Danse et musique

dossier, analyses, initiatives, prospective…

Danza Permanente, de DD Dorvillier. Photo : Thomas Dunn.

La danse remet **le son**

Fini le temps de la dissociation. Une fois acquise l'autonomie de leurs matières respectives, la danse peut à nouveau chercher dans la musique la source d'imbrications interrelationnelles.

Danse et musique. Pourquoi s'intéresser aujourd'hui à une thématique que *Mouvement* n'avait jusqu'alors jamais abordée en tant que telle ? Sans doute n'y avait-il rien de vraiment neuf à en dire, sauf à venir encombrer un peu plus le bazar des généralités sans saveur. Et puis, à quoi bon revenir sur une *dissociation*, opérée *une fois pour toutes* par Merce Cunningham et John Cage ? A New York, dans les années qui virent émerger la *postmodern dance* des expérimentations du Judson Dance Theater, et au plus radical de ses premières performances, Trisha Brown se fit une spécialité de danser en silence. Elle fut l'une des premières à « remettre le son » en 1981 avec une musique de Robert Ashley dans *Son of Gone Fishin'* et, deux ans plus tard, en 1983, avec *Set and Reset*, qu'accompagne une composition originale de Laurie Anderson. La chorégraphe américaine justifiait toutefois son recours à la musique, non par quelque nécessité inhérente à la danse, mais par le souci d'élargir son audience. Le public, dit en substance Trisha Brown, a besoin du support musical pour voir la danse. Cette explication vole toutefois en éclats lorsque, à partir des années 1990, Trisha Brown puise dans le répertoire de Bach, Webern ou Monteverdi, passant même à l'opéra avec l'adaptation de *L'Orfeo*, pour nourrir son écriture chorégraphique. On pourrait ne voir là que volte-face d'une artiste ayant renoncé à ses principes fondateurs. Une tout autre analyse est cependant possible.

L'autonomie n'a jamais interdit le dialogue et la rencontre.

Comme l'écrit Geisha Fontaine, *« dès ses débuts, Trisha Brown a exploré les paramètres temporels dans le processus de composition et dans le mouvement dansé. Elle s'est particulièrement attachée à créer à partir de structures temporelles définissant des contraintes de durée et de rythmique. Le mouvement dansé s'organise en fonction de ces contraintes. [...] La distribution du mouvement entre les danseurs fait émerger des superpositions, des simultanéités, des ruptures qui font onduler le mouvement d'un corps à l'autre, ou bien, à l'inverse, exposent simultanément plusieurs développements possibles. »*[1] Diane Madden, qui fut une interprète emblématique de la compagnie Trisha Brown, condensait cette idée que la coexistence de structures temporelles est sous-jacente au corps en une formule éloquente : *« Le temps se voit. »* Non pas un temps linéaire, mais réunissant des strates perceptives : *« Danser*, poursuivait Diane Madden, *implique d'être dans la simultanéité de l'instant, dans la mémoire et dans l'écoute de ce qui va venir. »*[2] C'est au cœur même du mouvement, des « bifurcations » spatio-temporelles que celui-ci engendre, que Trisha Brown a fait naître une *musicalité*[3] que l'on pourrait dire *originelle*. Dès lors s'élabore un vocabulaire et une syntaxe poétiques, autant qu'une structure compositionnelle, qui peuvent aller se frotter à d'autres éléments scénographiques, visuels ou musicaux. Après avoir forgé ses propres outils, le « mouvement brownien » peut alors entamer un dialogue fructueux avec la musique, y compris interpréter un répertoire existant (en un geste qui consiste à *traduire* le passé dans un langage contemporain), sans que cela ne soit perçu comme le signe régressif d'un *retour à* la musique, mais plutôt comme un *cheminement vers* une rencontre d'égal à égal. En ce sens, Trisha Brown n'efface pas le processus de dissocia-

