

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

Philippe GUISGAND,
16, rue Abbé Lemire
F-59130 Lambersart
Tél. 03.20.31.79.68
Chercheur au Centre d'Étude
des Arts Contemporains,
Lille 3 (EA 3587)
philippe.guisgand@wanadoo.fr

PHILIPPE GUISGAND

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

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

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

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

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

1. INTRODUCTION

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

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

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

2. POSTURE

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

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

Pour un danseur, il paraît naturel de se frayer un chemin à travers cet écheveau de formes, de signes et de dispositifs en prenant le mouvement dansé comme fil conducteur et comme point de focalisation du regard. Nous pressentons par ailleurs que cette centration recèle une part de sens – donc une voie d'interprétation – que masque en grande partie une prise en compte globale ou syncrétique du spectacle (le mouvement étant l'aspect le plus fragile et le plus fugace des composantes). Nombre de démarches esthétiques en danse ont proposé ce regard croisé entre la pratique et l'écriture. Toutes ont en commun un moment introspectif bref mais incontournable. Susan Foster (1998) évoque cette pratique chez Barthes, pour analyser dans le domaine de la danse, les rapports entre le corps décrit, le corps qui écrit et le texte produit¹. Sondra Fraleigh est un autre exemple : « il y a certaines variations de danse que j'aime faire à maintes reprises. Elles frappent mon imagination. Dans l'une, il y a une force ascendante qui semble me projeter jusqu'aux étoiles. [...] Dans une autre, plus complexe, je me sens libre également, mais l'impression est plus fragile » (Fraleigh, 1998, 142). Plus récemment, Geisha Fontaine s'imposait des mises en situation la plaçant dans « une auto-observation susceptible de [lui] fournir un terrain d'expérience » (Fontaine, 2004, 123) qui nourrit sa recherche sur la temporalité dans la danse. Nous nous sommes livrés à cette expérience consistant à mettre notre danse en mots. Elle ne trouvera pas sa place ici. Mais résumons-la en soulignant qu'elle met en exergue des jeux de poids (céder ou prendre appui), des formes malaxées sous l'effet de la mélodie tonique, des architectures internes habitant l'espace et distendant la durée, des moments d'existence, d'expérience avec l'autre échappant au banal. Observons également que ces impressions de danse se confondent avec les raisons pour lesquelles nous aimons danser.

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

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

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

3. DES REPÈRES

3.1. Des appuis

Ces deux descriptions du mouvement dansé (Guisgand, 2005b ; Fontaine, 2004) trouvent un écho dans la brève introspection qui précède. On tentera d'expliciter ces correspondances qui s'inscrivent dans le discours comme les points d'appui de notre propre perception. Elles pourraient ultérieurement constituer des repères utiles à l'observation du spectacle chorégraphique pour tout un chacun. La première partie de *Rosas danst Rosas* se danse au sol (photographie 1) et présente une phrase corporelle déclinée à

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

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



Photographie 1

3.2. Des intensités

Une autre dimension apparaît en s'articulant avec la précédente : « comme dans une marche, les bras lancés donnent l'impulsion vers l'avant ou autour de l'axe. Le buste étant laissé relativement libre, il permet la résonance des spirales créées par les rotations et les changements de direction. Ces spirales font apparaître de légers épaulements et de petits déhanchements qui ponctuent la séquence et la rendent *plus fluide, moins scandée* que les deux précédentes. À chaque nouvelle reprise, un *accent inédit* surgit dans une forme corporelle » (Guisgand, 2005b, 103). Ces quelques lignes révèlent des qualités produites par le jeu des intensités toniques. Mais le regard du spectateur perçoit aussi la manière dont ces courants toniques circulent dans le corps du danseur et comment ils se distribuent. La notion d'intensité tonique recouvre ce que Laban entendait par flux, c'est-à-dire la qualité donnée à la succession des mouvements chez un être vivant. À l'action du corps (mouvement, suite de positions, postures) correspond une caractéristique de flux (coulant, en pause, interrompu). Ces tensions ne sont pas toujours directement visibles au travers de formes mais elles révèlent la manière dont le corps crée, restitue, entretient et transforme cette activité tonique en mouvement. Le flux induit donc une idée de circulation « fortement influencée par l'ordre dans lequel les différentes parties du corps entrent en action » (Laban, 1994, 45). Cette circulation se repère plus aisément. Dans la secon-

