

Danse et musique : un étrange dialogue *

Anne BORDES-TRIBALAT
Professeure en Arts–Danse

Thierry TRIBALAT
Inspecteur d'académie-inspecteur pédagogique régional honoraire
Président de « Passeurs de danse »

15 janvier 2021

* Formation des professeurs de Culture générale en BTS, sur le thème de l'année 2021 « De la musique avant toute chose ? »

Préambule

Si aujourd'hui la danse fait l'objet d'études universitaires nombreuses et variées, elle a longtemps été exclue des problématiques et réflexions esthétiques pour des raisons multiples. Si à l'orée du Moyen Âge, « les artistes » étaient encore à la fois poètes, danseurs, musiciens, conteurs, l'Église n'a eu de cesse de vouloir interdire la danse qu'elle assimilait à la présence du diable et à l'exercice de passions malsaines. Elle était considérée comme un acte païen diabolique¹. Cette vision perdurera plusieurs siècles. La danse resurgira à la Renaissance, mais soumise à la musique qui l'ordonnera et lui évitera ainsi ses débordements confus². Puis elle sera reconsidérée de manière officielle et cadrée sous Louis XIV, quoique l'Église continuera à contester son usage quand celle-ci apparaît sous des formes débridées, notamment lors des fêtes populaires. Cette histoire houleuse n'est pas étrangère au lien qu'entretient la musique avec la danse.

Ainsi, l'histoire de la danse a depuis toujours été étroitement mêlée, liée, associée à l'histoire de la musique. Initialement, elle était avant tout un moyen de maintenir un lien soit social (bals, marches militaires, fêtes familiales), soit sacré (rituels pour communiquer avec les dieux, l'au-delà). La danse a dû attendre le début du xx^e siècle pour découvrir qu'elle pouvait exister par elle-même et accéder à une totale autonomie. La musique, quant à elle, a longtemps considéré que la danse ne pouvait se passer d'elle, qu'elle était, disait-on « le vêtement de la danse » et que la danse ne se concevait qu'associée à la musique.

Dès le début de leur histoire commune, la danse et la musique ont connu des relations multiples évoluant, selon les modes, les civilisations, les époques... Elles furent tour à tour amies ou parfois ennemies, si ce n'est indifférent l'un à l'autre. Cette association a progressivement évolué pour aboutir à notre époque, au gré des créations et des collaborations, à une situation d'éclatement total, la danse parvenant à se passer de musique ou la précédant lors de l'élaboration d'un ballet, la soutenant discrètement parfois. De multiples relations sont aujourd'hui devenues possibles et ne répondent plus nécessairement à des règles

1. Réf. *l'Artistique*

2. Thoinot ARBEAU, *Orchésographie*, 1589.

strictes d'adéquation entre la musique et le mouvement. Pour aborder, survoler, car il s'agit ici avant tout d'un tour d'horizon, cette collaboration qui n'est pas aussi évidente que l'on voudrait bien le croire, il nous faut revenir dans un premier temps à la racine, remonter en amont de la danse et de la musique pour mieux comprendre ce que ces deux arts peuvent partager et ainsi mieux saisir ce qui se joue actuellement entre eux.

Chapitre 1

Du rythme et de la musicalité

1.1 Le corps, lieu de tous les possibles

L'être humain « est » son corps, sans le corps il n'y a pas de pensée, pas d'action, pas de sensations, pas de motricité, ni de relations sociales et donc pas de vie. Ce corps m'incarne et me permet d'établir un rapport singulier au monde, mais aussi à moi-même et aux autres. Le corps n'est pas une matière inerte, une sorte d'objet, de contenant, dont certains pensent même aujourd'hui que l'on pourrait se passer. Tout au contraire, un corps en vie n'est qu'un continuum de variations infinies, de modulations organiques et sensorielles, un processus ininterrompu de transformations et de métamorphoses¹ auquel seule la mort mettra fin. Un corps sans vie n'est qu'un cadavre voué à la décomposition, condamné à un retour inévitable à la poussière.

Étrangement, l'être humain peut être à la fois sujet et objet de sa propre activité corporelle, de la plus intime à la plus exposée. Par un jeu réflexif qui lui est propre, il peut, dans certaines circonstances, de manière surplombante et réfléchissante, mettre à distance sa propre activité, l'analyser, l'évaluer et donc la faire évoluer en intervenant sur lui-même. Il peut ainsi, par un équipement sensoriel mis au service de « sa fabuleuse machine cérébrale, transformer les sensations en symboles »². Inversement, par sa dimension sensible, il peut s'abandonner dans l'expérience vécue aux pures sensations qui le traversent, laisser libre cours à l'évocation, à l'imaginaire, au ressenti et se vivre dans l'immédiateté au-delà ou en deçà du sens. Cette cohabitation du sensible et du réflexif est

1. Dans la langue chinoise le mot « corps » n'existe pas. François Jullien, dans son livre *le Nu impossible*, explique cette vision du corps dans la culture chinoise comme un flux, un processus rendant impossible sa représentation telle que les Grecs, qui raisonnaient en terme d'état, ont pu la concevoir.

2. André LEROI-GOURHAN, *le Geste et la Parole*, tome 2 : *la Mémoire et les Rythmes*, Albin Michel, 1964.

une porte ouverte sur tous les possibles, et notamment sur l'activité artistique. Le corps est donc « un et multiple », il est à la fois biologique par tous les systèmes organiques qui le constituent, symbolique par son pouvoir signifiant, et social par les relations et les interactions qui le nourrissent ; cette triple articulation le fonde et l'unifie³. Un élément constitutif de notre corporéité peut faire l'objet d'une approche sensible et objective : objective quand elle intéresse les scientifiques, sensible quand elle organise notre vie dans sa dimension la plus intime, la plus profonde ; c'est le rythme.

