**Bach Zigzag**

Wannes Gyselinck

Dans ce spectacle, se conjuguent deux décisions artistiques d’Anne Teresa De Keersmaeker : travailler avec un groupe de danseurs large et très mélangé, et faire un pas de plus dans son compagnonnage avec Bach. Après s’être penchée sur les suites pour violoncelle dans *Mitten wir im Leben sind* – une chorégraphie pour petit ensemble, intimiste, contemplative et plutôt sombre –, la chorégraphe s’affronte aujourd’hui aux *Concertos brandebourgeois* : une œuvre qui cette fois triomphe, toute de force et de lumière. « C’est une musique de jeunesse, dont l’énergie vous tire vers le haut », explique-t-elle.

Bach y a expérimenté d’une manière inédite la relation entre le *ripieno –* c’est le terme consacré pour désigner l’orchestre en charge de l’accompagnement – et les solistes ; entre le groupe et l’individu, l’avant-plan et l’arrière-plan. Comme à son accoutumée, De Keersmaeker a conçu une chorégraphie calibrée sur la musique, mesure par mesure. Mais, aussi fidèle soit-elle à la partition, la traduction qu’elle en fait n’en est jamais littérale. Pour rester dans le lexique musical, nous pourrions appeler cela une « rencontre contrapuntique » entre la logique musicale et la logique propre à la danse, et, par ailleurs, entre l’exubérance de l’art baroque et la beauté stricte d’une certaine danse contemporaine. « Beauté stricte » : entendons par là un art dénué de coquetterie, conscient que la liberté artistique prospère mieux au sein des systèmes rigoureux, comme les herbes folles au travers d’un dallage.

À cinq reprises déjà, De Keersmaeker a entrepris une recherche chorégraphique médiatisée par l’art de Johann Sebastian Bach. Qu’elle ne se soit jamais lassée de cet Allemand austère – et parfois badin – n’a rien de surprenant : Bach allie un caractère dansant (une grande partie de sa musique est basée sur des formes de danse anciennes) à un haut degré d’abstraction. À partir d’un thème de quatre notes, il vous bâtit une cathédrale musicale, en mettant en jeu mille procédés : variations, inversions et développements, en passant de la simplicité à la complexité, de l’ordre au chaos. Tout un monde avec trois fois rien : toutes proportions gardées, on pense ici au Steve Reich de *Violin Phase* – et l’on sait que le processus créatif de la première chorégraphie de De Keersmaeker, sur la musique de Reich justement, était abondamment irrigué par l’écoute inlassable des *Brandebourgeois*.

C’est la même approche qui caractérise le travail d’Anne Teresa De Keersmaeker, développé à l’aide de règles claires, de formes géométriques élémentaires et d’un matériel cinétique simple, pour atteindre au bout du compte une complexe organisation des corps dans le temps et l’espace.

Nous nous trouvons ici face au plus grand groupe de danseurs que la chorégraphe ait jamais réuni : seize danseurs appartenant à trois « générations de Rosas » témoignent de la capacité de De Keersmaeker à rassembler autour d’elle de fidèles et solides talents. Recensons respectivement : une « vieille garde », si l’on ose dire, dont les corps dansants constituent la mémoire physique de trois décennies du répertoire de Rosas, parmi laquelle on retrouve Cynthia Loemij et Samantha van Wissen, deux valeurs sûres de la compagnie depuis le début des années 1990 – il y a plus d’un quart de siècle, déjà ; une génération intermédiaire avec laquelle la chorégraphe a développé son travail au cours des dix dernières années – pensons à Michaël Pomero et à Marie Goudot ; et enfin, une jeune génération qui émergea récemment avec *Zeitigung*, *A Love Supreme* et *Achterland*.