de partie de *Rosas danst Rosas*, les deux textes font état d'une dynamique éruptive. Les nouvelles formes apparaissent dans « un effet de jaillissement et colorent la puissance du centre d'une intense détermination » dans l'un, et « la danse semble jaillir malgré [les danseuses] » dans l'autre (photographie 2). Le flux et sa distribution déposent ainsi une charge poétique et une couleur sur l'action. Ce jeu de modulations toniques entretient un rapport avec la kinesthésie du spectateur : ce dernier voit le geste mais, simultanément, le ressent et le vit intérieurement ; cette empathie est une résonance motrice réelle et incontrôlable (Berthoz & Jorland, 2004) ; elle alimente une lecture esthétique de la danse.

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

3.3. Des rythmicités

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

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

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



Photographie 2

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

3.4. Des formes

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

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

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

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

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

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

3.5. Des états

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

L'auteur distingue ici une interprétation « physique » (celle de l'altération du « mouvement ») d'une interprétation que le terme « couleur » renvoie à une dimension plus « affective ». Pourtant ailleurs, l'auteur ne peut s'empêcher de confondre ces deux volets de l'interprétation lorsqu'elle écrit que les danseuses « passent de l'abandon au défi, dans une tension entre une "montée" de la danse et sa répétition infinie » (Fontaine, 2004, 189). La description ne s'affine pas seulement à l'aide d'analogies qui, par exemple, rendraient un mouvement sec « nerveux » ou un port de bras lent « serein » ; le langage mêle choix des mots et interprétation d'un état de danse. On retrouve fréquemment cette expression dans la littérature spécialisée et les discours critiques, sans que ce terme d'état ne soit défini plus avant³. La signification de ce terme – qu'il renvoie au mécanique, au sensoriel, au relationnel ou au symbolique – semble sous-entendue et comme enfouie sous le langage, ni commentée ni explicitée. Ces formules en vogue (états de corps, de danse, d'urgence...) renvoient à quelque chose qui va de soi, désignant *ce qui* présiderait à une qualité de danse particulière. Leur succès démontre à nouveau ce que peut avoir de chimérique l'idée d'un mouvement « neutre » ou « abstrait » dès lors

qu'il est exposé à un regard qui l'incorpore et – ce faisant – l'interprète.

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

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

4. UN CONTEXTE THÉORIQUE

4.1. Phénoménologie et pragmatisme

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

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

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

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

Ce qui est désigné ici renvoie à la notion d'empathie. Concept nomade, l'empathie réapparaît chaque fois que se pose la question de l'autre. Elle désigne la « simulation mentale de la subjectivité d'autrui » (Berthoz et Jorland, 2004, 10). Cette faculté d'empathie possède une dimension psychologique et un aspect moteur. Mais l'essentiel réside dans le fait que cette contamination kinesthésique du spectateur par le danseur (qui fait que nous nous sentons « bougés » à la vue du mouvement) ouvre un monde commun à l'acteur et à son public fondé sur le sentir ; dès lors, percevoir un mouvement, c'est aussi être soi-même le mouvement. Et c'est ainsi que le mouvement fait sens. Ce point de vue nous rapproche de la posture esthétique et somatique développé par Dewey : « dans la mesure où les mouvements du corps entrent dans le façonnement du matériau, quelque chose du rythme vital [...] doit entrer dans la sculpture,

la peinture, l'architecture et l'écriture » (Dewey, 1987, 231). À l'inverse, cette dimension physique de l'œuvre autorise une compréhension en acte, à travers la pratique. L'interprétation de l'œuvre rejoint alors l'interprétation dansée et s'éloigne de l'exégèse en tant que mobilisation de connaissances déclaratives réunies en faisceau pour proposer un sens.