tion qu'ont entrepris Merce Cunningham et John Cage. Dissociation n'est pas séparation absolue. Cunningham et Cage voulaient essentiellement, et radicalement, couper tout rapport d'assujettissement de la danse à la musique, ou, réciproquement, de la musique à la danse. Mais l'autonomie n'a jamais interdit le dialogue et la rencontre.
C'est pourtant à cet endroit qu'un malentendu persistant s'est immiscé dans la danse contemporaine. Dans les années 1980, cherchant à faire valoir son « droit d'auteur »[4], la danse a marqué son insubordination à la musique. Il y eut bien de notables exceptions (Anne Teresa De Keersmaeker, lire pages 44-47 ; Dominique Bagouet avec des compositeurs tels Pascal Dusapin et Tristan Murail ; l'engouement pour la danse baroque…), mais le « divorce » consommé par Cage et Cunningham semblait définitivement entré dans les mœurs chorégraphiques. Il faut croire, pourtant, qu'une voix à peine audible travaillait en secret les consciences. Celle de John Cage, encore et toujours… Puisque tout a déjà été dit (semble avoir été dit), qu'y aurait-il à ajouter ?

La résolution d'une dissociation

Cette interrogation paraît fonder la *Conférence sur rien* (*Lecture on Nothing*), que Cage prononce pour la première fois en 1950 à l'Artist's Club à New York. *« Je suis ici et il n'y a rien à dire »*, affirme alors le compositeur. Ce n'est pas tout à fait exact : le *« rien à dire »* manifeste l'absence de toute visée énonciative, mais cette absence est tout de même peuplée d'anecdotes, de remarques sur la musique et de souvenirs, qui semblent advenir sans préméditation : *« Une idée peut survenir dans cet exposé. Je n'ai aucune idée s'il en viendra une ou non. Si l'une le fait, qu'elle vienne. Prenez-la comme quelque chose qui n'est vu qu'un instant, comme à travers une fenêtre pendant qu'on voyage. »*[5] Si cette *Conférence sur rien* se déroule sans idée préalable ni direction, elle est toutefois « composée » comme une partition musicale, en cinq grandes parties, contenant respectivement 7, 6, 14, 14 et 7 unités. Chaque unité est subdivisée en douze lignes comptant chacune 4 mesures. D'après les indications de John Cage, le texte doit être lu de manière rythmique, mais sans artifice, avec le *rubato* utilisé dans la conversation courante. *Lecture on Nothing* a donné lieu à plusieurs adaptations[6]. En mars 2012, au Collège des Bernardins à Paris, la chorégraphe Eszter Salamon présentait *Dance for Nothing* (2010). La voix de Eve Couturier dans les oreilles (pour la version française), la danseuse, munie d'écouteurs, énonce ce qu'elle entend, en même temps. Ce qu'elle entend, nous ne l'entendons pas. Mais cet inaudible là scande son débit et conduit ses mouvements. Chaussée de baskets, elle évolue, soumise à la contrainte de son énonciation selon une trajectoire circulaire (les spectateurs, placés en cercle, l'entourent), en continu. La partition s'écoute, s'incorpore et porte le parcours de la danseuse dans l'espace. Le *rien* s'immisce dans la relation de soi à soi. Le *rien* s'éprouve dans l'effort continuel, imperturbable, conditionné par la partition.

La conférence de Cage est perçue à la fois comme texte et comme musique.

