



Recherches en danse
Focus | 2014

Trisha Brown et J.S. Bach : Pour une offrande qui ne soit pas un sacrifice

Olga Moll et Christine Roquet



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/danse/860>

DOI : 10.4000/danse.860

ISSN : 2275-2293

Éditeur

ACD - Association des Chercheurs en Danse

Référence électronique

Olga Moll et Christine Roquet, « Trisha Brown et J.S. Bach : Pour une offrande qui ne soit pas un sacrifice », *Recherches en danse* [En ligne], Focus, mis en ligne le 17 décembre 2014, consulté le 19 octobre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/danse/860> ; DOI : 10.4000/danse.860

Ce document a été généré automatiquement le 19 octobre 2019.

association des Chercheurs en Danse

Trisha Brown et J.S. Bach : Pour une offrande qui ne soit pas un sacrifice

Olga Moll et Christine Roquet

Offrande musicale et chorégraphique

- 1 L'un des objectifs d'un travail commun à mener dans la recherche entre musique et danse consiste à interroger le discours « sur » la musique et/ou « sur » la danse. Il s'agit de relever par exemple les innovations dans le vocabulaire en usage dans l'un ou l'autre champ. En danse, le vocabulaire des discours de l'analyse des œuvres, des processus de création et du geste dansé est le plus souvent un vocabulaire « d'emprunt ». Pourtant, la danse a une langue qui, si elle paraît limpide aux pratiquants, n'en reste pas moins mystérieuse pour l'extérieur. Que voulait dire, par exemple, Jacqueline Robinson quand elle parlait de « s'appuyer sur l'espace » ? Que veulent dire les danseurs quand ils parlent de « danser legato » ? Les exemples pourraient être multipliés. C'est en dialoguant avec l'autre que nous prenons conscience ensemble que nous ne mettons pas le même sens sous les mêmes mots. Parmi les nombreux termes communs à la musique et à la danse et qui mériteraient d'être examinés de manière conjointe, nous avons choisi deux concepts, à partir desquels nous analyserons la rencontre entre danse et musique, il s'agit des concepts d'écriture et d'écoute. Pour ce faire nous prendrons pour œuvre de référence, *M.O.*¹ de Trisha Brown, sur une musique de Jean-Sébastien Bach. En une sorte de pas de deux entre musique et danse, dans la perspective d'un double regard, celui d'une musicienne musicologue et celui d'une danseuse analyste du mouvement, nous tenterons de mettre en lumière les enjeux esthétiques d'un dialogue rare, celui d'une chorégraphe post-moderne avec un compositeur de l'époque baroque.
- 2 Michel Bernard, philosophe dont la réflexion porte principalement sur la danse, semble opposer l'orchésalité à la musicalité. À vrai dire, il ne s'agit pas véritablement d'une opposition car il propose une conception deleuzienne² du rapport musique-danse : pour cet auteur, musique et danse sont deux types d'agencements artistiques qui rendent

perceptibles le temps (et plus particulièrement la durée) et l'espace. Aucun des arts ne constitue en soi une entité séparée. Chacun sollicite l'ensemble des sens, s'adressant simplement plus spécifiquement à l'un d'entre eux, et se différenciant par des modalités de matérialité spécifique.

« Bien loin d'envisager superficiellement le problème des rapports de la musique et de la danse, comme celui de deux arts constitués ou plus exactement, comme deux genres esthétiques hétérogènes totalement clos et comme deux institutions distinctes et autonomes, il convient de le situer en amont, dans les processus constituants qui les spécifient et en sont les véritables moteurs : la musicalité et l'orchésalité³. »

Cette théorie nous permet de poser autrement la question du rapport musique-danse, puisqu'il ne s'agit plus de définir ce qu'est l'un ou l'autre des arts, mais d'observer selon quelles modalités chacun se manifeste. De ce point de vue, le parcours de la danseuse chorégraphe Trisha Brown est exemplaire, ne serait-ce que parce qu'il débute par une période de danse en silence, mettant ainsi en lumière des modalités de matérialité propres à la danse.