1.2 Le rythme, élément constitutif du corps agissant

Le corps réagit aux organisations matérielles et vivantes, mais aussi temporelles et spatiales de son environnement. Le corps est avant tout « une magnifique structure rythmique » régie par une horloge interne, nichée au cœur du cerveau qui, tel un chef d'orchestre, impose à tous les systèmes corporels une rythmicité, dont la plus connue est le rythme circadien⁴, qui régente ainsi son évolution, ses transformations. Ainsi, les rythmes internes, se synchronisent depuis la nuit des temps sur les rythmes environnementaux (lumière, température, saison...) et donne corps — « chair », dirait Merleau-Ponty — à cet entrelacs, à ce tissu de multiples sensations⁵. Le corps ne serait alors que la pure mise en musique de forces, d'intensités, de désirs, de pulsions tant organiques que symboliques, s'externalisant selon les circonstances, au travers d'un geste, d'une parole, d'un sens d'une attitude, d'une action... Mouvant, changeant, tel un caméléon se parant de couleurs nouvelles selon son environnement, le corps s'adapterait en permanence aux circonstances sans cesse changeantes, modulant les entrelacs, les aspérités multiples de son activité qu'elles soient affectives, symboliques, pulsionnelles intentionnelles, réflexives, motrices.

3. Michel BERNARD, *le Corps*, coll. Points–Essais, Seuil, 1995.

4. Toutes les espèces animales et végétales ont leur horloge interne, calée sur leur rythme. Chez l'homme, cette horloge se trouve dans l'hypothalamus ; elle est composée de deux noyaux suprachiasmatiques contenant chacun environ 10 000 neurones qui présentent une activité électrique oscillant sur environ 24 heures. Cette activité électrique est contrôlée par l'expression cyclique d'une quinzaine de gènes « horloge ». Voir INSERM, *Chronobiologie*. Adresse : <https://www.inserm.fr/information-en-sante/dossiers-information/chronobiologie>.

5. Michel BERNARD, « De la corporéité comme anticorps », dans *De la création chorégraphique*, Centre national de la danse, 2001.

1.3 Notion de mouvement interne

Le corps est donc animé d'un mouvement interne permanent, inscrit à l'interface de l'organique et du subjectif. Ce mouvement serait, selon Danis Bois ⁶, « une force qui participe non seulement à la régulation de l'organisme, mais aussi à l'équilibre du psychisme. » Si chacun d'entre nous peut ressentir la présence de ce mouvement et de ses évolutions en fonction des circonstances internes ou externes, ce ressenti reste bien souvent sommaire sous la forme de sensations de bien être ou de mal être (chaleur, fatigue, excitation motrice, état de plénitude...). Il a pu même à certains moments de notre histoire être absent de la conscience ou être l'objet de peu de considération, voire nié. L'écoute de notre intériorité est assez récente ⁷, mais reste encore pour la plupart d'entre nous une donnée existentielle relativement vague voir fortement connotée ou genrée. Il nous faut faire un détour rapide par le sensible et sa signification pour mieux appréhender la problématique dans laquelle nous souhaitons nous inscrire. Il ne s'agira pas ici du sensible, au sens biologique, conçu comme l'identification d'un seuil, variable selon les sujets et les sens sollicités, de réactivité à une sollicitation extérieure, mais du sensible comme « résonance subjective » (Danis Bois) qui accompagne toute réception d'information.

Nos sens ne fonctionnent pas de manière totalement autonome, ils ne sont pas indépendants, mais interdépendants les uns des autres, et c'est au cœur de cette interdépendance qu'émerge le sensible comme mouvement interne ininterrompu. Notre intériorité naît de cette interdépendance et l'un de nos sens met en musique, en résonance tous les autres : c'est la proprioception. Sans proprioception, nous perdriions le sentiment d'exister, d'être tout simplement. Le sensible est à la fois le rapport que le sujet entretient avec sa propre intériorité et sa faculté à saisir le monde extérieur. Le sensible est un espace où s'unifient les sensations et la pensée nous permettant de structurer des rapports au monde de façon immédiate ou réfléchie. Mais c'est aussi un temps, car cette unification obéit à des modulations variant au fil de l'existence. C'est donc dans ce rapport tout intérieur à ce mouvement interne que se joue le développement de la sensibilité, élément constitutif de toute pratique artistique.

Par son lien avec la rythmicité organique, cette sensibilité contient potentiellement tout une palette de nuances, de qualités, de tonalités qui ne demandent, par une écoute attentive, une présence à soi, qu'à s'actualiser dans une activité, un engagement existentiel dans le monde et ainsi se projeter vers l'exté-

6. Didier AUSTRY et Danis BOIS, *Vers l'émergence du paradigme du sensible*, CERAP, 2007. Adresse : <https://www.cerap.org/fr/paradigme-du-sensible/vers-l'emergence-du-paradigme-du-sensible>.

7. Georges VIGARELLO, *le Sentiment de soi. Histoire de la perception du corps*, coll. l'Univers historique, Seuil, 2014.

rieur. « Le mouvement interne est, pour nous, l'ancrage premier d'une subjectivité incorporisée. » (Bois⁸). La qualité du rapport à soi, le type d'écoute et le lieu interne de cette écoute nous amène à concentrer l'attention sur un sens plutôt qu'un autre. Delà une sensibilité à l'odorat, au toucher, à la lumière et ses déclinaisons, à sa proprioception et ses infimes variations spatiales et temporelles. Chose que Charles Baudelaire a magnifiquement évoquée dans les *Fleurs du mal*, et notamment dans son poème « Correspondances ». D'après Charles Baudelaire, seuls les artistes savent déchiffrer le sens des analogies qui permettent de passer du monde des perceptions à celui des idées⁹.

1.4 Reconsidérer les arts et l'activité artistique autrement

« La danse n'est pas un art parce qu'elle est le signe de la possibilité de l'art, telle qu'inscrite au corps. »

Alain BADIOU, *Petit Manuel de l'inesthétique*.

