

De nouvelles danses pour le vieux Monsieur B. Musique de J.-S. Bach avec chorégraphies et improvisations de la fin du XX^e siècle

New Dancing for Old Monsieur B. – Choreographies and Improvisations of the Late 20th Century to Music composed by J.S. Bach

Stephanie Schroedter

Volume 13, Number 1-2, September 2012

Danse et musique : Dialogues en mouvement

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1012356ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1012356ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Société québécoise de recherche en musique

ISSN

1480-1132 (print)

1929-7394 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Schroedter, S. (2012). De nouvelles danses pour le vieux Monsieur B. Musique de J.-S. Bach avec chorégraphies et improvisations de la fin du XX^e siècle. *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, 13(1-2), 105–116. <https://doi.org/10.7202/1012356ar>

Article abstract

Looking back at choreomusical developments in the 20th century, one is struck at how often Bach's music can be heard in dance performances of various genres and styles. He was undeniably one of the most popular composers among choreographers of the last century, although the pieces used were not composed as dance music. There are several possible explanations for this preference. First, Bach's music is clearly structured and thus lends itself to a choreography. Second, it is very expressive, reflecting the so-called baroque doctrine of affections. Finally, the composer was often inspired by dance rhythms, although the music he created was generally far more complex in these genres than actual dance music. The essay compares two very different dance performances to demonstrate the widely varying ways in which choreographers approached the works of this doyen of Western musical culture: one was created by Gerhard Bohner, a German choreographer, who developed his artistic career in the context of Pina Bausch's Tanztheater, while the other consists of improvisations by Steve Paxton.

De nouvelles danses pour le vieux Monsieur B. Musique de J.-S. Bach avec chorégraphies et improvisations de la fin du XX^e siècle

Stephanie Schroedter
(Freie Universität Berlin)

Traduit de l'anglais

À la lumière d'innombrables chorégraphies dans différents genres et styles basés sur les œuvres de Jean-Sébastien Bach¹, penser une histoire des chorégraphies des XX^e et XXI^e siècles – en incluant les aspects musicaux et en mettant l'accent sur les interactions entre les mouvements qui, d'une part, peuvent «uniquement» être entendus et, d'autre part, devraient particulièrement être vus, mais qui pourraient (et parfois devraient) également être entendus – serait une entreprise fascinante. Examiner la variété de créativité chorégraphique, qui a connu un formidable essor depuis l'avant-garde historique du début du XX^e siècle, avec un «dénominateur» (musical) commun, et définir des critères pour l'analyse de dialogues entre la musique et la danse, ou plutôt entre les sons et les mouvements fondés sur cette prémisse, pourraient poser un défi fascinant².

Pour ce faire, l'œuvre de Bach apparaît certes excitante comme point de départ, puisque ses compositions sont non seulement très expressives (dans le sens de la soi-disant

théorie baroque des passions), mais également inspirées rythmiquement par la danse, bien qu'elles ne soient pas destinées à être dansées. En outre, la musique d'un compositeur dont l'importance pour le répertoire de la musique occidentale est indéniable³ serait examinée dans une perspective peu orthodoxe, s'étendant non seulement à différents arts et médiums, mais traversant également diverses cultures. Un tel projet pourrait démontrer de manière plutôt convaincante quelles associations la musique de Bach peut créer avec des chorégraphes qui, évidemment, pensent et travaillent en premier lieu de manière artistique – avec en conséquence qu'ils ne sont pas nécessairement intéressés par le contexte des compositions de Bach qu'a développé la recherche musicologique. Toutefois, les connotations sociales et culturelles en jeu seraient clairement établies, de même que les moyens artistiques utilisés afin de les exprimer, ou encore les remettre en question ou les examiner de manière critique⁴.

Par-dessus tout, un tel projet démontrerait quelles impulsions kinésiques sont causées par la musique de Bach, et

¹ Ce n'est pas un hasard si, au cours du colloque « Danse et musique: Dialogues en mouvement », plusieurs autres communications à propos de chorégraphies sur la musique de Bach ont été présentées: David Callahan y a examiné *Music Visualizations* de Ted Shawn, créée entre 1919 et 1940 sur des extraits des *Inventions*, des *Sinfonies*, du *Clavier bien tempéré* et de la *Toccate et fugue en ré mineur*; Christine Roquet et Olga Moll ont montré l'exemple de « M.O. » (1995) de Trisha Brow avec l'*Offrande Musicale* de Bach; Alanna Thain a notamment présenté *Body Remix-Les Variations Goldberg* de Marie Chouinard (2007). De plus, Falk Hübner a mentionné dans son travail de recherche l'œuvre *Gezeiten* de Sasha Waltz (2005) dans laquelle des extraits des suites pour violoncelle seul BWV 1007, 1008 et 1011 étaient fournis comme arrière-plan à des scénarios chorégraphiques de désastres. Il a également mentionné *Pitié!* (2009) de Platel, une transformation radicale de la *Passion selon saint Matthieu* en un anti-opéra monumental et à la fois résolument transculturel. Finalement, JoDee Allen a présenté des improvisations de breakdance très convaincantes sur les *Suites pour violoncelle seul* de Bach, interprétées live par Denis Brott.

² Une intention similaire a animé Stephanie Jordan au cours de sa discussion des différentes chorégraphies sur des compositions (principalement de ballet) d'Igor Stravinski, sur la base desquelles elle a développé des modèles analytiques musico-chorégraphiques. Comparer *Stravinsky Dances. Re-Visions across a Century*, Londres 2007, et – outre sa contribution dans ce volume – pour un aperçu additionnel dans ce domaine de recherche: *ibid.*, «Choreomusical Conversations: Facing a Double Challenge», in: *Dance Research Journal. Congress on Research in Dance*, 43/1, été 2011, pp. 43–64.

³ Notons que la musique de Bach a fait partie des musiques envoyées dans l'espace afin de présenter à d'autres formes de vie potentiellement intelligentes un résultat particulièrement abouti des habiletés humaines.

⁴ De plus, un examen approfondi des chorégraphies sur des compositions de J.-S. Bach pourrait être intéressant d'une perspective musicologique, de manière à rouvrir de nouveau dans ce contexte – c'est-à-dire la traduction chorégraphique de la musique qui n'était pas à l'origine conçue pour la scène – le débat sur la soi-disant musique «absolue» ou «fonctionnelle». L'un des problèmes principaux dans ce contexte serait: quelles implications performatives sont également inhérentes dans la musique (de concert) destinée uniquement à être écoutée? Comment la musique peut-elle être perçue comme mouvements non-visibles et être ainsi traduite en mouvements visibles, particulièrement physiques? Les études sur la danse, toutefois, pourraient être encouragées, par un tel projet, pour réfléchir sur les possibilités de même que sur les restrictions et dangers qu'ouvrent l'inclusion de la musique (pré-existante, en même temps n'étant pas destinée à la danse) dans le processus chorégraphique. Quelles stratégies pourraient être reconnues en examinant la manière dont les chorégraphes abordent la musique? Quelles tendances apparaissent dans ce contexte, et comment changent-elles?