Et du silence surgit la danse

- 3 Cette importance accordée au silence s'inscrit dans le contexte de la *post modern dance* des années 1960. Dans l'introduction de *Terpsichore en baskets*⁴, Sally Banes souligne les éléments qui fondent l'identité de la *post modern dance* aux États-Unis : refus de la virtuosité de la *modern dance* (Graham, Humphrey par exemple), nouvelles relations danse-musique, ré-interrogation de la relation aux arts plastiques, du rapport au public, utilisation du corps et du geste quotidien, du *pedestrian movement*...

Qu'on puisse danser en silence laisse le musicien sans voix. Des paramètres musicaux tels que le tempo, le rythme, l'accentuation, apparaissent pourtant au premier abord indispensables à la danse. Elle en serait même l'« expression corporelle ». Mais finalement pour le musicologue, l'argumentation de Trisha Brown est convaincante :

« Je ne pouvais pas faire de mouvement avec la musique, sans qu'il n'en soit affecté. Si j'avais continué à travailler avec la musique, je n'aurais jamais développé mon vocabulaire gestuel, au point d'inscrire des structures polyrythmiques dans le corps. On ne peut pas faire des structures rythmiques et y imbriquer des mouvements tout en étant attentif au temps de la musique⁵. »

- 4 C'est donc en termes de langage (vocabulaire), de matériau (mouvement, corps), de forme (structure) que la problématique est posée. Pour un musicologue une telle démarche, même si elle est déstabilisante, a du sens. Si Trisha Brown s'est engagée dans cette voie d'une création chorégraphique libérée de toute convention musicale, c'est en grande partie grâce à John Cage. Elle l'a entendu dans les années 1950, au *Connecticut College* dans le cadre de l'*American Dance Festival*. Elle confie s'être sentie alors comme autorisée à se libérer de la narration, du rapport à la musique, à « rendre [la danse] plus neutre, à la débarrasser de tout aspect ornemental ou héroïque⁶ », précise-t-elle.

« Cage m'a inculqué l'idée que je pouvais créer des danses exactement comme je les voulais. Que je pouvais inventer un nouveau mode de création chorégraphique. C'est une idée qui ne m'avait jamais effleuré l'esprit auparavant, et c'est devenu ce qui est pour moi le plus fascinant dans l'art de la chorégraphie⁷. »

Être reconnu dans sa capacité à inventer selon ses propres désirs, nous pouvons imaginer combien cela peut s'avérer fondamental dans le parcours d'un(e) artiste danseur(euse), comme pour tout un chacun.

Cycle Music

- 5 Les critiques ont relevé que l'art créateur de Trisha Brown fonctionnait par cycles et Trisha Brown elle-même utilise ce terme pour parler de son travail⁸. *M.O.* n'est pas la première œuvre qui revienne au partage temporel entre musique et danse, c'est avec *Son of Gone Fishin'* en 1981 que le pas de deux danse-musique s'initie véritablement. À la question de Lise Brunel : « vous avez travaillé si longtemps avec le silence, aviez-vous personnellement besoin de musique ? », Trisha Brown répond :
- « Non. Mais ne pas avoir de musique empêche le public de voir réellement l'œuvre. Je le savais et je me répétais sans cesse : " Veux-tu qu'ils voient ton travail ? " La musique peut être envisagée de différentes façons comme un élément positif pour la danse et je crois qu'avoir dansé toutes ces années sans musique m'a rendue très forte. Ma danse existe. Musique, décor et danse peuvent coexister⁹. »
- 6 Mais, il faut souligner, que pour *Son of gone fishin'*, comme pour d'autres pièces, la chorégraphe et le musicien¹⁰ ont composé ensemble. *A contrario*, *M.O.* est composée sur une musique pré-existante, mondialement connue, et c'est ce qui inaugure un nouveau cycle de son œuvre qu'elle intitule elle-même *Music*. Dès 1989, la danseuse et chorégraphe déclare : « la période actuelle est particulièrement intéressante pour moi parce que la musique est probablement plus centrale à ma danse qu'elle ne l'a jamais été auparavant¹¹ ». Mais si la musique peut prendre cette place, c'est « que la danse [est] devenue assez forte pour être indépendante de la musique et que les deux choses [peuvent] se produire simultanément sans fatiguer le public¹² ». C'est donc seulement une fois que le public est prêt, qu'il a appris à voir-écouter la danse sans musique qu'il est à nouveau possible de faire usage de cette dernière.