Eszter Salamon confie dans un entretien avoir commencé à travailler à la fin des années 1990, alors qu'elle était interprète dans la compagnie de Mathilde Monnier, à un solo *« où le mouvement ne serait instrumentalisé pour aucune fin »*. Ce projet est resté lettre morte jusqu'à ce qu'elle découvre la conférence de Cage. A partir de l'enregistrement qu'en a réalisé Frances Marie Uitti (pour la version anglaise), Eszter Salamon reprend le solo laissé en jachère : *« Je répétais le texte en bougeant dans l'espace. C'était un exercice difficile au début. […] J'ai compris qu'en m'attachant à refaire cet exercice de dire et de danser en même temps, la pièce apparaîtrait sans trop avoir à recourir à une méthode de composition. Quand j'ai recommencé à travailler en studio, j'ai déterminé un certain nombre de principes. Le plus clair, et qui émane du texte de Cage, c'est la continuité. Je me suis donné cette tâche de bouger continuellement. La continuité faisait sens pour moi, parce que je n'ai jamais été intéressée par la notion de phrase chorégraphique, avec ses promesses de pic et de résolution. »*[7] Dans le même entretien, Eszter Salamon dit être parvenue à *« bien séparer ces deux actions, parler et bouger ; alors qu'au début, mouvement et parole convergeaient »*. Et du texte de Cage, elle ajoute : *« Je l'écoute. Je l'entends parfois comme une musique. Parfois comme un texte. »*
Ce récit est particulièrement intéressant. Il montre d'une part qu'une forme latente (un solo laissé à l'état d'ébauche) parvient à trouver un passage (sinon un aboutissement) en se greffant à une source extérieure, avec laquelle elle entre en résonance. D'autre part, on voit que la dissociation (ici, entre danser et parler) est résolue dès lors que la conférence de Cage, elle-même conçue par son auteur comme composition, est perçue (dans un travail de répétition) à la fois comme texte et comme musique. Le texte devient partition, sa scansion est incorporée, et vient nourrir un continuum chorégraphique. Bel exemple d'enchâssements successifs, qui déjoue toute forme de relation convenue entre danse et musique.

Du fusionnel

De John Cage, il est encore question avec Olivia Grandville et son interprétation chorégraphique des *Cinq Ryoanji*, là aussi à rebours de la doxa. Un coup d'œil et d'oreille excessivement rapide pourrait laisser soupçonner Olivia Grandville d'avoir commis on ne sait quelle trahison régressive à l'endroit de cet apport fondateur dans la modernité du XX^{e} siècle. La chorégraphe expose les bases de son travail de la manière suivante : *« Dès 1983, John Cage réalise une série de dessins en référence au Ryoanji, jardin de pierre construit au XV^{e} siècle à Kyoto. Puis il rédige les cinq partitions de* Ryoanji *(1983/1984) dont chacune est basée sur un dessin, lui-même conduit par l'emplacement des pierres sur la feuille et le tracé de leur contour. L'espace de la page, sur lequel s'inscrit la notation musicale, équivaut à la distance temporelle dans laquelle se produisent les sons. Un point dans un espace vide est donc identique à un son surgissant du silence. Cette croyance absolue en la fusion des notions de temps et d'espace est au cœur de son travail, et au point de départ de ce projet. »*
Les *Cinq Ryonji* scéniques (2012) s'ouvrent et se concluent sur deux grands tableaux fusionnels. En ouverture, les cinq danseurs martèlent furieusement le plateau, tous ensemble, mais selon des axes et directions d'emblée diffractés. Au final, de manière plus posée, c'est un enchevêtrement hu-

Dance For Nothing, de Eszter Salamon. Crédit : *Questions d'artistes* au Collège des Bernardins. Photo : Alain Roux.

main qui tente de s'exhausser dans l'édification d'une pyramide de corps, forme de cohérence incessamment soldée par son immédiate ruine. Entre ces deux bornes suggérant une unité complexe comme impossible ou tuée dans l'œuf, se déroule toute une suite d'instants corporels, de gestes effectifs, de poses, que les interprètes viennent manifester sur le plateau, sur lequel ils descendent pour ce faire, depuis un pourtour surélevé. Cela est sans histoire, sans déroulé, à saisir dans l'éclat sobre et percutant d'apparitions et disparitions. Voilà une dynamique de fragmentation non narrative, non hiérarchisée, qui fait écho à ce que suggère l'écoute musicale de Cage, dont les pièces sont interprétées à même le plateau, ou circulant dans la salle, par les musiciens de l'ensemble]h[iatus. Ces déplacements distribuent une architecture de combinatoires aléatoires de leurs présences autant physiques que sonores. Les lumières d'Yves Godin, comme les échanges de sobres costumes entre les interprètes, résonnent dans une trame de correspondances lâches, diffusant une qualité de regard et d'écoute éminemment spirituelle et tranquillisée.