comment elles sont transformées kinesthétiquement. En regardant de plus près ces chorégraphies, les diverses manières dont les œuvres de Bach étaient écoutées et le sont encore aujourd'hui apparaissent très clairement. Ce phénomène ne peut être uniquement expliqué par une formation musicale spécifique, mais est plutôt en lien avec une manière spécifique d'écouter la musique, évidemment unique chez les danseurs et les chorégraphes, puisque ces derniers incarnent la musique en transférant les mouvements acoustiques en mouvements corporels. Afin de mettre l'accent précisément sur la dynamique de ce processus créatif, je qualifie cette forme d'écoute d'«écoute kinesthétique» en comparaison avec une «écoute synesthétique», qui a connu un essor au cours du XIX^e siècle à cause du développement du grand opéra et de la musique à programme. Cette écoute «kinesthétique», qui a gagné en importance particulièrement dans les chorégraphies modernes et postmodernes allant au-delà de stratégies narratives dramatiques convaincantes, est bien plus que des mouvements spontanés sur la musique. En plus d'une approche critique face à l'esthétique, elle comprend des réflexions (plus ou moins conscientes) concernant la manière de bouger en musique, les choix qu'il est possible de faire afin d'interagir avec la musique, ainsi que la manière d'envisager la musique comme mouvement sans bouger en musique⁵.

Je souhaite expliquer ceci plus en détail en me basant sur deux chorégraphies solos remarquables. De prime abord, elles semblent se contredire, mais, en fin de compte, il devient évident qu'elles se complètent ou même se confirment l'une l'autre – sous des perspectives différentes. Dans cet article, je fais référence aux improvisations de Steve Paxton sur les *Variations Goldberg* de Bach basées sur deux enregistrements différents de Glenn Gould (de 1955 et 1981)⁶, provocateurs (à l'époque) et (de par leur juxtaposition) controversés, qu'il a présentés environ 200 fois entre

1986 et 1992. D'autre part, j'aborde la trilogie de Gerhard Bohner *Im (Goldenen) Schnitt [In the (medial) Section]* de 1989, ébauché presque architectoniquement sur *Le Clavier bien tempéré* de Bach. Lors d'une première version de cette chorégraphie, on peut entendre l'enregistrement de Keith Jarrett, tandis que pour la deuxième version Heidrun Holtmann était au piano *en direct*, et dans la troisième version Bohner a dansé sur une «installation acoustique» de Roland Pfrengele.

Malgré le fait que les approches improvisées de Steve Paxton sur les *Variations Goldberg* de Bach étaient décidément destinées à une performance unique, il existe quelques enregistrements datant des débuts de ces performances live, qui présentent surtout un intérêt analytique : des clips des premières improvisations de Paxton sur les *Variations Goldberg* de Bach ainsi que sur les *Suites anglaises* sont inclus sur son DVD *Material for the Spine*⁷ – un cours sur le mouvement visant à prendre conscience de son corps, qu'il développe depuis le début des années 1980 comme une sorte de spécialisation de ses improvisations contact (pour deux danseurs ou plus), remontant à son travail du début des années 1970⁸. Ce DVD procure un aperçu édifiant de ses improvisations solo – concernant divers aspects de leur «forme» de même que de l'importance des «sensations et des sens» pour celles-ci – et en même temps, elles démontrent très clairement que Bach ne soutenait pas de manière marginale la créativité d'improvisation de Paxton.

Dans ce contexte, on constate que Paxton était à la recherche de manière plutôt chaotique dans son étude des *Variations Goldberg* de Bach, de nouveaux mouvements-créations allant au-delà de principes organisationnels et de raffinement technique (également caractéristique à la fois du ballet néo-classique et la «danse moderne» des années 1950), afin d'en arriver à des mouvements «instinctifs» : «Il est impossible d'avoir trop de chaos. Vous pouvez être

⁵ D'un point de vue musicologique, des recherches récentes sur l'histoire des pratiques d'interprétation et de performance de la musique de diverses origines visent à comprendre la musique comme «mouvement» et se concentrent sur les gestes «intérieurs» de même qu'«extérieurs» de la musique. Voir notamment Gertrud Meyer-Denkman (2003), Robert Hatten (2004), Anthony Gritten et Elaine King (2006), Rolf Inge Godøy et Marc Leman (2010). L'on pourrait également examiner ce phénomène d'un point de vue neuroscientifique.

⁶ Avec ses premiers enregistrements, le pianiste de vingt-trois ans a déjà rompu de manière conséquente avec les conventions d'interprétation de son temps, divisant les variations individuelles en groupes, qu'il interprétait parfois de manière virtuose et parfois de manière plus émotionnelle, avec sans exception un touché non legato constant et généralement sans utiliser la pédale. C'est un enregistrement à caractère très analytique, qui révèle également des références contrapuntiques subtiles. L'enregistrement de 1981 est comparativement peu remarquable, particulièrement dû au fait que les extrêmes de tempo et d'expression ne sont plus si riches en contrastes qu'ils ne l'étaient dans l'enregistrement initial. L'uniformité de l'ensemble est davantage mise en valeur. Paxton improvise sur les variations 1-15 d'après l'enregistrement de Gould de 1981 et les variations 16-30 d'après l'enregistrement de 1955, «afin que l'énergie gaillarde du jeune Gould le transporte vers les dernières variations». De plus, Paxton porte également une attention particulière au fredonnement caractéristique de Gould, qu'il utilise afin de modeler les sons. Comparez la citation qui remonte à une entrevue réalisée par Ramsay Burt avec Paxton dans Burt 2002, p. 46-64.

⁷ Ce projet fut initié par Patricia Kuypers, réalisé par Baptiste Andrien, Florence Corin et Steve Paxton, produit par *Contredance* en collaboration avec *L'animal à l'esquena* (Celra, Espagne) et le *Centre National de la Danse* (Pantin, France) 2008 (ISBN 978-2-93014629-4). Dans l'introduction à ce DVD, Steve Paxton explique que «material for the spine peut être perçu comme un système afin d'explorer les muscles intérieurs et extérieurs du dos. Son but est d'amener la vie de la conscience vers le côté sombre du corps, c'est-à-dire : le côté qui est l'élément le plus vu de soi-même, le plus fréquent et le plus omis au cours de l'auto-définition du danseur. Par des exercices, la gravimétrie idiokinétique et des exemples spécifiques, je souhaitais faire prendre conscience de ces sensations intérieures [...]».

⁸ Voir Sally Banes (1987) et Ramsay Burt (2006).

Figures 1 et 2 : Steve Paxton en tant que jeune danseur improvisant sur les *Variations Goldberg* de Bach, et analysant ces improvisations plusieurs années plus tard sous l'angle de son système de prise de conscience corporelle intitulé *Material for the Spine* (disponible sur DVD, voir la note de bas de page 7).