« Nous avons fait fait travailler les danseurs à la recherche d’un matériel adéquat aux hommes comme aux femmes, un matériel ‘unisexe’, ce qui n’est pas banal. Il fallait atteindre à une certaine qualité de clarté, un sens du détail, un raffinement contrôlé qui me semblaient en phase avec l’esprit de Bach. Cela a demandé, de mon côté, la mise en place d’une architecture forte et claire. C’est absolument crucial si l’on veut déployer en toute intelligibilité le contrepoint d’une partition aussi complexe avec autant de danseurs, et ce fut un vrai casse-tête que d’organiser l’occupation de l’espace pour ce groupe, sans que finalement tout ne s’embrouille. Les axes du vertical et de l’horizontal, de l’avant-plan et de l’arrière-plan, il a tout fallu tracer au cordeau. Et au fond, ce n’est pas différent de la manière dont fonctionne la musique de Bach : les lignes y sont toujours clairement dessinées, quel que soit le niveau de raffinement structurel ou la surabondance de la figuration. » De Keersmaeker s’appuie comme très souvent sur un graphe géométrique tracé au sol, représentant des pentagrammes en spirale — trois formes géométriques élémentaires — sur lesquels viennent s’inscrire trois motifs géométriques supplémentaires : un ligne droite ou « la rangée », une tresse ou « le zig-zag », et enfin un cercle.

**“ La Rangée ” (ou *my walking is my dancing*)**

Disposés en une seule rangée horizontale, face au public, les seize danseurs se mettent en mouvement en suivant la voix de basse du premier *Concerto brandebourgeois*. La musique est joyeuse et triomphante, l’utilisation (plutôt inhabituelle) des cors de chasse suggère une scène aristocratique. Marcher, cela peut être par ailleurs une manière de danse guerrière, a fortiori lorsque seize danseurs évoluent de front et à l’unisson (qu’on pense à la à *Riverdance*).

De Keersmaeker prend ici tout son temps : c’est par la marche que les danseurs présentent leur matériel principal — soit leur corps même —, selon le principe cher à la chorégraphe, *my walking is my dancing* [comme je marche, je danse]. Une danse épurée jusqu’à son noyau cinétique, le propre de *l’homo erectus*: marcher. Et il *faut* que cette marche prenne du temps, à vrai dire : seize danseurs exécutent le même mouvement et, lentement, au gré de cet unisson, laissent ci et là percer leur individualité. Notre démarche nous singularise comme le fait l’écriture manuscrite : tous ces mouvements non inclus dans la chorégraphie, tout ce qui échappe à la mise en partition, cette légère inclinaison vers l’avant, ce pli du genou gauche, ce poignet droit qui effleure la hanche, une épaule qui bouge un peu plus sensiblement... Appelons cela des *ornements* involontaires, des *altérations* inconscientes. Des mouvements superflus – pas strictement nécessaires pour atteindre l’objectif, qui est d’aller de l’avant – mais déterminants pour la « sonorité » spécifique de chaque corps, et indispensables pour parvenir crédiblement, en qualité d’être humain, à ce que nous appelons *marcher*. Des mouvements indispensables finalement, car ils constituent l’individualité du promeneur : « Voici comment je marche, voici *ma* version de ce que fait quotidiennement chacun. »

L’épisode « La Rangée » est une grande Ouverture. Ces aller-retours sont une invitation, ils ensorcèlent. Ils jouent sur les neurones-miroirs du spectateur, qui ressent à son tour le désir de se déplacer : « Je pourrais le faire », « c’est moi». Nous sommes visés.