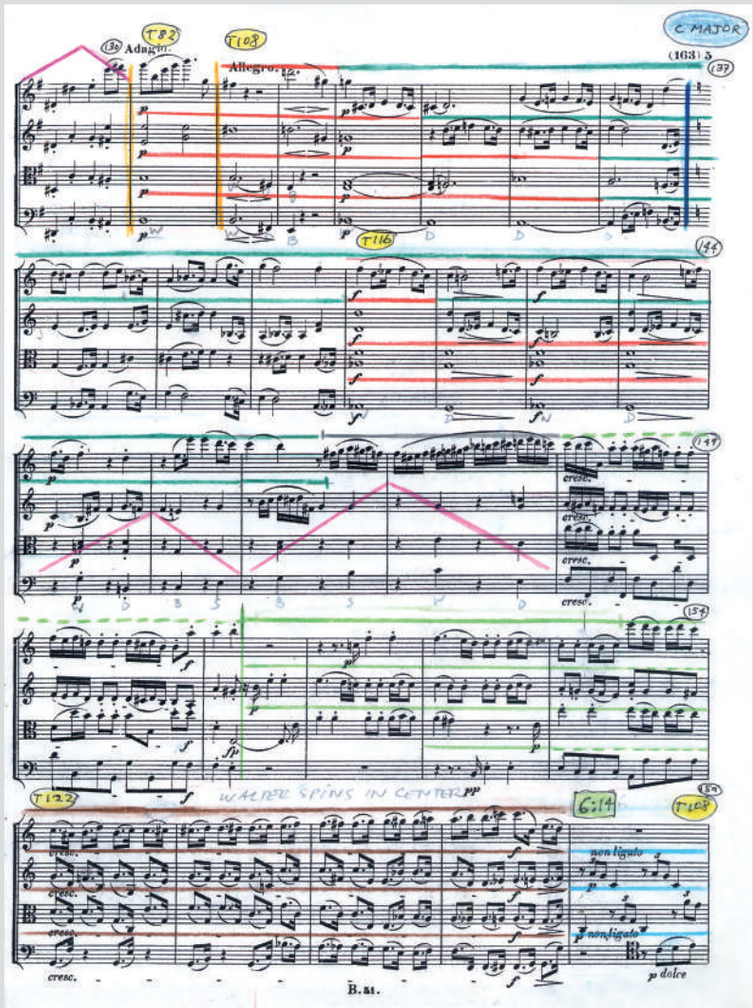
Rien ne s'impose. Rien ne dirige. Le spectateur de danse peut alors éprouver la sensation paradoxale de pouvoir accéder au sens profond du travail de John Cage, non sans déstabilisation, avec une acuité que nombre des pièces de Merce Cunningham n'avait pas forcément autorisée jusque-là, tant, en définitive, une grande nappe de danse, de mouvements virtuoses, de déplacements ambitieux et jamais épuisés, semblait y dominer la saisie de l'espace-temps. Les *Cinq Ryoanji* d'Olivia Grandville permettent plutôt un glissement, l'une sur l'autre, des deux partitions, chorégraphique et musicale, comme le décrit la chorégraphe avec justesse.

Ce parti est à même d'exciter une curiosité toute nouvelle, qui trouve par ailleurs écho dans les récentes chorégraphies de Maud Le Pladec (voir *Mouvement* n° 61, octobre-décembre 2011). Depuis sa première pièce, *Professor* (2010), à la mesure d'une musique du compositeur italien Fausto Romitelli, celle-ci attaque chaque début de création par une étude littérale de la partition. Pour sa prochaine pièce [8] qui s'appuie en premier lieu sur la matière musicale de *Dark Full Ride* de Julia Wolfe (mais également sur *Ossa Acida* de Francesco Filidei), Maud Le Pladec a sollicité la contribution de Gael Desbois (conseiller musical) afin que chacun des six danseurs dispose d'un matériau rythmique de base et puisse démêler avec précision les différentes lignes rythmiques des quatre percussionnistes. Pour autant, le danseur qui se laisserait guider par son instinct et emporter par le flux musical ferait fausse route. Celui-ci doit avoir la musique *dans* le corps, ce qui implique de l'avoir au préalable ingérée. Il ne s'agit en aucun cas de danser *sur* la musique, mais d'en faire rejaillir les structures rythmiques, de les *donner à voir*.