Lorsque la philosophie du milieu du XIX^e siècle s'empara de la réflexion sur l'esthétique, la danse fut simplement l'exclue du propos, le corps et les sensations qui le traversent ne pouvant faire l'objet d'une formalisation. L'art relevant du sens et non des sens, la danse s'en trouve exclue et n'entre pas dans la classification des beaux-arts. Il faudra attendre la fin du XIX^e siècle pour qu'elle puisse faire l'objet d'un début de considération, mais qui restera très distanciée, voire vaporeuse. D'une pratique ouverte sur tous les dangers charnels elle devient, au début du XX^e siècle, l'objet de considérations transcendantales, de réflexion sur l'universel. Entre attirance et répulsion la danse agit comme un symptôme, comme le révélateur d'un questionnement auquel l'on veut échapper relatif à la place du corps dans notre rapport au monde, nous invitant à reconsidérer ce qui est établi et admis notamment notre rapport à la conscience, la pensée et le langage. Il nous faut donc regarder les arts non pas du côté des œuvres, mais de l'activité qui les sous-tend.

Cette approche par la notion de mouvement interne nous invite à reconsidérer l'acte de création artistique, à envisager peut-être l'existence d'un dénominateur commun à l'ensemble des arts qu'il ne faudrait peut-être pas appréhender un peu trop rapidement de manière séparée et trop intellectuelle ou sous l'angle de la matérialité, mais sous l'angle des sens cette fois. Notre faculté à classer, à ranger le monde pour mieux le saisir, nous inciterait à considérer, à

8. Ouv. cité, note⁶, p. 3.

9. Charles BAUDELAIRE, *les Fleurs du mal*, éd. de Claude PICHOS, coll. Folio classique, Gallimard, 1972.

poser, pour mieux les analyser, les objets en extériorité. Par extension, ceci nous pousse à réifier la danse et la musique, à les considérer également comme deux objets, deux entités séparées que l'on tenterait de marier ou d'opposer, alors que peut-être il n'y aurait là que la complicité de deux activités cousines qui parfois s'acoquent dans un projet commun ou parfois se chamaillent, s'ignorent même, tout en s'observant du coin de l'œil. Par ailleurs si la musique par ses codes peut relever du langage et donc faire l'objet d'une symbolisation, la danse résiste sur ce sujet. La danse ne s'écrit pas et de fait ne constitue pas un langage.

Quel serait donc ce dénominateur commun qui relierait ces deux arts, voire tous les arts entre eux et qui serait inscrit au cœur même de notre coporéité?

Chaque art n'est donc pour nous que l'externalisation au travers d'un objet d'un acte, d'une sensation dominante à laquelle toutes les autres se soumettent. Chaque art rend compte de cette intériorité qui nous constitue au travers d'un sens privilégié¹⁰, auxquels les autres se soumettent, en l'occurrence l'ouïe pour la musique, la proprioception pour la danse, mais aussi la tactilité dans la sculpture, la picturalité par la perception du spectre des couleurs, des formes, la théâtralité qui par la rythmicité, le tempo, le rythme du texte et de la voix débouche sur une dramaturgie jouée ou chantée... Chaque art dans ses processus de composition et d'interprétation renvoie à ce dénominateur commun qui traverse l'articulation de tous les sens à savoir la rythmicité, la scansion qui se transformera par le jeu de l'esprit et de l'imaginaire, lors de l'écoute de soi sur l'ensemble des nuances, tonalités, qualités inscrites potentiellement dans notre mouvement interne, en musicalité. La musicalité et le fondement même de tous les arts, car elle prend sa source dans le jeu rythmique ininterrompue des sens entre eux. Cette musicalité inhérente au corps humain et sa dynamique d'existence est le fondement sur lequel l'acte artistique se déploie, elle sera par exemple spatiale dans le cas de la peinture, temporelle dans le cas de la musique et de la danse. L'art n'est bien évidemment pas que ça, il est aussi questionnement sensible du monde, mais la musicalité est son mode de composition privilégiée.

Je ne résiste pas à l'envie de vous proposer, sous forme d'une petite pause, cet extrait de *Chantons sous la pluie* qui illustre mon propos : <https://www.youtube.com/watch?v=q0Jb4R0uyK4>.

10. Nous ne développerons pas ici les raisons pour lesquelles la vue, mais aussi en second lieu l'ouïe, sont devenus des sens « hégémoniques » dans la société industrielle. Ces deux sens sont étroitement liés à la pensée logique et à son développement. Le toucher, l'odorat et le goût sont souvent considérés comme des sens primaires, relevant de l'animalité. La proprioception ayant été découverte tardivement, elle n'est pas non plus abordée ou reconnue comme essentielle, alors qu'elle fonde notre « être au monde ».

1.5 De la musicalité, fondement de la danse

De la source initiale qu'est le rythme et la scansion qui structurent l'organique, le danseur en s'appuyant sur la proprioception, les actualisera, les déploiera, par une modulation fine d'une palette de nuances, de tonalités et de valeurs, exprimée au travers du mouvement, des postures, gestes, attitudes, de la voix dont les formes seront l'aspect visible. De là par un jeu avec la gravité, la danse émergera. La danse est donc un jeu musicalisé avec le mouvement sous toutes ses formes et propriétés. Activité strictement corporelle, elle se dissout au moment même où elle existe, les formes, les états se faisant et se défaisant au grès de l'écoulement du temps. Elle est un jeu non dissociable avec trois rythmes fondamentaux : celui de l'oscillation permanente du centre de gravité qui instaure un rapport particulier au poids à l'équilibre/déséquilibre (point originaire du mouvement); avec la fréquence cardiaque, expression la plus immédiate de la scansion et du tempo¹¹; avec la respiration, modulation plus ou moins ample qui allège, alourdit, donne, crée un sens théâtral au mouvement — nous y reviendrons. Enfin, par un retour sur sa propre intériorité médiée par la proprioception, qui invite à l'autoaffection au sein de la corporéité même, et qui suscite plaisir, abandon, jusqu'à parfois une jouissance provoquée par l'effectuation, le geste en lui-même.