**« Le Zigzag » (ou : une finalité sans fin)**

La multiplicité réclame des opération de réduction, la masse une condensation. La musique de Bach prend souvent l’allure d’un problème musical que le compositeur se serait posé à dessein – défiant sa créativité à travers un cadre riche en contraintes. De Keersmaeker ne fait pas autrement : outre les contraintes spatiales qu’elle s’impose par la présence du graphe au sol, elle a choisi d’adopter un ensemble de règles extra-musicales, parfaitement bienvenues pour perturber ce qui resterait sans cela une traduction quelque peu trop littérale de la musique. Comme dans *Golden Hours,* où le texte du *As You Like It* de Shakespeare servait de sous-texte aux mouvements, la chorégraphe fait se frotter l’esthétique de Bach avec *L’Abécédaire* de Gilles Deleuze, le célèbre film réalisé en 1989 pour la télévision, où l’on voit le philosophe improviser sur 25 entrées alphabétiques proposées par Claire Parnet : du « a » de « animal » au « z » de « zigzag », en passant par le « j » de « joie » et le « t » de « tennis ». Les concepts évoqués par Deleuze irriguent les gestes des danseurs, qui les utilisent de manière allusive. Ils flirtent ici avec la figuration, et c’est un jeu sur le fil : ils rendent leur gestique concrète et expressive, en se gardant toutefois des effets de sens trop massifs. La lettre « d » – désir – se traduit par exemple par une posture langoureuse, dont la qualité extatique nous évoque quelque peintre baroque espagnol comme le Greco ou Zurbarán, sans qu’il soit possible d’en faire une lecture assurée. « Cela injecte de la ponctuation et du rythme », explique De Keersmaeker. « Et une sensation d’intentionnalité, une adresse, de la précision ». Cette attention au raffinement et à l’ornement, qui évoque à nouveau Bach, fait le jeu de l’expressivité plus que du « sens ». Le spectateur est invité à suivre le mouvement du danseur de l’extérieur vers l’intérieur, du corps dansant vers l’intensité qui l’a mis en mouvement. Le corps s’y montre plus-qu’un-corps, habité par une force autre, qu’à défaut de mieux nous appellerons « esprit », en y mettant les guillemets. Un *ravissement*. Cela donne du mouvement et de la direction, même s’il n’y a pas de but (une *finalité sans fin*, c’est entre parenthèses la définition de l’art sel on Emmanuel Kant – soit la lettre « k » de *L’Abécédaire*).

Vingt-cinq lettres, et autant de « postures » correspondantes, sont déclinées au gré des différents concertos et de leurs mouvements, selon une organisation propre. Cela se fait en zig-zag , comme on tisse des motifs, en ligne droite autant que sur la bordure d’un cercle imaginaire. « On trouve un haut degré de formalisme et d’abstraction chez Bach, un jeu complexe avec la numérologie et le symbolisme numérique. Mais ce qui rend sa musique si humaine, et parfois si céleste, c’est qu’il marie tout cela avec une narrativité claire et une grammaire d’affects généreuse. La musique de Bach a la limpidité d’une démonstration oratoire, tout en gardant l’allure d’un mystérieux encodage. *L’Abécédaire* de Deleuze a été notre cuisine interne, il n’est pas nécessaire que le public en repère les traces. Tout comme Bach a caché des figures mathématiques dans sa musique, nous avons aussi joué de notre petit code secret ! Ce sont des ornementations qui donnent de la couleur et de la direction à notre travail. »

**Intermezzo musical: l’étrangeté de Bach**

S’aventurer au pays de Bach se paie toujours, à un moment ou l’autre, d’une pluie de problèmes à résoudre. La trompeuse familiarité que nous avons nouée avec son œuvre n’est pas le plus mince des défis. Comment rendre à nouveau fraîche et vive sa singularité, sa *bizarrerie*? Les *Concertos brandebourgeois,* en particulier, font partie depuis si longtemps du répertoire « standard » que leur étrangeté, comme l’explique parfaitement le musicologue Richard Taruskin, en est comme toute délavée. Partant de la forme popularisée par Vivaldi – un *concerto grosso* en trois mouvements, vif-lent-vif – Bach en a aussitôt transcendé les limites, comme il l’a du reste toujours fait de toutes les formes héritées, et du système musical en général. Et souvent de manière paradoxale : un résultat expérimental et parfaitement innovant peut s’obtenir par le détour vers des pratiques musicales qu’on croyait obsolètes. Rien d’étonnant dès lors à ce que certains modernistes comme Stravinsky, Schönberg ou Hindemith ne soient à leur tour, avec des objectifs et des effets similaires, *revenus à Bach,* sachant qu’il faut parfois reculer pour mieux sauter.