Écriture chorégraphique

- 7 De fait, en danse, en France, contrairement au domaine de la musique, il est d'usage non de parler d'écriture seule, mais d'« écriture chorégraphique ». Cette appellation à deux termes constitue un pléonasme apparent¹³, mais ce pléonasme est légitimé par l'usage. Ce qui importe est moins pourquoi on utilise ce terme d'écriture chorégraphique que la question de savoir comment un artiste chorégraphe écrit un spectacle et du mouvement. L'emploi de l'expression « écriture chorégraphique » correspondrait peut-être à celui de « composition¹⁴ » mais il existe presque autant de sens à ce dernier terme que de chorégraphes. La façon d'organiser la structure générale d'un spectacle, d'en agencer les divers éléments est un processus commun à tous les arts de la scène. Nous pouvons donc réserver « écriture chorégraphique » pour ce qui concerne l'organisation des corporéités en mouvement présentes sur scène (ou autre lieu de représentation), la manière d'agencer les figures chorégraphiques, en dehors de la prise en compte de quel interprète les donne à voir. Afin de confronter écriture musicale et écriture chorégraphique, nous allons d'abord nous intéresser à l'*Offrande musicale* de Bach. Cette œuvre constitue ce qu'il est convenu d'appeler un « sommet de l'écriture musicale », Bach y fait preuve d'une haute maîtrise de tous les types d'écriture contrapuntique : du plus libre (la sonate en trio) jusqu'au plus rigoureux (les canons et fugues).

- 8 Rappelons en premier lieu, rapidement, les circonstances de sa composition : en 1747, Frédéric II de Prusse, reçoit Bach, venu voir son fils Carl Philipp Emmanuel qui travaille au service de l'empereur à Postdam. Au cours de la soirée Frédéric II lui demande d'improviser une fugue à plusieurs voix, sur un « thème » qu'il lui propose. Improviser dans un cadre formel aussi contraignant est une véritable performance et c'est sans doute ce à quoi fait allusion avec humour Bach, en faisant figurer sur la première page de la partition qu'il fera graver et envoyer à Frédéric II, la phrase suivante : *Regis Iustu Cantio Et Reliqua Canonica Arte Resoluta*¹⁵. L'art canonique dont il est question ici, est aussi bien l'art du canon au sens musical du terme, que d'une manière, d'une façon canonique, c'est-à-dire selon la règle. L'acronyme de cette phrase forme le mot *ricercar*. C'est bien sûr le nom de la forme musicale dont il vient d'être question, mais c'est aussi un verbe italien signifiant rechercher. Et c'est bien à cela que Bach invite l'empereur en envoyant à titre d'offrande, comme le formule la dédicace¹⁶, une partition qui se présente comme une énigme, puisque les canons n'y sont pas réalisés, et que leur notation demande plus qu'un simple décodage de la part du lecteur. Il faut véritablement reconstituer les pièces, à l'aide d'indices, donnés sous formes de devises latines, telles que : *Ascendenteque Modulatione ascendat Gloria Régis*¹⁷, ou encore plus énigmatique : *Quaerendo invenietis*¹⁸.

Trisha Brown et son directeur musical Kenneth Weiss¹⁹ font un choix parmi les nombreuses pièces de l'*Offrande*. Approfondir cette question nécessiterait un cadre plus large que celui de ce simple article. Nous formulerons donc simplement l'hypothèse qu'il s'agit d'une sélection de pièces représentatives de l'ensemble de l'œuvre : pièces d'écriture fuguée (*ricercar*), canons énigmatiques et la sonate en trio.

