



Danse et musique

Danser tout un spectacle en silence ? L'initiative en revient à l'Américaine Doris Humphrey, qui en 1928, signa "Water Study" considérée comme la première chorégraphie entièrement sans musique.

Pour le spectateur, néanmoins, l'expérience d'un spectacle de danse sans support musical reste spécifique. « 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 »¹.

A l'époque baroque, le maître à danser sait taquiner le violon – l'enseigne de la corporation - car il s'en sert pour accompagner ses leçons. C'est dire si les deux arts entretiennent depuis longtemps des relations étroites, quasi fusionnelles, qui s'organisent de mille et une façons.

Que le danseur suive la musique ? Merce Cunningham rejette cette forme d'assujettissement. Dans les années soixante, le chorégraphe américain conçoit l'idée d'une totale indépendance de la danse et de la musique, la seule ligne de partage étant une durée commune. A sa suite, les artistes de la postmodern dance, comme Trisha Brown, se saisissent du silence pour revendiquer un autre rapport au corps et au geste chorégraphique. Depuis, la danse a remis le son². Comme si elle ne pouvait résister à l'appel du rythme ! Alors, comment danse et musique s'articulent-ils, comment s'ordonnent-ils selon les époques, les styles, les artistes ? Comment s'entendent-ils pour faire sens et spectacle ? Les huit séquences de ce Parcours sont une invitation à voir la musique et écouter la danse, à découvrir la musicalité d'une interprétation ou d'une écriture chorégraphiques.

1. Classiques

Agon / Le lac des cygnes

« Voyez la musique, écoutez la danse » : la formule est empruntée à George Balanchine. Le chorégraphe russe installé aux Etats-Unis est entré dans la danse à la faveur d'un hasard, lui qui aspirait plutôt à devenir compositeur. Ses ballets, il les a justement conçu comme une déclinaison de la musique, mais pas comme une illustration. Avec Igor Stravinski, son compatriote et ami, il collabora plus d'une vingtaine de fois. Comme pour *Agon*, créée en 1957. Répondant au principe dodécaphonique, la partition s'organise en douze parties auxquelles font écho les douze danseurs, répartis sous des formes variées : duos, trios...

¹ Jean-Georges Noverre, *Lettres sur la danse*, 1760

² « La danse remet le son », dossier de la revue *Mouvement*, novembre – décembre 2012, n°66, pp 35-55.



Dans le pas de deux, dont est extrait cette séquence, la ballerine dirige son partenaire, à l'instar du violon qui devance les autres instruments. Elle s'élève grâce aux appuis, aux supports qu'il lui offre, tout comme le violon gagne en relief grâce à l'arrière plan musical. Ce jeu de correspondance, pour Balanchine, est à inventer par le chorégraphe. Ainsi, disait-il, « la chorégraphie [réalise] sa propre forme indépendamment de la forme musicale [sans en] dupliquer simplement la ligne et le rythme ».

Un tempo lent, des mouvements amples des bras, des jambes qui dessinent des lignes dans l'espace, c'est le propre d'un adage, comme celui du pas de deux de l'acte II du *Lac des Cygnes*. Le terme est lui-même issu du vocabulaire musical – adagio -. Parce qu'il joue avec l'équilibre et l'aplomb, au travers des grands développés, des attitudes et des arabesques, l'adage constitue un moment d'éclat poétique et de lyrisme, qui se prête particulièrement à l'expression de l'émoi amoureux. Avec Marius Petipa, il s'impose comme première partie du pas de deux. Co-auteur du Lac, le chorégraphe français installé en Russie, comme les maîtres de ballet de l'époque, dictaient leurs choix aux compositeurs en termes de rythme, de nombre de mesures, de caractère. Considérés comme de simples exécutants, ces derniers bénéficiaient de peu d'estime en Russie. Tchaïkovski est quant à lui un compositeur renommé de musique symphonique, jugée plus noble, quand le Bolchoï lui passe commande, en 1875. Il accepte. Et se lance comme défi de donner à la musique de ballet ses lettres de noblesse. Mission accomplie: *le Lac des Cygnes* est aujourd'hui l'emblème du ballet classique et connu dans le monde entier!