4.2. Fixer le mouvant

La phénoménologie et la philosophie pragmatique ont en commun l'idée que la théorie de l'interprétation produit une image de la réalité largement déterminée par des caractères empruntés au langage. Celui-ci s'impose en intermédiaire explicite, coloré par l'expérience et non pas neutre et implicite, c'est-à-dire sous-entendu. C'est pourquoi cette trame, qui reste mouvante par souci de ne pas trop figer, nous paraît utile et apte à orienter le regard, à contrebalancer des effets de distorsion et à tendre vers une « objectivation » favorisant l'échange esthétique entre spectateurs. Cette trame n'a donc aucune vocation classificatrice. Il s'agit plutôt de fournir des éléments d'appréciation – et non des clés – face à des œuvres perçues comme hermétiques. Par conséquent, son emploi se démarque de celui de la grille, qui quadrille pour mieux déchiffrer ou répartit de façon systématique en tableau afin de constituer un modèle ou un schéma. À la description, nécessairement linéaire et imposant par nature une sorte de décontextualisation, succède l'analyse qui met en relation de façon plus globale la motricité avec les autres éléments qui composent les pièces chorégraphiques⁴. Puis vient une tentative d'interprétation que l'on comprend comme une forme de dialogue où – pas à pas – l'œuvre répond à chacune des questions que sa contemplation pose. C'est à cette interprétation que nous consacrerons la partie suivante.

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

5. UNE VEINE ANALYTIQUE

La recherche dont découle la présente proposition porte sur l'analyse d'un corpus d'une vingtaine d'œuvres d'Anne Teresa De Keersmaecker entre 1982 et 2002 (Guisgand, 2005b). Elle nous a permis de mettre en évidence la capacité de cette démarche à dégager une veine interprétative inaperçue jusqu'ici et que favorise la possibilité laissée à la critique universitaire d'étudier les œuvres à loisir – par l'intermédiaire de la vidéo notamment⁵ – ce dont est privé le critique journalistique qui ne voit l'œuvre qu'une seule fois et à qui une réactivité immédiate dans un espace rédactionnel restreint est souvent imposée. Nous allons illustrer cette voie interprétative centrée sur l'observation du mouvement à l'aide de trois exemples. Ces derniers, choisis parmi les analyses effectuées, montrent comment une observation approfondie de la danse elle-même peut venir compléter sur le plan esthétique et interprétatif la lecture sur le vif du spectacle dans sa globalité.

5.1. *Achterland* (1990)

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

élément constitutif de l'œuvre chorégraphique elle-même.

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

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

5. On trouve une filmographie assez complète dans Sorgeloos (2002). Par ailleurs, les analyses dont il est question ici ont été faites à partir des captations suivantes :

Rosas danst Rosas, Thierry De Mey et Anne Teresa De Keersmaecker, DVD, Éditions à voir, 2001 ; ainsi que *Rosas danst rosas*, 1995, 110 min., réal. Rosas Visual Library, prod. Rosas et Audiovisuele dienst K.U.Leuven.

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

Eris, 18 juin 1993, 112 min., captation anonyme du spectacle, théâtre Beurs van Berlage, Amsterdam et *Kinok*, 1995, 61 min., réal. Rosas Visual Library, prod. Rosas et Audiovisuele dienst K.U.Leuven (pour *Grosse Fiège*)

Quartett, 1999, 75 min., réal. Rosas Visual Library, prod. Rosas et Audiovisuele dienst K.U.Leuven.



Photographie 3

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

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

5.2. Grande Fugue (1992)

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

tance chorégraphique, le noyau central du spectacle, dansé sur la *Grande Fugue* op. 133 de Beethoven.