Mais qu’y a-t-il en somme de si étrange dans ces concertos dont la sonorité si bien apprivoisée nous égare ? Laissons de côté la structure d’ensemble — six concertos qui n’ont pas été composés en fonction d’une commande, qui n’ont jamais été interprétés de leur temps en tant qu’œuvre intégrale, dont l’écriture court sur plus de 10 ans (période que Bach appelle « la plus heureuse de ma vie »), six concertos assemblés par ce grand concepteur de systèmes qu’est Bach, s’il en est, de telle manière que leur agencement, l’ordre des pièces, leurs relations harmoniques et timbrales, dégagent la puissance d’une architecture globale parfaitement limpide, et ce encore aujourd’hui… Mais passons — non, ce qui a fait paraître ces concertos si excentriques à ses contemporains, c’est la façon dont Bach traitait son instrumentarium, et plus particulièrement la répartition des rôles solistes. En deux mots, disons que Bach renverse complètement les hiérarchies classiques au sein de l’orchestre. Les instruments d’accompagnement classiques tels que la viole de gambe, la flûte à bec et le clavecin bénéficient soudain d’un ample espace d’expression soliste. Dans le quatrième concerto, le violon concertant abdique son trône, si l’on peut dire, pour soutenir les flûtes à bec solistes à la manière d’un *bassetto* (violon d’accompagnement)*.* Dans le concerto final, Bach oppose deux trios à cordes graves – l’un composé d’instruments à cordes « modernes » et l’autre d’instruments plus anciens comme la viole de gambe ou le *violone,* déjà obsolète de son temps ; l’idée même d’une opposition soliste/orchestre semble s’être effacée, la tradition et l’innovation entrent ici en dialogue. Le concerto s’impose comme une forme qu’il faut mettre au travail.

La preuve définitive de tout cela, c’est évidemment la façon spectaculaire dont le clavecin –instrument d’accompagnement à qui l’on ne demande d’ordinaire que fiabilité et discrétion – prend le contrôle du cinquième concerto à partir d’un humble soutien harmonique d’arrière-plan, qui se densifie progressivement (certains commentateurs ont parlé d’un « *hijacking* », un détournement), pour enfin exploser dans une cadence étourdissante, presque absurdement longue, et d’allure improvisée : c’est tout simplement le premier concerto pour clavier digne de ce nom dans l’histoire de la musique, soit dit en passant.

La progression d’ensemble est riche d’enseignements : le premier concerto, avec ses cors naturels, renvoie encore aux scènes de chasse aristocratiques et aux hiérarchies sociales établies. Dans le dernier mouvement, toute hiérarchie a été abolie. Le Bach rhétoricien a-t-il ici vaincu le Bach formaliste? En d’autres termes : voulait-il nous *dire* quelque chose ? La question n’est pas de l’ordre de la spéculation gratuite dans la mesure où, au XVIIIe siècle, ce petit microcosme social qu’est l’orchestre était déjà considéré comme une métaphore pertinente des relations sociales. La musicologue Susan McLary a osé comparer la prise de pouvoir du clavecin dans le cinquième concerto à une « prise d’assaut symbolique de la Bastille », au moment même où les philosophes des Lumières mettaient en place les idées qui autoriseraient la Révolution, soixante-dix ans plus tard.

Si l’interprétation est séduisante, il n’empêche que Bach, selon toute évidence, n’était guère familier des théories politiques avancées de son temps. Michael Marissen, lui, tient compte des antécédents intellectuels du compositeur et relit les concertos dans le contexte de la pensée luthérienne : par certains aspects, ils restent attachés au *statu quo* institutionnel, mais à la fin – à la fin des fins : après le Jugement dernier (et donc aussi à la fin de ce cyle concertant) – l’ordre sera subversivement renversé au profit de l’égalitarisme ; hiérarchies et privilèges seront abolis. Derrière cette œuvre orchestrale parfaitement profane, se cacherait donc un messianisme religieux ? Cela peut paraître étrange.