La musicalité peut s'instaurer sur tout ou partie du corps et leurs déplacements ou appuis, tel que Philippe Decouflé le fit dans *le Petit Bal perdu*, installé dans un champ sur une chanson de Bourvil, ne faisant danser que ses mains¹². Elle est modulée sur tout ou partie du corps par la mobilisation de toute une série d'opérateurs identifiés par Michel Bernard et Hubert Godart tels que l'intensité, la fréquence, la vitesse, la durée, l'amplitude, la continuité... Enfin, par un jeu sur une série d'oppositions, de contradictions comme appui/élan, tension/relâchement, inspiration/expiration, flexion/extension, symétrie/dissymétrie, expansion/concentration, accélération/décélération... La danse, comme le dira Laurence Louppe¹³, a donc un phrasé trouvant son origine au cœur de la modulation tonique des coordinations, des *patterns*¹⁴ dans l'espace et le temps.

La revendication d'une musicalité propre à la danse émerge au début du xx^e siècle, elle n'est pas étrangère à l'émergence conjointe de la notion de sujet, à la revendication d'une singularité et de ses confrontations à ses doutes existen-

11. Ce battement de cœur, qui nous accompagnera toute notre vie, est audible dans le ventre de la mère seulement vingt jours après la fécondation. On découvre aujourd'hui les liens (comme l'appareil digestif), qu'il entretient avec le cerveau pour réguler en partie nos comportements, et dont la variabilité cardiaque est un indicateur.

12. <https://www.youtube.com/watch?v=EJB2GtoP38Y>.

13. Dans *Poétique de la danse contemporaine*, Contredanse, 2004.

14. Philippe VERRIÈLE, *Regardez la danse!*, 5 vol., Nouvelles Éditions Scala, 2019.

tiels, à la naissance et prise de conscience d'une intériorité revendiquée. Elle n'est pas étrangère non plus au fait que c'est par les femmes que passera cette revendication plus encline à cette intériorité fortement connotée et considérée chez les hommes comme une faiblesse féminine. Isadora Duncan fut la première, par une liberté corporelle revendiquée au travers de la danse, à distendre les liens avec la musique tels que le ballet classique les avait instaurés. Elle revendiquera le fait de danseur sur tous types de musiques.

Mary Wigman¹⁵ introduit dans sa danse (solo d'*Hexentanz*, 1914¹⁶) des moments de silence pour mieux s'accorder à la percussion. Elle s'éloignera d'Émile Jacques-Dalcroze pour se rapprocher de Rudolf Laban, plus proche de ses conceptions sur la musicalité du mouvement.

Doris Humphrey, dans sa chorégraphie *Water Study* (1928)¹⁷, n'utilise que la respiration comme support et crée une chorégraphie basée exclusivement sur les rythmes internes des danseurs.

L'introduction du silence, sur lequel nous reviendrons, jusqu'à sa pleine présence revendiquée par les danseurs de la *post-modern dance* comme Trisha Brown, Lucinda Childs, Yvonne Rainer^{18, 19}, sera effective dans les années soixante. La danse silencieuse découplée de toute musique avait pour vocation de faire émerger la musicalité dont la danse est porteuse. Trisha Brown ira jusqu'à dire que « la danse peut exister comme forme artistique intégrale sans décor ni musique »^{20, 21}. Le solo se prête bien à ce type d'exercice, même si cela demande de la part du spectateur une attention soutenue. Le travail de groupe devient en revanche plus complexe dans la mesure où aucun repère sonore externe ne permet d'articuler les danseurs entre eux. La notion de durée est une donnée éminemment subjective et c'est souvent dans les postures, attitudes nécessitant un déploiement dans le temps que le décalage entre les danseurs s'installe quand il n'y a aucun repère sonore extérieur.

De la même manière, Merce Cunningham laissa la musicalité des corps se déployer à un haut degré de sophistication, laissant à la temporalité propre du mouvement toute sa place. La seule chose que partageaient John Cage et Merce

15. « La technique qu'elle se forge est basée sur la respiration, le travail du torse et du bassin, l'alternance de la tension et du relâchement. Elle est spécialiste de solos, mais pratique aussi les créations collectives, et l'improvisation collective. Elle est remarquable par l'utilisation de l'espace et par le rythme qu'elle imprime à ses chorégraphies. » (Source : Wikipédia.)

16. <https://www.youtube.com/watch?v=AtLSSuF1J5c>.

17. <https://www.youtube.com/watch?v=VTUUM0e1JJIU>.

18. *Manifeste du Non (No Manifesto)*, 1965, qui se veut une critique radicale des conventions esthétiques qui avaient cours à cette époque.

19. <https://vimeo.com/367611760>.

20. Conférence faite à l'université de Paris-VIII en 1989. Adresse : <https://www.youtube.com/watch?v=pyf8R1eMidI>

21. <https://www.youtube.com/watch?v=3FALHd5Viz4>.

Cunningham²², mais aussi avec d'autres musiciens, c'est le temps commun d'exposition, mais avec des structurations internes qui leur sont propres, chaque art existant par lui-même, laissant le soin au spectateur de construire le lien qui lui convenait²³.

On est ici plutôt dans une notion de collage, d'une juxtaposition volontaire, que l'on retrouve par ailleurs dans l'histoire des arts plastiques, et dont le rapprochement esthétique, poétique est laissé aux bons soins du spectateur.

Michel Bernard décrit une autre musicalité²⁴, qu'il appelle musicalité extrinsèque et qui concerne plus particulièrement le jeu avec la modulation spatiale entre les corps de danseurs, les objets, les variations de déplacement. Cette musicalité, prenant appui sur les interactions sensorielles lointaines (vision, écoute) et proximales (tactilité, touché...), les déplacements dans l'espace, permet de jouer conjointement avec les autres aspects que nous avons énoncés plus haut et offre au chorégraphe des outils infinis pour créer une œuvre chorégraphique.