- 9 Nous nous intéresserons en premier lieu aux parties qui débutent et concluent *M.O.*, c'est-à-dire le *Ricercar* à 3, et le *Ricercar* à 6 voix²⁰. Le *ricercar* est une forme musicale, précurseur de la fugue, dont la caractéristique est l'entrée successive des différentes voix de la polyphonie, sur un thème unique, qui circulera ensuite parmi elles dans un échange, un dialogue continu. Trisha Brown s'approprie cette organisation, l'utilise pour l'agencement de ses phrases chorégraphiques, mais sans qu'il y ait décalque de l'organisation musicale sur l'organisation chorégraphique. En effet le *ricercar* à trois voix est chorégraphié pour six danseurs solistes, alors que le *ricercar* à six voix, est écrit pour deux voix chorégraphiques : une danseuse soliste accompagnée d'un groupe de sept danseurs à l'unisson. Ce *ricercar* débute sur un solo, effectué sur un silence musical, la musique fait ensuite son entrée et le chœur des danseurs lui succède. L'écriture chorégraphique de Trisha Brown met, nous semble-t-il, la musique sur le même plan que les acteurs chorégraphiques. En effet la musique est prise dans la succession des entrées, elle constitue l'une des voix de la polyphonie chorégraphique. Ainsi, plutôt que de deux voix (soliste et chœur) conviendrait-il de parler de trois voix chorégraphiques. Une telle interprétation semble confirmée par le fait que le *ricercar* à trois voix musicales est chorégraphié à six voix. Une symétrie croisée des parties extrêmes de l'œuvre est ainsi établie. Le *ricercar* initial intègre par ailleurs d'autres jeux de symétrie : par exemple, dès son début, lors de la première entrée du « thème royal », deux danseurs, un homme et une femme, interprètent simultanément une même phrase, mais énoncée sur des axes différents, l'un face au côté cour, l'autre face au fond de scène. L'axe de symétrie évolue au long du déploiement de cette première phrase musicale et les danseurs sont en miroir en fin de phrase. Lors de la seconde entrée musicale, l'unisson (relatif) des danseurs cède la place à deux voix chorégraphiques. Entrent ensuite un troisième puis un quatrième danseurs, sans coïncidence avec les

entrées musicales, la chorégraphie suivant son propre rythme polyphonique. Des duos, tantôt à l'unisson tantôt en canon, se font et se défont, croisant les partenaires. Entre le premier et dernier *ricercar* l'écriture chorégraphique tisse donc un lien, du point de vue de la densité. Lorsque l'écriture musicale est moins dense, c'est l'écriture chorégraphique qui intensifie le discours polyphonique, et inversement lorsque la polyphonie musicale est dense, l'écriture chorégraphique adopte ce qu'en termes musicaux l'on pourrait appeler une texture plus légère et lisible, celle de la « mélodie accompagnée ».

- 10 Dans *M.O.* aucune littéralité, aucune illustration de la musique par la danse. Les techniques d'écriture sont proches mais distinctes : par exemple, pour le canon *Notulis crescentibus crescat fortuna regis*²¹, la partition de Bach présente deux voix : le thème royal ornementé, accompagné d'un contrepoint. Le canon ajoute une troisième voix, qui reprend la voix contrapuntique, mais en la faisant entendre par mouvement contraire (ce qui monte descend et inversement) et en augmentation rythmique (accroissement de la fortune du roi) c'est-à-dire à une vitesse deux fois plus lente (et donc plus solennelle).
- 11 Sur le plan de l'écriture chorégraphique de cette pièce, deux procédés sont à souligner : d'une part le miroir, commun aux deux écritures, mais avec une mobilité de l'axe de symétrie pour la chorégraphie ; d'autre part l'accélération et la décélération de la vitesse du mouvement des danseurs que l'on pourrait décrire musicalement comme un canon dont la voix canonique serait à tempo variable. Par ailleurs cette fluctuation de la vitesse du mouvement des danseurs est à mettre en relation avec l'augmentation rythmique qui se trouve ainsi comme relativisée. Dans le canon *Ascendenteque Modulatione ascendat Gloria Regis* aux modulations ascendantes, Trisha Brown fait correspondre d'abord une augmentation progressive du nombre de danseurs. Mais, alors que les modulations continuent à s'élever, le procédé chorégraphique s'inverse, et les danseurs se retirent un à un, la musique s'arrête, cependant la phrase chorégraphique n'étant pas finie, elle se poursuit en silence, jusqu'à la sortie de tous les danseurs.
- 12 Dans une certaine mesure Trisha Brown offre à Bach l'écriture polyphonique qu'il aurait pu adopter s'il était un compositeur de notre siècle. La chorégraphe fait la preuve de la modernité inhérente aux techniques pourtant ancestrales du contrepoint. Elle en développe les potentialités et l'œuvre qu'elle nous propose n'est pas une chorégraphie sur une œuvre de Bach, mais un Bach *augmenté* dirait-on aujourd'hui, dont l'écriture est à la fois incarnée et actualisée par les corporéités dansantes.