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

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

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

5.3. Quartett (1999)

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

Celle-ci met en évidence le rôle anti-illustratif du corps dansant, comme s'il était à l'opposé des dialogues. Jamais la danse, par exemple, n'illustre les pratiques libertines dont il est question. Pas de passage au sol dans la chorégraphie : par des grands pliés en première position, la

danseuse s'en approche sans jamais s'y abandonner, effort permanent de ne pas succomber aux tentations. C'est donc une danse verticale, d'où les désaxés ont disparu, qui s'impose ici. Le schème de la marche, pour passer d'une forme à l'autre, est très présent, comme pour constituer un écho à la posture plus quotidienne (debout, les mains dans les poches) qu'adopte l'acteur Franck Verduyssen (photographie 5). Donnant une réplique à la fois orale et corporelle, la danseuse enchaîne en boucle, mais à des vitesses variables en fonction de la diction du texte, une phrase en forme de motif obsessionnel qui constitue l'unique proposition chorégraphique du spectacle.

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

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



Photographie 4

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

6. DISCUSSION

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

Une des limites de cette proposition réside dans l'évolution de certaines pratiques chorégraphiques marquant depuis dix ans le désintérêt de chorégraphes pour le mouvement au profit d'une présence corporelle scénique plus discrète. Si cette tendance minimaliste satisfait le désir de compréhension du spectateur et les formes

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

CONCLUSION

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

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



Photographie 5

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

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ADSHEAD-LANSDALE, J., BRIGINSHAW, V.A., HODGENS, P., & HUXLEY, M. (1988). *Dance Analysis Theory & Practice*. Londres, Dance Books.
- BANES, S. (2002). *Terpsichore en baskets, post modern dance*. Paris, Chiron et Centre national de la danse.
- BARTHES, R. (1995). *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Le Seuil.
- BERTHOZ, A. & JORLAND, G. (2004). *L'Empathie*. Paris, Odile Jacob.
- CARTER, A. (1998), *The Routledge Dance Studies Reader*, Londres, Routledge.
- DAMASIO, A.R. (1999). *Le Sentiment même de soi. Corps, émotions, conscience*. Paris, Odile Jacob.
- DEWEY, J. (1987). *Late works of John Dewey*. Carbondale, Southern Illinois University Press.
- FONTAINE, G. (2004). *Les Danses du temps*. Pantin, Centre national de la danse.
- FOSTER, S.L. (1998). Choreographing History/Manifesto for Dead and Moving Bodies, in A. Carter (Ed.), *The Routledge Dance Studies Reader*, Londres, Routledge, p. 180-191.
- FRALEIGH, S.H. (1987). *Dance and the Lived Body. A Descriptive Aesthetics*. Pittsburgh, University of Pittsburgh Press.
- FRALEIGH, S.H. (1998). A vulnerable glance : seeing dance through phenomenology, in A. Carter (Ed.). *The Routledge Dance Studies Reader*, Londres, Routledge, p. 135-143.
- GELINAS, A. (1992). Nouvelle danse et musique classique. *Nouvelles de Danse*, 10, 22-25.
- GOODMAN, N. (1968). *Langages de l'art*. Nîmes, Jacqueline Chambon.
- GUIGAND, P. & TRIBALAT, T. (2001). *Danser au lycée*. Paris, L'Harmattan.
- GUIGAND, P. (1998). Conditions d'une écoute et formation du spectateur. *Revue EPS*, 273, 67-70.
- GUIGAND, P. (2003). Vers un modèle d'analyse fonctionnelle en danse : *Rosas danst Rosas* d'Anne Teresa de Keersmaeker. *Revue DEMeter*, disponible via www.univ-lille3.fr/revues/demeter/analyse.pdf [consulté le 9/7/06].
- GUIGAND, P. (2005a). Un regard sur la critique ou les promesses de la description. *Repères/Adage*, 15, 10-12.
- GUIGAND, P. (2005b). *Live le corps : une voie interprétative. La danse dans l'œuvre d'Anne Teresa De Keersmaeker*. Thèse en Esthétique, théorie et pratique des Arts, non publiée, Université de Lille 3, Villeneuve d'Ascq.
- HUMPHREY, D. (1990). *Construire la danse*. Arles, Bernard Coutaz.
- JOWITT, D. (1986). Minimalism ? More Like a Feast. *The Village Voice*.
- KLOSTY, J. (1986). *Merce Cunningham*, New York, Limelights.
- LABAN, R. (1994). *La Maîtrise du mouvement*. Arles, Actes Sud.
- LOUPPE, L. (1994). L'utopie du corps indéterminé. États-Unis, années 60, in O. Aslan (Éd.), *Le Corps en jeu*, Paris, CNRS, p. 219-225.
- LOUPPE, L. (2000). *Poétique de la danse contemporaine*. Bruxelles, Contredanse.
- MACKRELL, J. (1992). Body talk. *The Independent*.
- SCHAEFFER, J.-M. (1996). *Les Célibataires de l'art. Pour une esthétique sans mythe*. Paris, Gallimard.
- SHUSTERMAN, R. (1992). *Pragmatist Aesthetics*. Cambridge, Blackwell.
- SORGELOOS, H. (2002), *Rosas/Anne Teresa De Keersmaeker*, Tournai, La Renaissance du Livre.
- STUART, M. (2000). Chorégrapheur. *Mouvement*, 10, 48-49.
- WYNANTS, J.-M. (1990). Anne Teresa De Keersmaeker : la vivacité du plaisir retrouvé. *Le Soir*.