à court d'idées, mais jamais de chaos⁹.» Tandis que dans sa recherche de mouvements improvisés pour les *Suites anglaises* de Bach, il donne à nouveau des indications formelles clairement définies – contrairement aux *Variations Goldberg* – comme il le mentionne dans une entrevue qu'il a donné après avoir décidé d'aborder les *Suites anglaises* après plusieurs années passées à examiner les *Variations Goldberg*, pénétrant ainsi en un territoire créatif inconnu :

Initialement, j'étais d'avis qu'au-delà des mouvements appris, les hommes peuvent revenir en arrière afin de réaliser des mouvements auxquels l'accès serait rendu possible par l'improvisation [...]. Je croyais accéder par des improvisations à des mouvements qui ne pourraient jamais être visibles avec une chorégraphie fixe. Puisque cela fait maintenant 24 ans que je travaille là-dessus, je suis conscient que le dernier recours [afin d'en arriver à de nouvelles solutions] se trouve dans les moyens techniques [...] Par-dessus tout, je voudrais découvrir quelques mouvements en lesquels je crois fermement et je voudrais réfléchir sur la manière dont je pourrais les arranger et les rendre aussi visibles que possible. C'est la tâche que je me suis fixée. [...] C'est avec cette intention que je souhaite approcher les *Suites anglaises*, dans lesquelles j'espère trouver mon «matériel». Même si j'improviserai, je souhaite suivre un certain ordre. [Dans un autre paragraphe:] Pour le cas des *Suites anglaises*, je tenterai de travailler sur un nouveau principe physique, que je n'ai jamais utilisé auparavant, soit : travailler avec une forme clairement définie (Paxton 2008, 21-22).

Dans ce contexte, il apparaît clairement que *Material for the Spine* de Paxton est le résultat d'une recherche intensive et à long terme sur le mouvement, basée sur les œuvres de Bach : elle a commencé sans but précis avec les *Variations Goldberg* et a acquis, contrairement aux attentes, des structures clairement définies avec les *Suites anglaises*.

Il n'est pas seulement remarquable que Paxton ait une fois de plus recherché un certain ordre ou plutôt accepté de nouveaux défis structuraux après des années de liberté maximale concernant la définition et création de mouvements. Il semble alors absolument paradoxal que l'ancien danseur de Cunningham, qui était des plus intimement familier avec l'esthétique compositionnelle de John Cage, ait suivi des cours de composition avec Robert Dunn et ait également collaboré avec le batteur David Moss, revenant finalement toujours à Bach pour ses improvisations en solo. Depuis le début de sa carrière, le pionnier de la danse postmoderne américaine était fasciné par la musique du doyen de la musique de la culture musicale occidentale, particulièrement sa musique pour piano avec les interprétations controversées de Glenn Gould, et ne pouvait plus s'en départir à nouveau. Comment expliquer ce phénomène ?

Grâce au travail attentif de Walter Verdin à la caméra, les *Variations Goldberg* de Paxton furent transférées dans le genre d'une vidéo de danse artistiquement ambitieuse¹⁰, ayant maintenant sa vie propre, paradoxalement indépendante de l'unicité spontanée initialement souhaitée – bien que procurant un aperçu fascinant du travail d'improvisation de Paxton, qui permet quelques remarques générales sur ses mouvements et leurs interactions avec la musique. Également remarquable est l'introduction de Paxton à cet enregistrement, dans laquelle il explique sa collaboration avec Bach et Gould. Il y mentionne certains faits qui semblent très évidents au premier abord, mais nous porte à réfléchir à propos d'une musique préexistante n'étant pas destinée à la danse. D'un côté, Paxton souligne que Bach était un improvisateur hors pair et, bien que nous ayons accès seulement à une partie de la musique qu'il a mise sur papier,

⁹ Citation provenant d'un portrait en allemand intitulé: «Chaos und Ordnung. An den Grenzen der Improvisation », dans *Ballett international/tanz aktuell*, 11 (1994), p. 21.

¹⁰ Ceci concerne particulièrement les enregistrements des improvisations (non publiques) de Paxton au Kaaithéâtre, Bruxelles, en 1992/93, qui ont été filmées sous divers angles de caméra et film techniquement révisé de manière à ce que la caméra devienne finalement la partenaire de danse de Paxton. En comparaison, les enregistrements de Verdin des dernières improvisations publiques de Steve Paxton à la salle de concert Felix Meritis, filmées avec seulement une caméra, sont de nature beaucoup plus documentaire. Je souhaite ici remercier Walter Verdin afin d'avoir mis ces enregistrements à ma disposition dans le cadre de cet article.

elle laisse «de la place à l'interprétation, à l'adaptation, au changement¹¹». Pas en tant que musicien, mais bien comme danseur, Paxton semble avoir compris intuitivement que ces variations apparemment si espiègle, bien que structurées de manière hautement complexe, tirent leur origine du contexte d'un art approfondi de l'improvisation, qui demeure inhérent aux compositions de Bach.

D'autre part, Paxton souligne les progrès des techniques avancées d'enregistrement et d'édition du milieu du XX^e siècle, qui ont à ce point convaincu Glenn Gould qu'il s'est retiré de la vie de concertiste et a plutôt mis l'emphase sur «composer» la production de ses enregistrements. Les «enregistrements immuables» qui en ont découlé ont semblé à Paxton comme des «sculptures de son, des peintures soniques, une architecture acoustique» et sont ainsi diamétralement opposés à ses improvisations de mouvement, passagères et continuellement changeantes :

Lorsque je danse, je suis fasciné par cette nouvelle réalité. J'essaie de danser chaque performance de manière différente avec de nouveaux espacements, de nouvelles directions et de nouveaux rapports aux notes. Je désire examiner les connexions possibles que ces deux maîtres [Bach et Gould] nous ont laissées à entendre : en réfléchissant également sur le fait que chaque fois que l'on écoute, nous sommes différents. [...] «Étant danseur, naturellement j'écoutais avec tout mon corps, plutôt qu'avec mes oreilles, en laissant peut-être l'un de mes pieds taper le rythme (Paxton 2008).

Il est étonnant de constater à quel point Paxton écoute intensément la musique au cours de ses improvisations, lesquelles demandent indéniablement une concentration extraordinaire de son corps et de ses possibilités de mouvement, amorçant ainsi un dialogue à la fois spontané et varié¹². Son corps semble «perméable à la musique» afin qu'il puisse s'ouvrir de manière optimale au torrent de mélodies avec leurs rythmes et dynamiques. Mais ces apparences sont trompeuses, parce que même si ces premières impulsions de mouvements sont souvent tirées directement de la musique, déclenchant des mouvements d'électrochocs dans le corps de Paxton, tout particulièrement au début d'une variation alors que la musique se met en marche, il développe à partir de ces approches de mouvements impulsifs sa propre séquence de mouvements, souvent caractérisés par une logique imprévisible et pas immédiatement reconnaissable. Ils forment des «variations» dansantes improvisées du même ordre que les variations musicales de Bach en utilisant de manière thématique des pôles de mouvements spécifiques, qu'ils examinent selon les possibilités qu'ils offrent de se mouvoir et d'être développés de manière plus approfondie. En même temps, les environnements corporels de grande

envergure sont examinés. Cette recherche encore relativement chaotique (voir la citation plus haut) est organisée ou presque mise à la terre par la métrique régulière de la musique, avec son premier temps accentué. Mais les raffinements métriques trouvent également écho dans ces créations de mouvements improvisés – et davantage : parfois Paxton semble «ornementer» la musique avec ses mouvements corporels, lorsqu'il ne tisse pas carrément avec ses propres mouvements une autre voix (même visible cette fois) dans la musique.