Jean-Christophe Paré précise dans un article fort intéressant²⁵, au travers de sa carrière d'interprète, que la musicalité dansante est fortement imprégnée de l'époque, des imaginaires circulant, des corps des chorégraphes eux-mêmes, des modes de représentations esthétiques... chacun de ces facteurs permettant de déboucher sur des musicalités singulières parfaitement identifiables. La musicalité de la danse serait avant tout affaire d'espace. La danse contemporaine l'ayant obligé, suite à sa formation classique, à reformuler la conduite phrasée du mouvement, notamment comme Wagner le fit pour la musique, en supprimant les cadences. La danse contemporaine, particulièrement post-moderne, instaure l'inachèvement du flux ou sa fusion avec l'émergence d'un autre, n'utilisant que peu ou pas de « ponctuation ». La comparaison qu'il opère entre la musicalité de la danse classique et celle de la danse contemporaine permet de saisir sur quel type de facteur ces danses artistiques jouent. Là où la danse classique valorise dans la verticalité les actions de rebonds et leur variété par un jeu de flexion/extension, la danse contemporaine oppose à la joie et la légèreté induites par l'élévation, un sentiment puissant d'exister pour reprendre les propos de Jean-Christophe Paré par le jeu avec le poids, l'alourdissement du corps, les déséquilibres et le désir « d'horizontaliser » le mouvement. La musicalité n'étant pour lui au bout du compte « qu'une intention de présence qui ne peut être que l'attention que l'on porte à l'égard de l'espace »²⁶

22. https://fr.wikipedia.org/wiki/Merce_Cunningham

23. <https://www.youtube.com/watch?v=ZBhqVToZ8q8>, <https://www.youtube.com/watch?v=bRjAfDydtS8>

24. *De la création chorégraphique*, ouv. cité.

25. « La musicalité du danseur, saveur d'une présence singulière dans l'instant », dans *Repères, Cahiers de danse* n° 20, novembre 2007.

26. Voir note⁶, p. 3.

Pour Maurice Béjart, la musicalité de la danse, « c'est nager sans faire de clapotis ». Gauthier Capuçon, violoncelliste de renommée internationale, précise quant à lui que la respiration joue un rôle fondamental dans la musicalité, ce que dit Béjart à demi-mot. Odile Duboc, chorégraphe, conçoit ses chorégraphies sans passer au préalable par un support musical. La respiration, l'apnée définissent pour elle le rythme et la musicalité du mouvement. La composition de la pièce est vue comme une partition multivocale (danse, son, lumière...). Chaque danseur joue de son intériorité pour structurer une danse qu'il déploiera dans l'espace de manière mélodique²⁷, le son prendra sa place à posteriori, la musique étant pour elle propice à créer simplement un climat. On voit donc bien que la respiration joue un rôle prépondérant dans le dialogue qui se noue entre le musicien et le danseur et constitue l'un des passages du rythme pur à la musicalité à savoir le jeu avec la nuance, la suspension.

27. <http://odileduboc.com/page/13>

Chapitre 2

Danse et musique : une longue histoire

2.1 La relation à la musique et ses différentes modalités

Une fois établi pour notre part que la danse dispose de sa propre musicalité, nous pouvons étudier d'un peu plus près les relations que celle-ci entretient avec la musique et notamment les choix variés que font les chorégraphes dans ce domaine. On peut identifier des modalités différentes d'usage de la musique par les danseurs et sortir ainsi d'un préjugé. Que la danse serait la simple illustration de la musique!

Le plus courant, mais aussi le moins couteux, la musique est écrite pour elle-même sans lien a priori avec la danse, elle fera alors l'objet d'un choix, car elle entre par sa structure son évocation poétique dans le projet du chorégraphe. Elle sera ensuite utilisée ou non dans sa totalité, incorporée et montée dans une bande-son convoquant parfois d'autres éléments sonores. Elle peut alors appartenir à des époques différentes comme pour la musique baroque ou classique, à des styles, des modes d'écritures variés convoqués pour la circonstance. Elle peut aussi avoir été écrite pour la danse comme dans le ballet classique.

On peut distinguer de multiples rapports à la musique, de la juxtaposition comme, nous l'avons vu précédemment, au dialogue, mais aussi à la simple illustration ou subordination, ce qui est malheureusement fréquent.

Le dialogue peut être complexe comme le mène depuis plus de trente ans Anne Teresa De Keersmaeker¹. Dans son ouvrage, Philippe Guisgand nous montre comment la chorégraphe dialogue avec la musique dite savante, dialogue consti-

1. Philippe GUISGAND, *Accords intimes. Danse et musique chez Anna Teresa De Keersmaeker*, Presses universitaires du Septentrion, 2017

tué de demandes, d'adresses mutuelles entre les deux arts. De Keersmaeker se livre toujours avec les musiciens, à la table, à une lecture approfondie de la partition débouchant dans l'écriture chorégraphique à « une forme [...] contrapuntique de plus en plus sophistiquée ». Le corps dansant, jouant à la fois sa propre ligne et celle de la partition, sans jamais se départir de la cohérence globale de l'écriture musicale, comme dans *Fase*² ou dans le quatuor n° 4³.

Si la musique peut être enregistrée et jouée sur une bande-son, elle peut aussi être présente en salle soit de manière visible, soit dans une fosse ou derrière un rideau. La présence des musiciens sur scène permet d'instaurer un véritable dialogue, sorte de questions-réponses entre les musiciens et les danseurs. Une fragilité s'installe, des espaces se créent, des relations implicites s'instaurent par les corps en mouvement de l'un et de l'autre.