Du dessin comme écriture

- 13 Si la chorégraphie peut être envisagée comme un texte (écrit), perceptible et compréhensible à différents niveaux, ces niveaux constituent une liste qui ne sera jamais close. Du côté du geste, on pourrait envisager plus judicieusement les choses sous l'angle du dessin et de la couleur. Interrogée à ce propos en 1998, Trisha Brown reconstitue l'évolution de sa relation au dessin. Les dessins sont d'abord des notes chorégraphiques, transcription, notation ayant fonction d'aide mémoire... Ils tendent ensuite (vers 1973) à se transformer en alphabet. La pièce chorégraphique *Locus* (1975) est issue de ce travail d'expérimentation. « Trouver le vocabulaire, et le cerner intellectuellement. C'est ce que fait le dessin²² », explique la chorégraphe. À partir des

années 1976-1980 son activité de dessin s'autonomise jusqu'à devenir la source d'idées chorégraphiques. C'est l'éloignement de la scène en tant qu'interprète qui mène la danseuse chorégraphe sur ce chemin, elle dessine alors avec les corps des danseurs. « Un dessin, c'est comme un verbe qui s'installe dans l'espace entre moi et mes danseurs. [...] Vous songez à des gestes susceptibles de donner un schéma plastiquement exceptionnel, et non uniquement au ressenti, car ce serait trop limiter les choix²³ ». Si chaque chorégraphe, chaque théoricien a une définition propre de l'écriture chorégraphique, définition qui dépend de la particularité des processus de création, à la question « comment l'artiste chorégraphe écrit-il le mouvement ? » Trisha Brown apporte une réponse tout à fait singulière due à sa pratique plastique. Nous en trouvons confirmation dans les propos qu'elle tient précisément à propos de la période où elle renoue avec la musique :

« [...] vous faites un geste dans l'espace, et vous laissez une marque sur la feuille. Vous vous en sortez avec une pirouette lorsque vous cherchez à expliquer comment ça fonctionne entre le corps et la feuille. Je ne peux m'empêcher de percevoir cela dans la dernière série [de dessins], celle datant de l'époque où je commençais à travailler sur la musique de Bach. J'y vois les clés d'une partition. À l'époque, je n'arrêtais pas de déchiffrer des partitions. Effectuer cette petite unité ou petite figure à la vitesse à laquelle je l'ai dessinée, c'était comme rester dans le rythme²⁴. »

- 14 Le travail préparatoire à la chorégraphie pendant lequel non seulement Trisha Brown a lu des partitions mais a également étudié les structures musicales, lui a inspiré des dessins marqués par l'écriture contrapuntique, motifs repris en imitations, jeux de symétries... Le contrepoint est ainsi déterritorialisé pour être aussitôt reterritorialisé, dans le champ plastique d'abord, puis comme nous l'avons vu dans le champ chorégraphique. Véritable appropriation du procédé dans le nouveau médium et avec une écriture propre. C'est ce que nous entendons en tous cas dans ses propos : « dans les dix canons [de *l'Offrande*] j'ai essayé de suivre des structures qu'il m'intéressait de corporaliser en danse. Ce n'était pas exactement ce que Bach avait voulu, c'était une variation sur sa structure²⁵ ». En somme, son travail a consisté « à tirer une structure de la structure » de l'œuvre de Bach. Ce travail de dérivation relève véritablement pour un musicien d'un travail d'écriture, en particulier contrapuntique.

À l'écoute...