A l'école du rythme

Se souvenir alors que, dans l'irruption d'une modernité chorégraphique au début du XX^{e} siècle, portée par ces femmes pionnières que furent Isadora Duncan et Ruth Saint-Denis aux Etats-Unis, et Mary Wigman en Allemagne, l'apport de la musique était tout à fait secondaire. En revanche, les travaux de François Delsarte, dont la pédagogie expérimentale était fondamentalement orientée vers le geste et le mouvement, eurent une grande influence dans l'émergence

Extrait de la partition du quatuor à cordes n°15 de Beethoven, annotée par DD Dorvillier.



Chaque danseur est représenté par une portée. Naiara Mendioroz et Fabian Barba sont les deux premiers violons (deux premières portées), Nuno Bizarro, l'alto (troisième portée) et Walter Dundervill, le violoncelle (quatrième portée). Les couleurs correspondent à différents thèmes et s'appliquent à des gestes (triangles roses : sauts ; trait bleu foncé vertical : changement d'orientation spatiale ; pointillés vert clair : marche).

de la danse moderne outre-Atlantique ; et Mary Wigman fut l'élève à Hellerau, près de Dresde, d'Emile Jaques-Dalcroze, inventeur d'une discipline nouvelle, la rythmique, qui prenait en compte la perception physique de la musique. A l'approche de la création du *Sacre du printemps*, en 1913, c'est une autre élève de Jaques-Dalcroze, Marie Rambert, que Diaghilev « recruta » pour assister Nijinski. *« Les musiques de ballet suscitées par Diaghilev durent s'inventer de nouvelles formes, loin des schémas et des structures dramatiques traditionnels*, écrit Philippe Albéra, directeur des éditions Contrechamp à Genève, *la révolution du rythme avait restauré la dimension magique d'une musique désormais associée à la danse et dans laquelle l'ancienne rhétorique des sentiments s'était dissoute. »*[9] Rien d'étonnant à ce que la magie spectrale du *Sacre du printemps* ait servi tout au long du XX^e^ siècle de balise aux grands courants chorégraphiques, de Martha Graham à Raimund Hoghe et Xavier Le Roy, sans oublier Pina Bausch. Mais que penser d'une chorégraphe américaine, issue de la plus contemporaine mouvance new-yorkaise, qui jette son dévolu sur un sommet du classicisme viennoise ? La surprise est venue, lors des dernières Rencontres chorégraphiques internationales de Seine-Saint-Denis, avec une création de DD Dorvillier, *Danza Permanente*, transcription chorégraphique littérale du quatuor à cordes n° 15 en la mineur, op. 132, *Heiliger Dankgesang*, de Ludwig Van Beethoven. Le savoir-composer contemporain le prescrit pourtant : hors de question de laisser entretenir un rapport direct entre musique et danse. Il faut l'éviter. Mais pourquoi ? Oser cette mise en doute a déplacé DD Dorvillier vers une phénoménologie de l'écoute musicale : comment s'explique la sensation d'entrer en voyage, porté par des pensées, qui émane de l'écoute d'un quatuor de Beethoven, les yeux fermés ? Comment opère la transition entre une manifestation purement physique et concrète, en quoi réside une écriture musicale, et la production d'émotions qui accompagne sa réception ?