Malgré des variations par moment chargées affectivement et leurs interprétations de Gould parfois excentriques, mais nettement intériorisées, Paxton filtre à partir de la musique une «base neutre» pour ses improvisations : il ne recherche pas forcément une certaine éloquence expressive, même si certains passages ont des qualités plutôt «dramatiques». Son intérêt principal demeure la qualité énergétique de la musique : la musique est perçue avant tout comme un mouvement physique (et non psychique), c'est-à-dire par sa dynamique motrice. Comparables à un processus physique qui n'est toutefois pas mécanique, des énergies de mouvements physiques sont gagnées, qui vont au-delà d'expressions chargées sémantiquement. Dans ce contexte, la musique devient un moteur invisible, hautement chargé énergétiquement et qui conditionne les mouvements du corps visibles par lesquels le corps n'est néanmoins pas propulsé. Au lieu, les impulsions musicales de mouvements sont développées surtout par les définitions de structures improvisées dans leur expression dansée, résultant en des mouvements visibles causés par une créativité hautement dynamique, et non pas par des principes esthétiques d'une chorégraphie, définis au préalable.

Paxton a révélé dans son entrevue avec Ramsey Burt que les moments les plus artistiquement enrichissants de ses improvisations sur les Variations Goldberg de Bach étaient ceux durant lesquels le subconscient s'est forgé un chemin devant la conscience et lui a permis de s'inspirer directement de ses mouvements de mémoire ou plutôt, comme il le mentionne : «[...] il y eut] quelques moments de mouvements non pensés par lesquels j'ai pu sentir la différence entre mon esprit et mon corps, et mon corps a pris le contrôle et dansait» (Paxton dans Burt 2002, 60). Il met ainsi une fois de plus l'accent sur le caractère spontanément impulsif, idéalement «non pensé» de ses improvisations. Mais à cause de *Material for the Spine* de Paxton – développé sur la base des Suites anglaises – particulièrement assisté par l'apprentissage des «sens et sensations», ces mouvements inconscients, qu'il a puisés par-dessus tout dans ses improvisations sur les Variations Goldberg, peuvent être ramenés

¹¹ Ceci et la citation suivante sont tirées du début du tournage des *Variations Goldberg* de Steve Paxton au Kaaitheatre. Cette introduction peut également être visionnée sur YouTube : <http://youtube.com/watch?v=8iTMMKtwYQ> (dernier accès 15 mai 2011).

¹² Dans ce qui suit, nous ferons référence au tournage des dernières improvisations publiques de Steve Paxton par Walter Verdin à la salle de concert Felix Meritis (Amsterdam) le 11 avril 1992.

à la conscience, analysés et structurés. Rétrospectivement, Paxton souligne un aspect très important de son approche improvisationnelle :

Tenter de trouver le plus clairement possible quelles sont les structures et chercher à identifier les sensations de ces structures devient une manière de trouver un nouveau matériau, un matériau plus profond. Et elles sont toujours là, et vous les sentez constamment. C'est ce qui est si irritant de tout ce processus, mais vous ne les reconnaissez pas, ce ne sont que des sensations du soi-même. Donc ce que nous tentons de faire, c'est de séparer entre eux toutes ces sensations et ces êtres différenciés en muscles séparés et points anguleux (Paxton dans Burt 2002, 55).

Au cours de son approche analytique d'une performance en direct unique – contrairement à une chorégraphie fixe et complète – Ramsey Burt porte notre attention sur un autre aspect intéressant, soulignant l'importance de la mémoire dans le travail de Paxton sur la musique de Bach. C'est à la fin des années 1950, alors qu'il pratiquait le ballet de manière intensive, que Paxton a écouté pour la première fois les premiers enregistrements de Gould des Variations Goldberg. Lorsqu'il a de nouveau croisé les enregistrements de Gould, quelque 30 ans plus tard, il s'est rappelé des expériences gestuelles qu'il éprouvait à l'époque, alors qu'initialement il écoutait les Variations Goldberg. Il a à nouveau recommencé à faire des exercices de ballet tout en écoutant l'enregistrement de Gould, ce qui l'a amené à ses premières improvisations sur les Variations Goldberg en 1986. Elles semblent avoir activé son corps – ou plutôt la mémoire gestuelle, que l'on pouvait reconnaître dans ses premières performances (Burt 2002, 54).

Mais d'autres expériences gestuelles étaient également (soudainement) ravivées dans ses improvisations sur les Variations Goldberg de Bach. Paxton était stupéfait de constater « à quel point mon esprit est relié avec la formation technique que j'ai reçue ; à quel point cette formation était toujours présente, incluant le yoga et l'aïkido, et des notions au-delà des techniques de danse, et à quel point elles s'étaient fusionnées » (Paxton dans Burt 2002, 55-56). Il met l'accent sur le travail de la mémoire en combinant dans ses improvisations les premiers enregistrements des Variations Goldberg de Gould avec ceux plus tardifs – improvisant d'une part avec le jeune pianiste rebelle et extrêmement talentueux, et d'autre part avec l'artiste reclus et déjà transcendant qui mourra d'une crise cardiaque peu de temps après. La période séparant ces deux enregistrements

est approximativement la même que celle entre le moment où Paxton, en tant que jeune danseur énergique de presque vingt ans, a écouté les Variations Goldberg pour la première fois et le moment où, plus tard, il les a intégrées par ses improvisations publiques à l'âge de quarante-sept ans en tant que danseur beaucoup plus expérimenté, beaucoup plus conscient de ses mouvements, bien que ses ressources en énergie n'étaient plus les mêmes.

Lors de mes recherches de chorégraphies sur des compositions de Bach, j'ai remarqué à plusieurs reprises que les danseurs, ou plutôt les chorégraphes, avaient très souvent tendance à choisir sa musique au début et/ou à la fin de leur carrière, puisque ces compositions procurent une orientation structurelle lors des premiers stades et semble également faire réfléchir les chorégraphes plus expérimentés sur leurs expériences de danseur : les compositions de Bach semblent évoquer la mémoire de travail – elles encouragent non seulement à se rappeler les traditions culturelles et à les transformer en de nouvelles esthétiques¹³, mais elles stimulent également les artistes à refléter leur propre « histoire ». *In the (medial) Section* de Gerhard Bohner est sans aucun doute un exemple particulièrement impressionnant et touchant démontrant comment un danseur/chorégraphe, sachant que sa mort approche, peut faire le point sur sa carrière en prenant comme fondement une composition de Bach.

La chorégraphie de Gerhard Bohner a été documentée par des enregistrements filmés de Cosima Santoro des années 1989/90 et par des performances reconstituées¹⁴ de Cese Gelabert (1^{re} version 1996 ; 2^e version 1999). Ces deux approches face à la chorégraphie « originale », bien qu'ayant leurs propres intentions artistiques, se complètent l'une et l'autre : elles procurent, de différentes perspectives, des réponses à ma question visant à savoir pourquoi et comment Bohner a choisi une composition de Bach pour sa chorégraphie. Mais ici également, je dois débiter avec un bref commentaire concernant sa genèse.