- 15 Si nous suivons, non plus la piste de l'emprunt mais celle de la porosité des limites entre musique et danse, celle qui postule des modalités différenciées de matérialité et non pas une différence essentielle de nature, nous voyons le concept d'écoute, emprunté au domaine de la musique, jouer un rôle exemplaire. Notamment parce que dans le champ de la danse sa signification est considérablement élargie.
- 16 Comme pour l'écriture, le terme est rarement utilisé seul. Il est pris dans une locution : « à l'écoute ». L'usage de cette locution traverse les discours de nombreux artistes en danse, quel que soit le genre de danse. Dans un cours, en atelier ou lors d'une répétition, il n'est pas rare d'entendre ces formules : être à l'écoute, partir à l'écoute, danser à l'écoute. Il s'agit, dans le partenariat, d'aiguiser et de partager la perception des micro-mouvements, des impulsions subtiles, des directions à peine perceptibles, des variations toniques... Tous éléments qui se travaillent en atelier et il faut rappeler le rôle fondamental de l'atelier (en particulier celui de Robert Dunn) dans le parcours de Trisha Brown et dans le travail de la compagnie. Pour les danseurs, danser à l'écoute

sous-entend la capacité de capter, par capillarité perceptive, l'état tonique et affectif des partenaires ainsi que la possibilité d'orienter vers l'autre, de lui communiquer par contagion, ses propres modulations perceptives. Évoquant ce phénomène, les danseurs parlent souvent de complicité physique ou de relation sensorielle.

- 17 Un extrait de *M.O.* (le canon à quatre) nous montre une traversée de la scène en file indienne lors de laquelle les danseurs cachés derrière le leader doivent suivre son déplacement tout en conservant l'alignement de la file, ombres mouvantes répondant tel un écho ondulatoire au geste du chef de file. Il faut noter encore une fois le travail de distanciation opéré par l'écriture chorégraphique et ce malgré, voire même à cause, de son caractère improvisé. Dans cette pièce, c'est l'écoute qui fait l'écriture. Le canon de Bach est un « simple » canon à l'unisson (ou à l'octave), les entrées instrumentales se produisant donc d'une façon totalement identique toutes les sept mesures, avec une intensification progressive de la densité polyphonique. Du point de vue chorégraphique la densité reste la même, mais souligne les individualités qui la composent, précisément parce que l'unisson recherché est impossible puisque semble-t-il, le *leader* improvise le déploiement temporel de son trajet. La quasi simultanée (inversant ici la philosophie du canon) met en lumière l'écart, même infime, de sa réalisation. L'identité à distance musicale (le canon) est chorégraphiée dans une simultanée de la différence. Là aussi Trisha Brown offre au canon une dimension nouvelle, la fluidité. Elle ouvre une brèche dans la technique fermée du canon. Sa prévisibilité inéluctable est compensée par l'imprévisibilité elle aussi inéluctable, de la danse à l'écoute.
- 18 La pratique de l'écoute et l'expressivité du geste s'en réfèrent au même phénomène : comment mon attitude perceptive envers le monde vient colorer le signe clairement dessiné dans l'espace. Entre modes de sentir et élaboration de la figure chorégraphique, les mots de Trisha Brown, dans l'exemple qui va suivre, sont sans équivoque pour qui a traversé la pratique d'atelier en danse. « Il est difficile de donner une performance, vous essayez de parvenir à une forme parfaite, vous avez une forme idéale en tête, et ce que vous effectuez finalement est toujours légèrement différent, parce que vous respirez ». À la surprise de son interlocuteur²⁶ Hendel Teicher, Trisha Brown répond : « Oui, parce que cette fois-ci vous avez expiré au moment de l'atteindre, alors que la dernière fois vous étiez en train d'inspirer. C'est cette incessante petite once de variation qui souvent apparaît à la frange²⁷ ». La variation du souffle est ce à quoi nous sommes le plus sensible quand nous regardons l'autre bouger (sans pour autant en être conscients). Il y a un lien très étroit entre le mode respiratoire et l'organisation posturale qui anticipe le geste effectif ; le pré-mouvement qui vient colorer le dessin du geste naît d'une manière singulière de percevoir le monde (est-ce que je me projette dans l'espace / est-ce que je m'enfonce dans le sol avant de me mettre à bouger ?). Ainsi c'est avec raison qu'une danseuse, Irene Hultman, déclare : « Trisha, c'est vraiment l'éveil de la perception²⁸ ».