Homologie des structures

Avec *Danza Permanente*, DD Dorvillier donne à voir le quatuor de Beethoven tout en privant le spectateur de son écoute musicale. On y regarde la danse sans le son. Ce qui ne signifie pas sans rien entendre. Que le compositeur allemand soit devenu sourd n'est sans doute pas étranger à ce parti de la chorégraphe. Voici le spectateur de *Danza Permanente, a priori* non familier d'une analyse musicale approfondie du quatuor de Beethoven, confronté à une partition gestuelle exclusive en apparence. Il y observe quatre danseurs – chacun correspondant à l'un des instruments du quatuor (voir partition ci-contre) – dont les directions et orientations paraissent très franches. Les mouvements de leurs bras, de leurs jambes et de leur tête dénotent une géométrisation, en tout cas une très grande netteté de dessin et de distribution. De même pour les trajectoires de déplacements et les dispositions et rapprochements plus ou moins distancés entre les quatre interprètes qui en résultent. Pour autant, l'ensemble est animé d'une très grande variabilité de ces écarts, comme des intensités toniques, ou rythmes d'exécution. Au seul regard, l'imprévisibilité s'impose, ouvrant à une jubilation de la profusion virevoltante des motifs, des

combinatoires, des rapports homologues, des contrepoints, résonances ou échos. On ne peut que pressentir l'existence d'une structure complexe et rigoureuse en train d'opérer, mais que rien ne permet de maîtriser en termes de saisie globale ou surplombante.
Quelque chose de l'ordre de l'énigmatique, du pressenti, de l'aléatoire, teinte cette réception. Et, alors même qu'ils sont ici de pures concrétions de présent investi, les interprètes semblent animés d'une résonance vivante qui dépasse et déborde l'espace-temps instantané dans lequel ils s'engagent. Tout serait ici littéral, dénué d'affectivité, et pourtant vaste et consistant.
Dans son intention, *Danza Permanente* est passée par une quête de stricte homologie, de structure à structure, entre analyse de la composition musicale et élaboration d'une composition chorégraphique. La harpiste et compositrice Zeena Parkins a prêté main-forte à cette approche. Et il aura fallu un mois entier pour opérer une transcription littérale des dix minutes du premier des cinq mouvements de la pièce. De strictes équivalences s'établissent entre motifs musicaux et distributions corporelles. A ce stade, le geste n'est plus mimétique – il ne vise pas à transcrire ce qui a été entendu –, le danseur se veut l'instrument et le musicien à la fois, son geste rabattu comme composant de la partition même. Le danseur se veut bon musicien, privilégie précision et rigueur. Pourtant, un écartement s'impose, que DD Dorvillier décrit ainsi : *« Les choix opérés ont toujours une dimension très subjective, même lorsqu'on ne se situe pas du tout du côté d'un expressionnisme qui voudrait livrer un ressenti de la musique. »* Elle précise : *« Les virtuosités propres à la musique et à la danse n'opèrent pas dans le même registre. Une saisie musicale commence par un apprentissage par cœur et une maîtrise de la globalité de l'œuvre. Le déroulé corporel n'opère pas de cette façon. Il y a toujours beaucoup plus de détails, de vitesses, dans la musique que dans le corps. Ou du moins, ils ne se situent pas pareil. »* Un fluctuant politique intervient aussi, quand le groupe tâtonne dans ses prises de décision.
Danza Permanente imaginait de produire une pureté de formes homothétiques. Or *« beaucoup d'émotion empreint le geste de donner des formes, de laisser voir, en deçà même de toute intention d'une projection d'émotions »*. De sorte que la pièce mettrait en jeu *« une approche formelle non sèche »* et que la transmission et la réception d'une œuvre relèvent d'un *« état d'être intellectuel complet, et complexe, pourvoyeur d'émotion »*. En ayant provoqué la structure du langage musical avec les moyens du chorégraphique, DD Dorvillier aura excité la marge interprétante et subjective de toute lecture opérant à travers

Que font les corps pour vibrer avec les sollicitations du monde ?

les niveaux et registres variés de la perception, heureusement irréductible. Pensant transgresser la règle de la séparation de la musique et de la danse, elle n'en a qu'accru l'attention pour leur disjonction dialogique. Encore et en corps.