Le musicien fait corps avec son instrument, ses attitudes, ses postures acquièrent une force et une puissance d'évocation qui défit la danse, car la fusion est totale. En revanche, le danseur déploie une danse médiée par une écoute, ce léger décalage peut parfois desservir le danseur qui semble courir après la musique. De même, une parfaite connaissance de la musique peut créer une sorte d'anticipation et une sensation de lenteur chez le danseur qui l'invite à précéder la musique. Enfin une approche visant à faire de la danse un instrument jouant en cohérence avec la partition sa propre ligne musicale de façon contrapuntique et une approche riche de possibilités comme l'a montré De Keersmaeker.

La musique entretient donc avec la danse des relations variées, la plus ancienne et la plus connue et celle où la musique se met au service de la danse, créée en amont pour l'occasion ou comme parfois aujourd'hui créée conjointement en salle de répétition, mais cela peut être l'inverse, voire être totalement disjoint.

2.2 La musique au service de la danse

Musique de ballet

La relation à la musique a beaucoup évolué au XIX^e et début du XX^e siècle. Jusqu'au début du XIX^e, la danse suit la musique et doit la sublimer. Les relations sont multiples (à la rythmique au personnage, au livret...). Le ballet romantique exprime cette relation, comme dans l'air de *Giselle* (1841) d'Adolphe Adam⁴.

2. <https://vimeo.com/88806013>.

3. <https://www.youtube.com/watch?v=EyLIKctMQXY>, <https://www.youtube.com/watch?v=oQCTbCcSxis>.

4. https://www.youtube.com/watch?v=QrXGZ_8SfcY.

La prédominance de l'école russe dans la deuxième moitié du XIX^e siècle a imposé au ballet et à la musique un type de rapport qui semblait figé pour toujours. On élabore dans un premier temps le livret et l'argument, puis le compositeur et le chorégraphe se mettent à l'œuvre, le chorégraphe donnant des indications précises au compositeur (nombre de mesures, rythme) pour pouvoir concevoir ses ensembles, ses pas, sa scénographie... Tchaïkovski donnera à la musique de ballet ses lettres de noblesse. *Le Lac des cygnes* (version de Marius Petipa et de Lev Ivanov) est un exemple de ce type de collaboration durable où il se pliera aux exigences de Marius Petipa le chorégraphe⁵.

Un autre moment rend compte de manière spécifique de cette relation particulière, c'est celui de l'adage, qui, comme l'adagio, moment de musique au tempo lent, permet de donner à la danse un caractère lyrique, poétique par un pas de deux dont les mouvements amples soulignent les lignes de l'espace⁶. Dans tous les cas la musique est jouée en direct, mais n'est pas visible du spectateur, car l'orchestre se situe dans une fosse d'où seul le chef d'orchestre peut voir la scène ce qui lui confère une relative possibilité d'adaptation.

Les ballets russes vont faire évoluer cette collaboration vers un état d'esprit différent. La valeur musicale ou dramatique générale de la partition musicale primait sur la nécessité de correspondre à un livret, à des pas imaginés. On retrouve ici Stravinsky avec *l'Oiseau de feu*, Petrouchka avec *le Sacre du printemps*, mais aussi Debussy avec *le Faune de Nijinski*.

2.3 Vers une autonomie de la musique et de la danse

La musique peut être aussi considérée comme une œuvre au service d'un propos

Michel Fokine, premier chorégraphe des Ballets russes de Serge de Diaghilev, avance l'idée d'une autonomie du chorégraphe et du musicien, il n'y a aucune nécessité pour lui d'exiger d'un compositeur une musique pour accompagner la danse, celle-ci pouvait s'accompagner de n'importe quelle partition. Exemple : *les Sylphides* (1909), sur une musique de Chopin⁷, ou les suites pour piano et le final de Stravinski *la Mort du cygne* (1907), sur une musique de Camille Saint-Saëns (solo musical dans *le Carnaval des animaux*).

George Balanchine, danseur et chorégraphe du milieu du XX^e siècle, disait : « Nous ne sommes pas des créateurs, nous sommes des chercheurs ». Le ballet est à ses yeux conçu comme une déclinaison de la musique et non comme

5. <https://www.youtube.com/watch?v=jqG5Ksu18Ec>.

6. <https://vimeo.com/45118460>.

7. <https://www.youtube.com/watch?v=5jWDSJit0iY>.

une illustration. « Voyez la musique, écoutez la danse », disait-il. Cette formule de George Balanchine montre qu'il chercha tout au long de sa carrière des correspondances variées entre le mouvement et la partition musicale. « À chaque musique correspond une danse. Nous nous efforçons de la trouver ». Pour lui, il fallait que la chorégraphie aide à entendre la musique. Exemple : *Agon* (1957), sur une musique d'Igor Stravinski⁸. La collaboration avec Stravinsky fut riche et s'étendit sur plus de trente ans. Elle préfigura la relation entre Cage et Cunningham, car elle fut fondée en priorité sur le partage du temps et de la durée sous forme de questions-réponses⁹. Balanchine évolua peu à peu vers l'abstraction.

La chorégraphie peut alors avoir sa propre forme, indépendamment de la forme musicale (respect de la ligne mélodique ou rythmique), il y a alors un jeu entre les deux arts qui peut s'instaurer, jeu au sein duquel De Keersmaeker est passée maître.

Dans la même perspective, Angelin Preljocaj dans *Blanche Neige*, création de 2008, ballet romantique et contemporain, utilise une musique de Gustav Mahler¹⁰.

Magui Marin dans *May B* se sert de trois supports musicaux différents : Gilles de Binche, Franz Schubert et Gavin Bryars¹¹.

2.4 La musique au service d'une danse d'expression

À la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle, une danseuse marquera l'histoire de la danse : il s'agit d'Isadora Duncan, dont nous avons parlé plus haut. Elle instaurera un autre rapport à la musique en dansant sur des musiques qui n'ont pas été écrites pour la danse (Beethoven, Chopin, Schubert). Elle cherchera avant tout une correspondance expressive, poétique avec la musique. Elle dira notamment vouloir « danser la musique et non sur la musique »¹².