Trois artistes ont demandé séparément à Gerhard Bohner s'il souhaitait créer une chorégraphie pour leurs « installations ». Dans ce contexte, il eut l'idée d'une « chorégraphie variable », c'est-à-dire une chorégraphie comprenant 24 parties séparées pouvant être assemblées au choix, et avec lesquelles il peut explorer son corps dans différents espaces ou – comme Bohner l'explique – avec lesquelles il peut bouger « à travers le corps, à travers l'espace »¹⁵.

¹³ Comparez par exemple l'influence de Bach sur le développement de la « nouvelle musique » du XX^e siècle : Rudolf Stephan dans Rainer Damm et Andreas Traub, éd. (1985), p. 18-24.

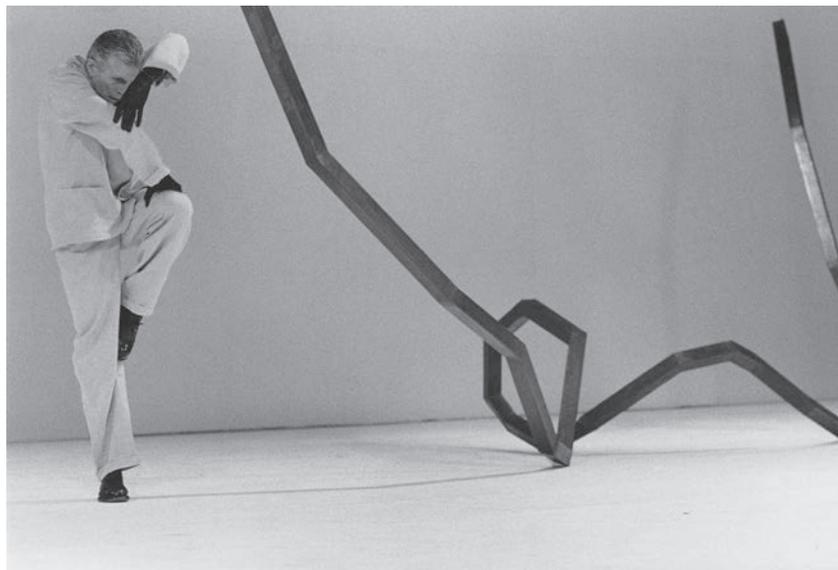
¹⁴ Cese Gelabert est très conscient qu'il ne sera jamais en mesure de danser les chorégraphies de Gerhard Bohner exactement comme Bohner lui-même les dansait – puisqu'il ne peut « imiter » la personnalité de Bohner, qu'il a un autre corps et d'autres expériences de danse que celles de Bohner. À cause de ces circonstances très évidentes, il ne veut pas nommer ses performances des « reconstructions » dans un sens plus restreint, bien qu'elles soient très proches des chorégraphies « originales ».

¹⁵ Le sous-titre de la chorégraphie, selon le livret du programme de la première performance les 2 et 3 mai 1989.

Figure 3 : Gerhard Bohner derrière une sculpture en forme de poteau créée par Vera Röhm pour la première version de son œuvre *In the (medial) Section*. (Photographie : © Gert Weigelt)



Figure 4 : Gerhard Bohner dansant devant l'une des sculptures d'acier créées par Robert Schad pour la seconde version de son œuvre *In the (medial) Section*. (Photographie : © Gert Weigelt)



Pour les deux premières versions de cette chorégraphie variable, qu'il a nommée *In the (medial) Section*, les installations accessibles ont été faites par des artistes en arts visuels: Vera Röhm a créé pour la première version des sculptures uniques, en forme de poteau, faites en bois et plexiglas, principalement situées à l'avant de la scène. Pour la seconde version, des sculptures d'acier très dynamiques, positionnées à différents endroits sur la scène, ont été créées par Robert Schad.

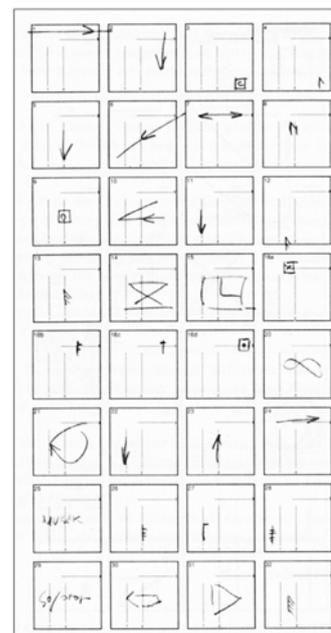
Pour la troisième version, le compositeur Roland Pfrengle a conçu une installation acoustique, dans laquelle trois capteurs d'ultrasons ont enregistré les signaux des mouvements de Gerhard Bohner à partir de deux côtés de la scène. Ces signaux étaient ensuite transmis à un ordinateur, qui à son tour les a traités avec l'aide d'un générateur de son électronique – avant qu'ils ne soient retransmis à nouveau sur la scène et dans la salle grâce à quatre haut-parleurs. De plus, un musicien (Roland Pfrengle) s'assoit dans la première rangée de la salle, intervenant au cours des événements acoustiques en produisant des sons en direct additionnels. Pour cette troisième version, il existe une esquisse de Gerhard Bohner, qui documente dans quel ordre chronologique il a positionné ses trajets dans l'espace et ses mouvements corporels (Figure 5). En se basant sur ces deux premières versions, on peut déchiffrer pour

quels préludes et fugues, qui ne peuvent plus être entendus, il a originalement créé ces mouvements (voir Tableaux 1-5, p. 112-114). Grâce à une installation acoustique, qui transforme le mouvement physique en son, la musique de Bach est désormais traduite par des mouvements corporels en une performance acoustique en direct, menant à une aliénation radicale du *Clavier bien tempéré*.



- | | |
|------------|------------------------------------|
| 1 | 9 hanche |
| 2 tête | 10 genou |
| 3 épaule | 11 bassin |
| 4 bras | 12 pied |
| 5 poitrine | 13 jambe |
| 6 coude | 14 pieds |
| 7 main | 15-24 signes pour les instructions |
| 8 taille | |

Les 24 « éléments chorégraphiques » des trois versions de *(Medial) Section* : symboles/dessins des notes chorégraphiques de Gerhard Bohner (archives de l'Akademie der Künste, Berlin).



Le positionnement des « éléments chorégraphiques » dans l'espace pour la 3^e version de *(Medial) Section* (archives de l'Akademie der Künste, Berlin).

Dans ce qui suit, je voudrais me concentrer sur les deux premières versions de *In the (medial) Section* de Gerhard Bohner, qui correspondent directement au *Clavier bien tempéré* de Bach – une fois de plus avec deux interprétations très différentes, cette fois (contrairement aux *Variations Goldberg* de Paxton) également interprétées par deux musiciens très différents.

Dans la première partie, Bohner traverse la salle à grands pas, en diagonale et en ligne droite, développant différentes combinaisons de pas liées à des mouvements de bras caractéristiques. Tout particulièrement, la métrique régulière de la musique procure la pulsation de base des mouvements corporels, qui met également l'accent sur les accents rythmiques principaux. Le prélude en do majeur indique, en tant que n° 9 parmi les 24 numéros de la première version, un tournant dramatique : après avoir fait un aperçu de l'espace sur la scène, Bohner fait une pause, s'arrête, tête baissée, se supportant sur un bâton : il écoute la musique, tandis que la salle s'éclaire progressivement. Ensuite, des parties individuelles du corps (la tête, les épaules, les bras, la poitrine, le coude, la main, le poignet, la taille, le genou, les hanches, le bassin, le pied ou plutôt les pieds, la jambe) sont examinées analytiquement en regard à leur possibilités de mouvement, que Cesc Gelabert a décrit comme une « anatomie de la condition humaine¹⁶ ».