Trajectoires croisées

Le philosophe Michel Bernard, qui a écrit en la matière des lignes décisives, estime qu'il y a, dans l'écoute musicale, *« production immanente et effective de l'altérité elle-même par le mécanisme de simulation sensorielle »*. En ce qui concerne le danseur, la musique qu'il entend est une opération, *« un processus dynamique qui relie, traverse et parcourt à la fois un milieu naturel et/ou culturel, un dispositif matériel, les corporéités des instrumentistes et sa propre corporéité dansante »*, un *« réseau rhizomatique »* (pour reprendre la terminologie deleuzo-guattarienne) d'une *« matrice temporelle et simulatrice, qui meut et dévoile à la fois, la double composante indissociable de la musicalité et de l'orchésalité de toute corporéité dansante »*[10]. *« Orchésalité »* ? Ce concept forgé par Michel Bernard, s'il évoque une *« dynamique de métamorphose indéfinie »* ou d'*« ivresse du mouvement pour son propre changement »*, nous amène en outre à remettre en cause le dualisme appauvrissant qui oppose « voir » et « entendre ». En d'autres termes : que font les corps tout entiers pour vibrer avec les sollicitations du monde ? Alors, oui, danse *et* musique. Non pas dans la fusion béate, ni davantage dans le soupçon de dépendance et de sujétion, mais dans une déterritorialisation assumée, qui prend position dans l'interrelation et ouvre des questionnements, des trajectoires, des potentiels jusque-là laissés en jachère.

Jean-Marc Adolphe, Charlotte Imbault et Gérard Mayen

1. Geisha Fontaine, *Les Danses du temps*, éd. du CND, 2004.
2. Diane Madden, en réponse à Jean-Marc Adolphe, lors du *Rendez-vous de Minuit*, Festival de Châteauvallon, 1er juillet 1994.
3. La musicalité est ainsi définie par Philippe Le Moal : *« Qualité d'articulation du mouvement ou d'une composition chorégraphique, ou aptitude de l'interprète à articuler la danse qu'il exécute. Partant de l'idée générale de rendre visible le processus musical, le concept de musicalité recouvre aussi bien un mode de rapport au support musical qu'une articulation intrinsèque du mouvement indépendamment d'une relation concrète à la musique. » (Dictionnaire de la danse*, Larousse, Paris, 2008)
4. Voir à ce propos le tiré-à-part édité par *Mouvement* en partenariat avec le syndicat Chorégraphes associés, notamment sur la question de la reconnaissance du statut de chorégraphe.
5. John Cage, « Conférence sur rien », in *Silence, Conférences et écrits*, traduction de V. Barras, Ed. Héros-Limite, Genève. Rapporté par Sarah Troche, « Structure et méthode dans la musique de John Cage : une discipline d'attention », *nouvelle Revue d'esthétique,* n° 9, 2012.
6. Une version sonore du texte a été enregistrée en anglais en 1991 par la violoncelliste Frances Marie Uitti pour un double CD, *Etcetera*, regroupant des œuvres pour violoncelle de John Cage. Robert Wilson en a donné une lecture lors de la dernière Triennale de la Ruhr. Eve Couturier a fait une traduction française du texte, qu'elle a enregistrée en 2002. Cette même année, Jean-Jacques Palix réalise un film pour accompagner la lecture de la *Conférence sur rien*.
7. Entretien avec Eszter Salamon par Yvane Chapuis, *Questions d'artistes – création contemporaine au Collège des Bernardins,* n° 3, janvier-juillet 2012.
8. Présentation d'une étape de travail du 30 janvier au 2 février aux Subsistances à Lyon (festival Aire de jeu).
9. Philippe Albéra, « Danse et musique : moments d'une convergence », *Journal de l'adc*, Genève, septembre 2010.
10. Michel Bernard, « Danse et musicalité. Les jeux de la temporalisation corporelle », in *De la création chorégraphique*, éd. du CND, 2001.