On retrouve chez Philippe Decouflé dans *le Petit Bal perdu* cette volonté d'illustrer la chanson de Bourvil en dépassant le cadre strict de la musique écrite¹³.

8. <https://www.youtube.com/watch?v=9BtP1EAMt1I>.

9. Gianfranco VINAY, « Stravinsky–Balanchine et le néoclassicisme “constructiviste” », dans *Repère. Chaier de danse* n° 20, novembre 2007.

10. <https://www.youtube.com/watch?v=0sGkTBSjWeE>.

11. <https://www.youtube.com/watch?v=71wZJLRAYz0>.

12. https://www.youtube.com/watch?v=nUvaraDf_3Y.

13. <https://www.youtube.com/watch?v=EJB2GtoP38Y>.

2.5 La musique qui sert à danser ou à faire danser

Elle concerne toutes les danses rythmiques ou la danse dialogue, joue avec le rythme de la musique. La gestuelle colle à la rythmique, il y a osmose entre les deux par le rythme, le plaisir du mouvement est recherché, partagé. La musique jazz a donné lieu à toute une série de danse comme la danse jazz et les claquettes ou la *tap dance*¹⁴.

La comédie musicale américaine avec Fred Astair et Gene Kelly mériterait un traitement particulier, nous ne retiendrons ici que l'élément fondamental. Les comédies musicales françaises d'aujourd'hui ne le sont pas au sens strict du terme, elles ne sont que des spectacles musicaux fondés bien souvent sur la juxtaposition de la danse, du chant et de la comédie et assurées par des artistes différents. La comédie musicale américaine, en revanche, joue sur les musicalités intrinsèques de chaque art, faisant du glissement de l'un à l'autre le cœur de sa problématique artistique. Il fallait donc pour interpréter ce type d'œuvre cinématographique des artistes à la fois danseurs, chanteurs, musiciens, acteurs, ce que furent Fred Astaire et Gene Kelly¹⁵.

Dans la danse hip-hop, la musique utilisée sert à danser, la gestuelle colle à la rythmique de la musique, à la pulsation. Exemple : le *poppin* est une technique de danse hip-hop apparue avec la musique funk à la fin des années 1970 aux États-Unis. Elle consiste à contracter différentes parties du corps sur le temps fort de la pulsation. Le rapport des danseurs à la musique est marqué par une écoute collective liée au rôle du DJ. Cette configuration est présente dans le champ des compétitions chorégraphiques hip-hop : les *battles*¹⁶.

La danse indienne classique, l'*odissi*, a une structure chorégraphique qui découle de la structure musicale. Avec ses pieds, la danseuse suit le *pattern* rythmique joué par les *talams*, sorte de petites cymbales. Les bracelets de clochettes qui entourent les chevilles accentuent la sonorité des frappés de pieds. La danseuse devient une instrumentiste à part entière¹⁷. Le tango ou le flamenco, danses éminemment culturelles, appartiennent également à ce type d'univers.

2.6 Danse sans musique

Nous avons déjà évoqué ce sujet plus haut. Elle est issue d'une volonté d'autonomiser l'art de la danse, de lui donner ses lettres de noblesse en tant qu'art à part entière, mais cette expérience n'est pas toujours bien reçue par les specta-

14. <https://www.youtube.com/watch?v=LBQ0fyR75vY>.

15. <https://www.youtube.com/watch?v=QKapFZt-s00>.

16. <https://www.youtube.com/watch?v=BkfDjRwBaaQ>.

17. <https://www.youtube.com/watch?v=09q4wqw5W04>.

teurs trop accoutumés à une danse artistique accompagnée d'un support musical. L'expérience d'un spectacle sans support musical est pour beaucoup de spectateurs un moment difficile à vivre, car perturbant. « La danse sans musique, écrit en 1760 le théoricien du ballet Georges Noverre, c'est une espèce de folie », car les mouvements deviennent « extravagants » et sans « aucune signification ».

Depuis, cette idée a fait son chemin et danser sans support musical a amené à une autre façon de penser le temps en danse, sa relation au rythme, de sentir et vivre le mouvement, de lui donner la possibilité d'exprimer sa propre musicalité. Une forme de liberté a vu le jour.

Mary Wigman en Allemagne voulait libérer la danse de la musique et exprimer par elle ce qu'il y a de plus sensible au fond de l'être lui-même. Selon elle, le corps est un instrument complet, il chante et vibre à lui seul. Afin de mener son expérience sur le clavier le plus large, Wigman est partie de la danse en silence, puis s'est adjoint un minimum de sonorités par les instruments à percussion pour revenir peu à peu à la musique.

2.7 Le temps interne

Le temps n'est pas seulement une correspondance métrique entre le mouvement et la musique, il correspond aussi à la durée de ce mouvement par lui-même, lui donnant sa propre musicalité. Exemple : *Water Study* de Doris Humphrey (1928), une des premières chorégraphies entièrement sans musique¹⁸.

La *post-modern dance* américaine rejette toute forme de relation conventionnelle à la musique. Les artistes contestataires comme Trisha Brown vont danser dans le silence pour revendiquer un autre rapport au corps et à l'écriture chorégraphique. Elle fera danser ses danseurs sur les toits, dans les jardins publics, dans la rue...

Dans *Rosas danst rosas* (1983) d'Anne Teresa De Keersmaecker, le passage au sol, la danse couchée, dans le silence en sont un exemple. Les quatre danseuses allongées au sol, emplissent l'espace sonore par le rythme de leur respiration, le bruit des contacts au sol, leur souffle, les silences, leur accélération, les accents corporels...