ZUSAMMENFASSUNG : Rezeption der choreographischen Aufführung: von einer funktionellen Beschreibung zu einer ästhetischen Analyse

Dieser Artikel präsentiert die Zusammenfassung einer Methode zur ästhetischen Analyse choreographischer Aufführungen. Diese Methode geht von der funktionellen Beobachtung der getanzen Bewegung aus und endet bei der Interpretation der Aufführung. Die Eckpunkte werden in ihrem Bezug zum ästhetischen Bereich dargestellt. Dieses Vorgehen, das auf phänomenologischen und pragmatischen Grundlagen beruht, versucht mittels einer Folie, die eine bisher unbekannte Interpretationslinie aufzeigt, die Beschreibung des Tanzes zu rehabilitieren. Auszüge von Analysen der Stücke von Anne Teresa De Keersmaecker dienen zur Illustration.

SCHLAGWÖRTER : choreographische Analyse, phänomenologischer Ansatz, zeitgenössischer Tanz, ästhetische Erfahrung.

RIASSUNTO : Ricezione dello spettacolo coreografico: da una descrizione funzionale all'analisi estetica

Quest'articolo presenta il riassunto di un procedimento mirante a sviluppare un'analisi estetica dello spettacolo coreografico. Questo procedimento parte dall'osservazione funzionale del movimento danzato e sfocia nell'interpretazione dello spettacolo. I riferimenti sono presentati nella loro relazione nel campo dell'estetica. Quest'approccio, che si basa su fondamenti fenomenologici e pragmatici, mira a stabilire la descrizione della danza attraverso l'uso di una trama che permette di liberare una vena interpretativa non percepita fino ad allora. La illustrano alcuni estratti di analisi delle opere di Anna Teresa De Keersmaecker.

PAROLE CHIAVE : analisi coreografica, approccio fenomenologico, danza contemporanea, percezione estetica.

RESUMEN : Recepción del espectáculo coreográfico: de una descripción funcional al análisis estético

Este artículo presenta el resumen de un planteamiento destinado a desarrollar un análisis estético del espectáculo coreográfico. Este planteamiento empieza con la observación funcional del movimiento bailado y consigue a la interpretación del espectáculo. Los señales se presentan en su relación al campo de la estética. Este enfoque, basándose en fundamentos fenomenológicos y pragmáticos, tiene por objeto rehabilitar la descripción de la danza, a través de la utilización de una trama que permite poner de manifiesto una vena interpretativa inadvertida hasta entonces. Extractos de análisis de espectáculos de Anne Teresa de Keersmaecker vienen a ilustrarlo.

PALABRAS CLAVES : análisis coreográfico, enfoque fenomenológico, danza contemporánea, percepción estética.