Silkiness

- 19 Trisha nomme *silky*²⁹ (soyeuse) la qualité de son geste dansé, de son style :
- « Mon mouvement est comme un mirage, il s'évanouit, s'évapore. Il peut être à la fois précis et fondre. Il peut être simple, juste une chose, ou une série d'actions dans différentes directions. Mais chorégraphié avec soin. Je définis habituellement mon mouvement comme étant multidirectionnel, évanescent, successif...³⁰ »

La danse de Trisha Brown est une écriture car des figures-dessins précises émergent du fond(s)³¹ indifférencié de la couleur ; des haltes précises viennent rompre la dynamique du continuum mobile. Mais ce fond(s) ne disparaît jamais. Le danseur brownien est sans cesse nourri par son propre mouvement, l'écriture est alors indissociable d'une contagion des émotions. Trisha Brown, explique Hubert Godard, « considère non seulement que le danseur doit se laisser toucher par son propre geste, touchant ainsi le spectateur, mais aussi qu'en retour la présence du spectateur et du milieu peut influencer et modifier la représentation³² ».

- 20 Ainsi Trisha Brown surmonte les paradoxes. Si une œuvre musicale constitue une entité autonome c'est bien l'*Offrande musicale*, entité constituée de pièces closes sur elles-mêmes, à l'écriture précise, aux formes dessinées. Monument abstrait du répertoire occidental. Avec *M.O.*, Trisha Brown nous fait l'offrande d'une œuvre, dans laquelle musique et danse ne sacrifient rien l'une à l'autre. Bien au contraire. Trisha Brown actualise les techniques contrapuntiques, elle fait la démonstration de leur modernité. Si parmi les termes communs à la musique et à la danse qui nécessitent d'être questionnés (le phrasé, l'interprète, la notation, etc.) ce sont l'écriture et l'écoute qui nous ont arrêtées, c'est parce que, d'une part l'écriture est une dimension majeure des œuvres de Bach comme de Brown, et d'autre part, l'écoute, dans le sens singulier qui a été présenté ici, est ce qui vient vivifier ce que l'écriture contrapuntique pourrait avoir de sédimenté. L'écriture chorégraphique parce qu'elle n'est jamais littérale, jamais coïncidente, enveloppe, entoure, inclut celle de Bach dans une nouvelle trame, un tissu dans lequel musique et danse sont distinctes, contiguës et cependant indiscernables.

BIBLIOGRAPHIE

BERNARD Michel, *De la création chorégraphique*, Pantin, Centre national de la danse, 2001.

BRUNEL Lise & coll., *Trisha Brown*, Paris, Éd. Bougé, 1987.

DELEUZE Gilles, *Proust et les signes*, Paris, PUF, 2007 (réimpression de la 3^e édition).

GODARD Hubert, « Le geste et sa perception », in GINOT Isabelle, MICHEL Marcelle, *La Danse au XX^e siècle*, Paris, Bordas, 1995.

Interview de Trisha Brown par Laurence Louppe, « Le long voyage vers la musique » in *Art Press*, décembre 1996.

TEICHER Hendel (entretien avec), in *Danse et dessin. Trisha Brown : danse, précis de liberté*, catalogue d'exposition, Musées de Marseille, Réunion des Musées Nationaux, 1998.

BANES Sally, *Terspsichore en baskets* [1987], traduit de l'anglais par Denise Luccioni, Paris, Chiron, 2002.