La danse peut aussi créer la musique : la respiration, le buste, la bouche, les mains, les pieds se transforment en instruments de musique et participent d'une manière sonore à la chorégraphie. Danseurs et musiciens se confondent, se font écho. Exemple : *Echoa*, de la Compagnie Arcosm¹⁹.

18. Voir la note¹⁷, p. 7.

19. <https://www.youtube.com/watch?v=inp8q9NcbGI>.

Avec *Ram dam* (1997) de Maguy Marin, parler devient un instrument, les sons, les mots prononcés rythment les corps au service d'un propos sur la tyrannie des informations et des statistiques ²⁰.

2.8 Interdépendance entre musique et danse

John Cage et Merce Cunningham développent l'idée que musique et danse sont à l'intérieur d'une chorégraphie des entités séparées, plutôt que deux éléments interdépendants.

Chacun travaille donc de son côté pour composer une œuvre de durée identique. Ce cheminement parallèle laissant à chacun une parfaite autonomie de création, évite au chorégraphe les clichés émotifs ou expressifs souvent liés en danse à la règle d'adéquation avec la musique. Pour Cunningham le mouvement est expressif en lui-même et dépend de sa structuration rythmique. « Le danseur musical phrase avec ses muscles, ses tendons, son ventre, son âme » ²¹.

Cette autonomie oblige les danseurs à évoluer sans support rythmique et temporel extérieur et exige d'eux une maîtrise du temps et de la durée par leur seule perception intérieure, ce que Cunningham appelle le *timing*. Les tempos sont réglés au chronomètre et les danseurs acquièrent la capacité de mémoriser vitesses et durées ²².

Cage suggère que la musique est un bruit, que tout ce que l'on entend est du bruit. Il se propose de le contrôler et l'utiliser, non pour produire des effets sonores, mais comme matière musicale. Exemple : *Roaratorio* (1983) ²³, pas de coordination entre musique et danse, si une relation semble à l'occasion s'établir, elle n'est que le fruit d'une heureuse coïncidence. Autre exemple « *EyeSpace* » (2006) musique composée par Mikael Rouse qui s'écoute sur iPod par les spectateurs indépendamment de ce qu'entendent les danseurs sur scène.

20. <https://www.youtube.com/watch?v=5gnMoXOR4r8>.

21. Caroline BROWN, *Essays, Stories and Remarks about M. Cunningham*, traduit par Daniel Dobkes dans *Empreintes. Écrits sur la danse* n° 35, 1978.

22. <https://www.youtube.com/watch?v=pGU2QQpQ1D8>.

23. <https://www.youtube.com/watch?v=DNE1ezCTGMk>.

Chapitre 3

Pour conclure

Comme on vient de le voir, la danse ne se résume pas à une illustration voire une conversion de la musique, du son, à la proprioception. Loin d'être un réceptacle passif, le corps est en attente active, en demande vis-à-vis de la musique. Son histoire, le travail de l'imaginaire, la fonction tonique par son pouvoir émotionnel et rythmique, dicte et organise l'écoute. La musique n'est pas une modulation sonore qui viendrait croiser de manière symbolique une écoute passive. Ce n'est pas d'un côté l'organisation abstraite d'un sens au travers d'un code d'écriture et de l'autre une matière vierge sur laquelle viendra s'imprimer cette écriture comme sur une page blanche, mais bien la rencontre de deux musicalités.

La musique s'entend d'abord dans l'immédiateté de sa matière et vient percuter l'ordonnancement actuel des sens du danseur ou de l'auditeur. La dimension symbolique dans les deux cas n'est pas un à priori existant dans la musique ou la tête de celui qui la réceptionne, mais se constitue et se défait en même temps qu'il se fait entendre. Comme dit Michel Bernard « la musique n'est pas une force en soi qui commande extérieurement, par le biais d'une audition passive les mouvements des danseurs, mais un artefact sensoriel du jeu simultané d'une double temporalisation effectués (et nous ajoutons ressentie) par des corporéités distinctes »¹.

Un triple mécanisme est à l'œuvre lors de la présentation d'une œuvre chorégraphique, le jeu musical et sa perception conjointe par le danseur et le spectateur. Dans les trois cas est en jeu une interaction sensorielle dont le ressenti est loin d'être exclusivement auditif. Enfin, si le son est immédiatement partageable, son inscription proprioceptive dans le corps du danseur ne peut être perçue que visuellement par le spectateur. Si la majorité des sens sont partageables (le goût, l'odeur, la vue) la proprioception ne l'est pas, elle reste singulière. C'est

1. *De la création chorégraphique* (ouv. cité), chap. « Danse et musicalité ».

toute la difficulté de la danse de ne pas se laisser submerger par l'univers sonore. Et c'est la raison pour laquelle certains chorégraphes revendiquent le silence ou la mise en jeu du corps accompagné exclusivement de la voix des interprètes. Enfin il n'y a pas de musique plus appropriée à la danse qu'une autre, toutes les rencontres sont possibles, la danse hip-hop s'est emparée du classique avec bonheur. Il serait facile de ne retenir que la dimension rythmique ou mélodique ou poétique de la musique, beaucoup d'ailleurs se sont emparés de la musique de René Aubry pour ces raisons, mais bien souvent cela débouche sur une illustration, une sorte de facilité qui laisse un goût de sur-jeu, voire de délégation à la musique de ce que la danse créée ne peut donner à voir et ressentir. L'émotion ne surgit pas alors de la danse, mais de la musique elle-même. Aujourd'hui, les chorégraphes ont réussi en jouant sur la musicalité inhérente à la danse à lui donner ses lettres de noblesse permettant d'opérer avec la musique un mariage réussi fait autant d'amour que de raison. Ce qui implique de savoir parfois laisser de la liberté à l'autre, de le regarder évoluer, de faire ensemble dans la complicité de l'écoute, d'entendre pour mieux se comprendre, de respecter l'autre dans sa singularité, de savoir le laisser exister. Ainsi va aujourd'hui la longue complicité de la musique et de la danse.