2. Rythmiques

Samanvay / Jazz Tap Ensemble

Musicienne, toute danseuse d'Odissi se doit de l'être ! Cette danse, comme les autres styles classiques de l'Inde, s'organise de manière fondamentale autour du rythme. La structure chorégraphique découle de la structure musicale, bâtie sur des cycles appelés talas. Avec ses pieds, la danseuse suit le pattern rythmique joué par les talams, sorte de petites cymbales, amplifiées également par le tambour (pakhâwaj). Les bracelets de clochettes qui entourent ses chevilles accentuent la sonorité des frappés de pieds. Ils contribuent à faire de l'interprète, habituellement soliste, une instrumentiste à part entière. Les sept danseuses rassemblées par Madhavi Mudgal dans cette pièce forment ainsi un véritable orchestre en mouvement.

Dans les claquettes, ou tap dance, le pied constitue également un instrument de percussion, même s'il est cette fois chaussé spécialement. La richesse des combinaisons rythmiques et sonores provient notamment de la variété des impacts au sol, que ce soit par le talon, la pointe du pied ou le plat de la chaussure. *Interplay*, joué par le Jazz Tap Ensemble suggère par son titre les jeux de correspondances, d'interactions et de



réciprocités qu'établissent les danseurs entre eux, mais aussi avec l'orchestre. Lorsque celui-ci fait silence – break musical –, c'est pour mieux mettre en relief les capacités à la fois corporelles et musicales du soliste qui improvise avec brio des enchaînements complexes de pas.

3. Musiques à danser, musiques à faire danser

Tango Vivo / Dix Version

La musique jazz a donné lieu à toute une série de danses, comme les claquettes. A ce titre, elle fait partie de ces « musiques à danser ». Le tango figure également dans ce registre. Né à la fin du XIX^e siècle du croisement des cultures noires, créoles et européennes immigrées de l'Argentine, il est à la fois genre musical et danse. Si, entre les deux, des liens étroits se sont tissés, le premier s'est aussi émancipé, osant exister de lui-même. Dans les années 1980, après une longue période de déclin, le tango connaît un regain d'intérêt suite aux représentations, à Paris, du spectacle *Tango Argentino*. Bals, conférences, stages se multiplient et contribuent alors à revaloriser la musique, en tant que telle. Dans *Tango Vivo*, de la compagnie lyonnaise Union Tanguera, les séquences chorégraphiées de groupe alternent avec des moments où les couples improvisent, comme ils le feraient dans le contexte d'un bal. Sur des mesures de 2 ou 4 temps, ils déroulent une marche sur laquelle ils greffent, selon différents niveaux de vitesse, des figures comme le corte (suspension), le double huit (trajet décrit par les pieds) ou le gancho, sorte de croc-en-jambe suggestif. Mais la musique se met aussi en scène, en attribuant à l'orchestre un espace significatif et en laissant la chanteuse circuler d'un bord à l'autre du plateau, parmi les danseurs.

Il est des musiques qui donnent envie de danser. Et quand la gestuelle colle à la rythmique, qu'entre les deux se produit une sorte d'osmose, le plaisir du mouvement se propage jusqu'aux spectateurs. Comme dans cette séquence de *Dix versions*, une des premières chorégraphies de Mourad Merzouki. Les danseurs s'adonnent au popping, un style de danse apparu avec la musique funk à la fin des années 1970, aux Etats-Unis. Il consiste à contracter différentes parties du corps sur le temps fort de la pulsation. Les autres types de mouvements comme le twisto flex (tête, tronc, membres tournent dans des sens différents), le walk out, plus coulé, et les isolations se combinent les uns aux autres, de manière toujours synchrone avec le beat. Cela donne un effet de mécanique, qui n'est pas sans lien avec les cadences de la robotique industrielle.