Contrairement aux dispositions de la première version, la présentation des 24 éléments chorégraphiques alterne dans la seconde version de *(Medial) Section* entre l'analyse de deux parties du corps chacune et l'exploration de deux parcours sur scène. Comme conséquence logique, l'ordre des pièces musicales individuelles n'est pas aussi statique que dans la première partie, dans laquelle les préludes et fugues n°s 9 à 12 du 1^{er} livre du *Clavier bien tempéré* sont suivies par les n°s 1 à 8. L'ordre des préludes et fugues individuels développe plutôt une dynamique qui ressemble un parcours en zigzag ou, de manière figurative, un croisement. Ici, le très significatif *Prélude en do majeur* avec fugue arrive en dernier, une fois que les n°s 2 à 7 ont été entendus en ordre inverse, chacun séparés en deux par les préludes et fugues n°s 8 à 13, également en ordre inverse. Le résultat de ce nouvel arrangement des préludes et fugues avec leurs thèmes ou sujets gestuels spécifiques est une chorégraphie qui non seulement a l'air différente, mais a également une signification très différente. Bien que, dans la première version, la scène soit plongée dans l'obscurité, le message demeure plus léger – Bohner résume son expérience comme danseur. Dans la seconde version, la scène est illuminée, mais le message est beaucoup plus sombre : Bohner termine avec le prélude et fugue en do majeur sans aucun mouvement – sa danse est terminée, il ne reste que la musique.

Concernant la relation entre la musique et le mouvement, on peut noter que Bohner – tout comme Paxton – perçoit dans les compositions de Bach avant tout leurs structures métriques et rythmiques. Toutefois, les mouvements corporels correspondent davantage aux lignes mélodiques polyphoniques, prolongeant leurs courbes et leur dynamisme dans l'espace ou répondant aux accents caractéristiques de la musique. Bohner ne suit pas impérativement la musique en sa présence, sa chorégraphie montre plutôt très clairement qu'il est très conscient de la logique musicale dans son déroulement dans le temps, de même que des petits segments et des sections plus vastes de la composition au cours de son développement. Il crée des connexions logiques entre ce que nous avons déjà entendu, ce que nous entendons présentement, et ce que nous entendrons bientôt.

Dans ce contexte, il pourrait être révélateur que je n'aie trouvé parmi les Bohner-Nachlass du Berlin Akademie der Künste qu'une unique page de *The Fugues of the Well-Tempered Clavier in Graphic Presentation* (Vienna: Österreichischer Bundesverlag 1984) de Ludwig Czaczkes. Dans cette publication, l'entrée des thèmes, leurs mouvements et réponses (incluant les répétitions, augmentations, diminutions, et strettes) et les contre-sujets sont très clairement indiqués par des symboles. Il devient évident que la compréhension de l'architecture de la musique avec l'aide de ces analyses a fasciné Bohner, et que ceci l'a inspiré afin de créer quelque chose de comparable avec ses mouvements « à travers le corps, à travers l'espace » : une chorégraphie architectoniquement construite.

De plus, le *Clavier bien tempéré* convient parfaitement aux intentions de Bohner, qui souhaitait prendre des thèmes ou sujets de mouvements spécifiques comme point de départ et les traiter de manière à examiner les structures du corps dans l'espace : tout comme Bach traverse systématiquement le cycle des quintes dans *Le Clavier bien tempéré*, qui demande un tempérament égal, Bohner analyse son corps dans l'espace de la scène de manière à en arriver au niveau de la chorégraphie à un « tempérament égal » calculé rationnellement. C'est comme si Bohner avait choisi une musique « bien tempérée » afin de trouver un équilibre entre deux visions de la danse telles qu'exprimées par l'une de ses professeurs Mary Wigman – une icône de la danse expressive allemande – et la danseuse de ballet russe expressionniste Tatjana Gsovsky, qui a travaillé avec lui au Deutsche Oper à Berlin. En se basant sur ces expériences alors qu'il était jeune danseur, le but de Bohner était désormais de progresser au-delà des différences stylistiques vers un point focal des impulsions gestuelles « objectif » ou plutôt « abstrait », au-delà de toute implication narrative. Malgré tout, finalement sa chorégraphie est plus expressive que toute

¹⁶ Citation de la première conférence-performance qu'a donnée Cesc Gelabert au cours du colloque « Tanz/Theorie », Berlin, 28-30 avril 2011.

Tableaux 1-5: *In the (medial) Section I and II* de Gerhard Bohner – assignation des parcours dans la salle et des motifs gestuels aux différents préludes et fugues.

Tableau 1

Œuvre de la composition	Espace	Corps (thèmes centraux des mouvements)	Parties de la chorégraphie
Prélude en do majeur n° 1 BWV 846	Position debout dans un marquage circulaire (changement important de la lumière : de l'obscurité à la clarté)	Aucun mouvement, simplement écouter la musique.	GSch 1/n° 9 et GSch II/n° 25 [GSch I = Im (Goldenen) Schnitt I; GSch II = Im (Goldenen) Schnitt II
Fugue en do majeur n° 1 BWV 846	Position debout	Tête 	GSch 1/n° 10 et GSch II/n° 26
Prélude en do mineur n° 2 BWV 847	Position debout	Épaule 	GSch 1/n° 11 et GSch II/n° 21
Fugue en do mineur n° 2 BWV 847	Position debout	Bras 	GSch 1/n° 12 et GSch II/n° 22
Prélude en do dièse majeur n° 3 BWV 848	Position debout	Poitrine 	GSch 1/n° 13 et GSch II/n° 17
Fugue en do dièse majeur n° 3 BWV 848	Position debout	Coude 	GSch 1/n° 14 et GSch II/n° 18

* Illustrations et symboles de Gerhard Bohner, des notes chorégraphiques de sa troisième version de *(Medial) Section*.