NOTES

1. Première mondiale au Théâtre de La Monnaie, Bruxelles, 21 mai 1995.
2. Voir en particulier DELEUZE Gilles, *Proust et les signes*, Paris, PUF, 2007 (réimpression de la 3^e édition).
3. BERNARD Michel, *De la création chorégraphique*, Pantin, Centre national de la danse, 2001, p. 167.
4. BANES Sally, *Terspsichore en baskets* [1987], traduit de l'anglais par Denise Luccioni, Paris, Chiron, 2002.
5. Citée par BERNARD Michel, *op. cit.* p. 161.
6. TEICHER Hendel (entretien avec), in *Danse et dessin. Trisha Brown : danse, précis de liberté*, catalogue d'exposition, Musées de Marseille, Réunion des Musées Nationaux, 1998, p. 18.
7. *Ibid.* p. 14.
8. BRUNEL Lise & coll., *Trisha Brown*, Paris, Éd. Bougé, 1987, p. 60.
9. *Ibid.*
10. Pour *Son of gone fishin* il s'agit de Bob Ashley.
11. Citée par BERNARD Michel, *op. cit.*, p. 161.
12. BRUNEL Lise & coll., *op. cit.*, p. 56.
13. Puisque étymologiquement « écriture » renvoie à « graphie », et choré-graphie renvoie donc à écriture (*graphein*) de la danse (*khoreia*).
14. Étymologiquement *com-ponere* : « mettre ensemble ».
15. À la demande du Roi, le Cantus et ce qui en découle sont résolus selon l'Art Canonique.
16. Je présente à Votre Majesté, dans la plus profonde soumission, une Offrande Musicale dont la partie la plus noble est de la main de Votre Majesté.
17. Puisse la Gloire du Roi s'élever, comme cette modulation ascendante.
18. Cherchez et vous trouverez.
19. Kenneth Weiss est claveciniste et chef d'orchestre, formé par Gustav Leonhardt au Conservatoire Sweelinck à Amsterdam, il fut en début de carrière l'assistant de William Christie aux *Arts Florissants*.
20. Si dans l'œuvre de Bach le *ricercar* à 3 voix est bien la pièce initiale, le *ricercar* à 6 en occupe au contraire le centre.
21. Tandis qu'augmentent les notes, que croisse la fortune du roi.
22. TEICHER Hendel, *Danse et dessin*, *op. cit.* p. 16.
23. *Ibid.* p. 22 (nous soulignons).
24. *Ibid.* p. 26.
25. Interview de Trisha Brown par Laurence Louppe, « Le long voyage vers la musique » in *Art Press*, décembre 1996.
26. « Parce que vous respirez ? ! »
27. TEICHER Hendel, *Danse et dessin*, *op. cit.*, pp. 20-21.
28. BRUNEL Lise & coll., *op. cit.*, p. 82.
29. *Ibid.* p. 68.
30. “ It's many things, filled with opposition. To understand it, you have to understand the range: there is a play between what you expect to see the moving body do and what you are going to get. It's illusive –drifts away- evaporates. It both can be very specific and it can melt away. It can be simple and be a whole series of actions going through the body in different directions. Through all of this, it is carefully designed, usually I say, it's multidirectionnal, elusive, sequential.” *Ibid.*, p. 70.
31. Cette orthographe est destinée à souligner la double évocation métaphorique du fond pictural et du fond-ressources (le fonds d'une bibliothèque), l'attitude dans la posture signant notre rapport au monde pouvant être considérée comme un potentiel de gestes.

32. GODARD Hubert, « Le geste et sa perception », in GINOT Isabelle, MICHEL Marcelle, *La Danse au XX^{ème} siècle*, Paris, Bordas, 1995, p. 228.

RÉSUMÉS

En une sorte de pas de deux entre musique et danse, le double regard d'une musicienne musicologue et d'une danseuse analyste du geste va tenter de soulever ici les enjeux esthétiques d'un dialogue rare, celui d'une chorégraphe contemporaine, Trisha Brown, avec le compositeur Jean-Sébastien Bach. Ce dialogue nous le reprenons à notre compte avec une volonté de théorisation. Ce travail conjoint qui peut aller de l'échange à la dispute au sens étymologique du terme confrontera les problématiques et les outils d'analyse de chaque champ disciplinaire afin de faire émerger les diverses modalités de relations entre musique et danse, en particulier du point de vue de l'écoute et de l'écriture, au sein de *M.O. (Musical Offering)*.

A musician-musicologist and a dancer specializing in the analysis of gesture propose a dual perspective of music and dance that addresses esthetic issues encountered in an uncommon dialogue between contemporary choreographer Trisha Brown and composer J.S. Bach. This dialogue becomes for us a field of theoretical investigation, a *pas de deux* where we willingly exchange and dispute, etymologically speaking, the respective modes of analysis, tools and frameworks specific to our disciplines. Ultimately, we seek to reveal the distinctive relations between music and dance, specifically about listening and musical writing, found within *M.O. (Musical Offering)*.

INDEX

Mots-clés : Bach (Jean-Sébastien), Brown (Trisha), écriture, écoute, musique

Keywords : Bach (Jean-Sébastien), Brown (Trisha), composition, listening, music