouvelle manière d'entendre la musique, et aussi une façon de bien m'entendre avec un musicien.

RÉFÉRENCES

BATAILLE, Georges (1978). *L'Expérience intérieure*, Paris, Gallimard.

DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI (1980). *Mille Plateaux, Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Minuit, coll. « Critique ».

DE MEY, Thierry (1998). « How to Know the Dancer From the Dance… », LAUXEROIS Jean et Peter SZENDY (eds.), *De la différence des arts*, Paris, L'Harmattan, coll. « Les cahiers de l'Ircam », p. 173-184.

DEWOLF, Philippe (1992). « Fernand Schirren : le refus d'un monde séparé », *Nouvelles de danse* n° 10, mars, p. 14-21.

GUISGAND, Philippe (2008). *Les fils d'un entrelacs sans fin*, Villeneuve-d'Ascq, Éditions du Septentrion.

GUISGAND, Philippe (2006). *Lire le corps : une voie interprétative. La danse dans l'œuvre d'Anne Teresa De Keersmaeker*, Villeneuve-d'Ascq, Éditions universitaires du Septentrion, coll. « Thèse à la carte ».

GUISGAND, Philippe (2005). « Rendre visible », *Filigrane* n° 2, second semestre, p. 69-85.

GUISGAND, Philippe et Jean-Luc PLOUVIER (2007). « Corps d'écriture », *Repères* n° 20, Biennale du Val-de-Marne, novembre, p. 17-21.

LOUPPE, Laurence (1998). *Trisha Brown, précis de liberté*, Marseille, Musées de Marseille.

NICOLAS, François (2002). « Pulsion invoquante et expressivité musicale : l'écoute musicale, une prière athée ? », conférence prononcée le 23 novembre dans le cadre du séminaire de l'IRCAM : *La musique ne pense pas seule* (disponible via http://www.entretemps.asso.fr/Nicolas/TextesNic/Ecoute.Priere.Pulsion.html, consulté le 12 juin 2012.

PHITOUSSI, Edwige (2010). « Construire la durée », GIOFFREDI Paule et Edwige Phitoussi (eds.), *A l'(a r)encontre de la danse contemporaine. Porosités et résistance*, Paris, L'Harmattan, p. 113-124.

PLOUVIER, Jean-Luc (2011). « Géométrie convulsive », Jean-Marc ADOLPHE et Charlotte IMBAULT, « Thierry De Mey », tiré à part, *Mouvement*, n° 59, avril-juin, p. 16-17.

PLOUVIER, Jean-Luc (2002). « Fragments fibonacciens. Anne Teresa De Keersmaeker et la musique », Herman SORGELOOS (ed.), *Rosas/Anne Teresa De Keersmaeker*, Tournai, La Renaissance du livre, p. 279-283.

SCHIRREN, Fernand (1996). *Le Rythme primordial et souverain*, Bruxelles, Contredanse, coll. « La pensée du mouvement ».

SZENDY, Peter (2000). *Écoute, une histoire de nos oreilles*, Paris, Minuit.

VAN KERKHOVEN, Marianne (1995). « Contagion entre danse et musique », *Theaterschrift* n° 9, Bruxelles, p. 206-232.

WYNANTS, Jean-Marie (1992). « Un flamenco minimaliste et nordique », *Le Soir*, Bruxelles, 18 janvier, p. 10.