Tableau 2

Prélude en do dièse mineur n° 4 BWV 849	Position debout (corps caché derrière un poteau)	Main 	GSch 1/n° 15 et GSch II/n° 13
Fugue en do dièse mineur n° 4 BWV 849	Position debout	Taille 	GSch 1/n° 16 et GSch II/n° 14
Prélude en ré majeur n° 5 BWV 850	Position debout	Genou 	GSch 1/n° 17 et GSch II/n° 9
Fugue en ré majeur n° 5 BWV 850	Position debout	Hanche 	GSch 1/n° 18 et GSch II/n° 10
Prélude en ré mineur n° 6 BWV 851	Position debout	Bassin 	GSch 1/n° 19 et GSch II/n° 5
Fugue en ré mineur n° 6 BWV 851	Position debout	Pied 	GSch 1/n° 20 et GSch II/n° 6
Prélude en mi-bémol majeur n° 7 BWV 852	Position debout	Jambe 	GSch 1/n° 21 et GSch II/n° 1
Fugue en mi-bémol majeur n° 7 BWV 852	Position debout	Pieds 	GSch 1/n° 22 et GSch II/n° 2

Tableau 3

Prélude en mi-bémol/ré-dièse mineur n° 8, BWV 853	En ligne droite (parallèle au tablier) 	Marcher avec des mouvements/gestes des bras caractéristiques	GSch 1/n° 23 et GSch II/n° 23
Prélude en mi-bémol/ré-dièse mineur n° 8, BWV 853	Au sol	Rouler sur le sol et faire une pause (avec une tension corporelle) : finalement se lever debout	GSch 1/n° 24 et GSch II/n° 24
Prélude en mi majeur n° 9 BWV 854	En ligne diagonale 	Marcher avec des mouvements/gestes des bras caractéristiques	GSch 1/n° 1 et GSch II/n° 19
Fugue en mi majeur n° 9 BWV 854	En ligne droite vers l'avant et vers l'arrière (parallèle au tablier) 	Marcher avec des mouvements/gestes des bras caractéristiques	GSch 1/n° 2 et GSch II/n° 20
Prélude en mi mineur n° 10 BWV 855	En ligne droite vers l'avant et en ligne diagonale vers l'arrière 	Marcher avec des mouvements/gestes des bras caractéristiques	GSch 1/n° 3 et GSch II/n° 15
Fugue en mi mineur n° 10 BWV 855	En ligne droite vers l'avant 	Marcher avec des mouvements/gestes des bras caractéristiques	GSch 1/n° 4 et GSch II/n° 16
Prélude en fa majeur n° 11 BWV 856	En deux lignes diagonales qui se croisent des lignes droites (parallèles au tablier) 	Marcher avec des mouvements/gestes des bras caractéristiques	GSch 1/n° 5 et GSch II/n° 11

Tableau 4

Prélude en fa majeur n° 11 BWV 856	En deux lignes diagonales qui se croisent avec des lignes droites (parallèles au tablier) 	Marcher avec des mouvements/gestes des bras caractéristiques	GSch 1/n° 5 et GSch II/n° 11
Fugue en fa majeur n° 11 BWV 856	Des espaces carrés empilés en escalier 	Marcher avec des mouvements/gestes des bras caractéristiques	GSch 1/n° 6 et GSch II/n° 12
Prélude en fa mineur n° 12 BWV 857	Débutant d'un cercle qui devient une montagne russe 	Marcher avec des mouvements/gestes des bras caractéristiques	GSch 1/n° 7 et GSch II/n° 7
Fugue en fa mineur n° 12 BWV 857	Rond 	Marcher avec des mouvements/gestes des bras caractéristiques	GSch 1/n° 8 et GSch II/n° 8
Musique additionnelle pour la 2^e version <i>Le Clavier bien tempéré, vol. 2 : Prélude et Fugue n° 20, la mineur, BWV 889</i>	-	-	Introduction à GSch II sans chorégraphie
Prélude en fa-dièse majeur n° 13, BWV 858	Croix 	Marcher avec des mouvements/gestes des bras caractéristiques	GSch II/n° 3
Fugue en fa-dièse majeur n° 13, BWV 858	Carrés combinés avec des trajets en zigzag 	Marcher avec des mouvements/gestes des bras caractéristiques	GSch II/n° 4

Tableau 5

Séquence des Préludes et Fugues du *Clavier bien tempéré* (Livre I) dans la première et deuxième version de (*Medial*) Section de Gerhard Bohner

Première version (Gsch I):

n^{os} 9-12 (BWV 854-847) suivi de n^{os} 1-8 (BWV 846-853) – avec le prélude en do majeur à un point tournant au plan dramaturgique au milieu (l'« emphase chorégraphique » change de l'espace au corps)

Seconde version (Gsch II):

« Transversalement », puisque les séquences n^o 7 (début) – x – 6 – x – 5 x – 4 – x – 3 – x – 2 – x – 1 [fin] (avec le prélude en do majeur une fois de plus à un moment tournant au plan dramaturgique, cette fois à la « fin transcendante », et n^o 13 – x – 12 – x – 11 – x – 10 – x – 9 – x – 8 sont imbriquées l'une dans l'autre. Ceci a comme résultat la séquence générale : 7 – 13 – 6 – 12 – 5 – 11 – 4 – 10 – 3 – 9 – 2 – 8 – 1

Gsch I/n ^o 1	Prélude en mi majeur, n ^o 9	Gsch II/Introduction sans chorégraphie	<i>Clavier bien tempéré</i> , vol. 2 : Prélude et Fugue en la mineur n ^o 20
Gsch I/n ^o 2	Fugue en mi majeur n ^o 9	Gsch II/n ^o 1	Prélude en mi bémol majeur n ^o 7
Gsch I/n ^o 3	Prélude en mi mineur n ^o 10	Gsch II/n ^o 2	Fugue en mi bémol majeur n ^o 7
Gsch I/n ^o 4	Fugue en mi mineur n ^o 10	Gsch II/n ^o 3	Prélude en fa dièse majeur n ^o 13
Gsch I/n ^o 5	Prélude en fa majeur n ^o 11	Gsch II/n ^o 4	Fugue en fa dièse majeur n ^o 13
Gsch I/n ^o 6	Fugue en fa majeur n ^o 11	Gsch II/n ^o 5	Prélude en ré mineur n ^o 6
Gsch I/n ^o 7	Prélude en fa mineur n ^o 12	Gsch II/n ^o 6	Fugue en ré mineur n ^o 6
Gsch I/n ^o 8	Fugue en fa mineur n ^o 4	Gsch II/n ^o 7	Prélude en fa mineur n ^o 12
Gsch I/n ^o 9	Prélude en do majeur n^o 1	Gsch II/n ^o 8	Fugue en fa mineur n ^o 12
Gsch I/n ^o 10	Fugue en do majeur n^o 1	Gsch II/n ^o 9	Prélude en ré majeur n ^o 5
Gsch I/n ^o 11	Prélude en do mineur n ^o 2	Gsch II/n ^o 10	Fugue en ré majeur n ^o 5
Gsch I/n ^o 12	Fugue en do mineur n ^o 2	Gsch II/n ^o 11	Prélude en fa majeur n ^o 11
Gsch I/n ^o 13	Prélude en do dièse majeur n ^o 3	Gsch II/n ^o 12	Fugue en fa majeur n ^o 11
Gsch I/n ^o 14	Fugue en do dièse majeur n ^o 3	Gsch II/n ^o 13	Prélude en do dièse mineur n ^o 4
Gsch I/n ^o 15	Prélude en do dièse mineur n ^o 4	Gsch II/n ^o 14	Fugue en do dièse mineur n ^o 4
Gsch I/n ^o 16	Fugue en do dièse mineur n ^o 4	Gsch II/n ^o 15	Prélude en mi mineur n ^o 10
Gsch I/n ^o 17	Prélude en ré majeur n ^o 5	Gsch II/n ^o 16	Fugue en mi mineur n ^o 10
Gsch I/n ^o 18	Fugue en ré majeur n ^o 5	Gsch II/n ^o 17	Prélude en do dièse majeur n ^o 3
Gsch I/n ^o 19	Prélude en ré mineur n ^o 6	Gsch II/n ^o 18	Fugue en do dièse majeur n ^o 3
Gsch I/n ^o 20	Fugue en ré mineur n ^o 6	Gsch II/n ^o 19	Prélude en mi majeur n ^o 9
Gsch I/n ^o 21	Prélude en mi bémol majeur n ^o 7	Gsch II/n ^o 20	Fugue en mi majeur n ^o 9
Gsch I/n ^o 22	Fugue en mi bémol majeur n ^o 7	Gsch II/n ^o 21	Prélude en do mineur n ^o 2
Gsch I/n ^o 23	Prélude en mi bémol/ré dièse mineur n ^o 8	Gsch II/n ^o 22	Fugue en do mineur n ^o 2
Gsch I/n ^o 24	Fugue en mi bémol/ré dièse mineur n ^o 8	Gsch II/n ^o 23	Prélude en mi bémol/ré dièse mineur n ^o 8
		Gsch II/n ^o 24	Fugue en mi bémol/ré dièse min. n ^o 8
		Gsch II/n ^o 25	Prélude en do majeur n^o 1
		Gsch II/n ^o 26	Fugue en do majeur n^o 1