Ce l’est moins si l’on garde à l’esprit que Bach concevait l’écriture musicale à partir de l’antique vision pythagoricienne d’une correspondance entre l’harmonie musicale et l’harmonie cosmique (et donc divine) et, qu’en tant que compositeur, il se faisait un devoir d’exprimer cet ordre divin en suivant les règles de l’harmonie musicale.

**Le cercle (la courbure)**

Suivons le contour d’un cercle... « Toute ligne lancée dans l’espace trouve toujours son point de courbure, son *turning point*. Cette inclinaison signe la fin de la ligne et rythme le mouvement dans sa finitude. Le cercle, lui, est dépourvu par nature d’un tel point : son destin est de ne jamais s’arrêter d’être courbé ! C’est sans aucun doute la représention la plus formellement adéquate pour incarner un concept aussi abstrait que celui de l’infini. Sentiment qui court tout au long des *Concertos..*. La récurrence de certains tempos crée une sorte de pulsation soutenue, qui semble battre dans les veines de tout le cycle. Nous avons soudain l’impression que cette musique était là avant qu’elle ne commence, qu’elle continuera après la fin du spectacle, inaudible mais présente… comme si l’on s’était simplement *pitché*, le temps d’une écoute, sur la fréquence toujours-déjà-là d’une vibration éternelle. Cette musique est amplement conditionnée par les lois de la rhétorique classique, je le sais bien, ce qui lui donne toute son expressivité de détail… mais d’autre part, j’y entends un pur chant de l’infini », confie De Keersmaeker.

« Qu’est-ce que la spiritualité ? » s’interrogeait André Comte-Sponville dans son livre *L’Esprit de l’athéisme, Introduction à une spiritualité sans Dieu*, avant de répondre: « C’est notre rapport fini à l’infini, notre rapport temporel à l’éternité, notre rapport relatif à l’absolu ». L’être humain se caractérise par sa capacité à se mouvoir debout, mais cette posture dépasse la simple question technique. L’homme s’est dressé, il a levé les yeux. Et ce regard enclôt déjà une question sur sa condition humaine : pourquoi cette fracture tragique (ou comique, c’est selon !) entre le fini et l’infini, l’animal et le divin ? Que peut-on en faire, comment comprendre l’incompréhensible et comment représenter l’irreprésentable ?

Reprenons notre marche sur le contour du cercle, et cette fois parlons technique : le déplacement horizontal de la verticalité de notre colonne vertébrale, en déplaçant notre centre de gravité vers l’avant, a rompu notre équilibre, poussant notre corps en quête d’un nouveau point d’équilibre, temporaire lui aussi, qui deviendra charnière d’un nouveau déséquilibre, et ainsi de suite. La marche à pied est l’art contrôlé d’un évitement de la chute, de justesse. Tout bien pesé, rien n’est plus difficile que de marcher.

Voilà au fond ce que font les danseurs, et plus particulièrement les danseurs-chorégraphes : en réfléchissant le mouvement, ils défamiliarisent le familier, stylisent le geste ordinaire et le restituent à son étrangeté première. Ils ré-organisent le savoir que nous avions de notre corps, et la manière dont nos mouvements l’expriment. Dans son essai *Federer: both flesh and not* – consacré au jeu du tennisman Federer – David Foster Wallace contemple la beauté des mouvements du joueur et la nomme : « beauté cinétique ». « Ce qui se joue ici, en réalité, n’est rien moins que la réconciliation de l’être humain avec le fait d’avoir un corps », écrit Wallace.

Et cela, la danse aussi peut le faire : s’emparer de nos mouvements, de notre corporalité, les passer au feu du style, les aliéner — et les rendre si étranges qu’à la fin resplendisse à nouveau le miracle d’avoir un corps.

*Traduction : Émilie Syssau et Jean-Luc Plouvier*