4. Indépendances partenaires

Roaratorio / Fase

Dans *Roaratorio*, de Merce Cunningham, pas de coordination entre danse et musique. Si



l'œuvre de John Cage donne à entendre des jigs, des reels du folklore irlandais, sur lesquels se greffent tout un tas de sons : pleurs de nourrisson, bruits de salles, de rue, les danseurs semblent ne pas en tenir compte. Ils s'élancent, sautent, tournent sans que leurs mouvements ne s'articulent à la partition sonore. La danse existe indépendamment de la musique. Et si une relation semble à l'occasion s'établir, elle n'est que le fruit d'une heureuse coïncidence. Quant à l'interprète, désormais privé de tout soutien musical, il se doit de posséder un sens très intérieur du timing, et être très à l'écoute de ses partenaires. Tels sont les principes majeurs développés par Merce Cunningham, dès les années 1960. Néanmoins, pour cette pièce, la partition musicale, créée antérieurement, a influencé le chorégraphe américain, qui s'est tourné vers le vocabulaire des danses traditionnelles irlandaises. Pour autant, pas de concordance recherchée entre les sautilllements joyeux des danseurs et les mélodies entraînantes des jigs !

Anne-Teresa de Keersmaeker, quant à elle, prête une attention extrême à la musique. Car c'est elle qui l'inspire. Non pas qu'elle vise à illustrer la musique par la danse mais parce que la chorégraphe belge examine d'abord les structures formelles, l'architecture et les règles de composition qui caractérisent une partition avant d'en effectuer une transposition de nature chorégraphique. Ce rapport d'analogie pourra porter sur l'organisation de l'espace, les modalités d'enchaînement des mouvements ou encore sur le matériau gestuel lui-même. Dans *Violin Phase*, un solo crée en 1981 et qu'elle intégrera ensuite dans le spectacle *Fase*, Keersmaeker reprend les principes de répétition et de déphasage développés par Steve Reich. Une même phrase ou « pattern » est reprise par plusieurs violons, mais en décalé. Ce qui finit par provoquer l'émergence de mélodies. La chorégraphie va donc s'employer à souligner la résultante sonore de ces superpositions. Elle enchaîne plusieurs séquences de mouvements, basés sur le tour et le balancement des bras, qui se répètent, à l'instar de la musique. Puis, la transformation progressive de celle-ci, engendrée par le déphasage, est révélée par l'apparition d'un nouveau mouvement (comme le saut), au sein de l'enchaînement, ou par des changements de direction, qui découpent l'espace circulaire du départ.



Aller plus loin :

Ouvrages

BALANCHINE, Georges, MOISSEEVITCH VOLKOV, Solomon, DAY, Carole (trad.). *Conversations avec George Balanchine : variation sur Tchaïkovski [Balanchine's Tchaïkovski]*. Paris : L'Arche, 1988. 220 p.

NOVERRE, Jean-Georges. *Lettres sur la danse*. Paris : éd. du Sandre, DL 2006. 219 p.

Article de périodique

APPRILL, Christophe. « Le tango, une 'musique à danser' à l'épreuve de la reconstruction du bal », in *Civilisations*, n°53, 2006, p. 75-96.

Crédits :

Anne Décoret-Ahiha est anthropologue de la danse, docteur de l'Université Paris 8. Conférencière, formatrice et consultante, elle développe des propositions autour de la danse comme ressource pédagogique et conçoit des processus participatifs mobilisant la corporéité. Elle anime les « Echauffements du spectateur » de la Maison de la Danse.

Sélection des extraits

Olivier Chervin

Textes et sélection de la bibliographie

Anne Décoret-Ahiha

Production

Maison de la Danse

Le Parcours "Danse et musique" a pu voir le jour grâce au soutien du Secrétariat général du Ministère de la Culture et de la Communication - Service de la Coordination des politiques Culturelles et de l'Innovation (SCPCI)