*Prélude et fugue supplémentaire de manière à avoir un nombre pair de morceaux individuels – incluant l'introduction sans chorégraphie complémentaire.

autre chorégraphie qu'il a créée auparavant : les expressions de son visage, sévères et en apparence immuables, avec lesquelles il tente de cacher ses émotions personnelles¹⁷, rendent ces dernières encore plus fortes au lieu de les neutraliser. Cette tentative de diviser technique et forme, expression et contenu, ou plutôt objectivité et subjectivité comme les deux faces d'une même médaille semble avoir échoué, mais il est néanmoins parvenu à faire une nouvelle synthèse.

Je voudrais résumer mes explications en juxtaposant directement les approches de Paxton et de Bohner relativement à Bach. Les deux danseurs ont choisi la musique de piano de Bach pour leurs recherches sur le mouvement, qui vont au-

delà des catégories stylistiques établies : Paxton avec l'aide d'improvisations spontanées ; Bohner en se basant sur une chorégraphie nettement calculée rationnellement. Les deux semblent avoir été initialement fascinés par le moteur musical dynamique¹⁸ : tandis que Paxton a déplacé ses mouvements inhérents improvisés au centre du dialogue entre la musique et la danse, Bohner a mis l'emphase sur l'architecture stricte.

Avec la musique de Bach, les deux « se souviennent¹⁹ » de leurs expériences gestuelles, oubliées depuis longtemps : tandis que Bohner analyse ces souvenirs de manière à aplâner leur polarité, Paxton tente de les surmonter afin d'en

¹⁷ Comme commentaire aléatoire, j'aimerais souligner que Paxton avait voulu se « dé-personnaliser » lors de ses interprétations en utilisant un demi-masque. Bien que cette tentative de « dé-subjectivisation » ne soit pas réellement convaincante, sa performance est beaucoup moins « non-dramatique » que celle de Gerhard Bohner.

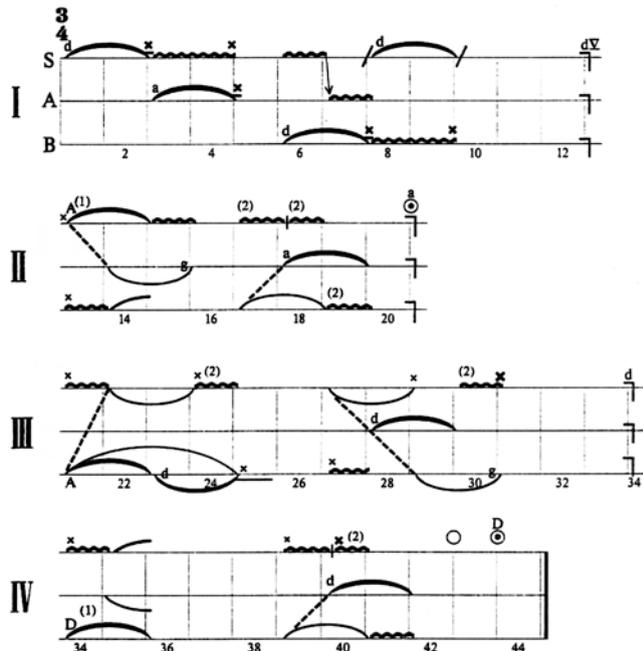
¹⁸ Ceci pourrait être également l'une des raisons pour lesquelles des extraits du *Clavier bien tempéré* de Bach étaient déjà inclus dans la première version de *La Sylphide* (1832), sous la responsabilité de Jean-Madeleine Schneitzhoeffter. Pour davantage d'informations sur cette utilisation précoce de la musique de Bach pour une chorégraphie, voir Marian Smith 1988, 3-29.

¹⁹ Tandis que Bach nous rappelle, particulièrement dans le contexte de l'histoire de la composition, une tradition musicale spécifique (comparable à la mémoire collective musicale et sociale), il est remarquable qu'il évoque des mémoires individuelles (de mouvements). D'autres chorégraphes – par exemple Marguy Marin's *Groosland* (1989, au *Brandenburgischen Konzerten* n^o 2 en fa majeur, BWV 1047 et n^o 3 en sol majeur, BWV 1048) ou Alain Platel's *Pitie!* – prouvent cependant que sur la base des expériences ou plutôt mémoires de la musique de Bach, on peut également réfléchir de manière critique sur une « mémoire culturelle ». Pour une approche théorique sur ce sujet, voir Alois Hahn 2000, 21-42.

Figure 6 : Exemples tirés de *Graphic Analysis of Bach's Well-Tempered Clavier* de Ludwig Czaczkes, qui semblent avoir aidé Gerhard Bohner à comprendre tout particulièrement la structure des fugues.

FUGUE VI
Ré mineur

Trois voix. Strettes en mouvement parallèle et mouvement contraire. Entrées groupées de deux ou trois voix. Réponse réelle. Contre-sujet maintenu de manière constante dans le premier développement.



Les fragments du sujet apparaissant dans les épisodes ne sont pas indiqués.

- 1) Mineur-majeur
- 2) 2^e mesure du contre-sujet

Nombre de mesures des développements . . . 12 : 8 : 13 : 11
 Nombre de mesures des sections 20 : 24

arriver à des mouvements « instinctifs » au-delà des modèles gestuels acquis. Au début, Paxton nie les moyens « techniques » au cours de ce processus artistique – et réalise toutefois finalement que sans eux, il se confine à certains modèles gestuels.

Bohner tente quant à lui, dans sa chorégraphie sur les « sons bien tempérés » de Bach, d'en arriver à des mouvements « objectifs », c.-à-d. un mouvement essentiellement technique ou plutôt mécanique au-delà d'expressions subjectives (et a fortiori, au-delà de tout contenu dramatique). Il en arrive à la conclusion qu'un « mouvement mécanique » peut produire un « contenu de qualité » causé par « une énergie extérieure comme [par exemple] l'autre main, [ou] une bosse », c.-à-d. : être narratif et expressif. Sans aucun signe de résignation, il résume : « ... et ainsi c'est de nouveau une histoire, quoiqu'une histoire banale d'un danseur

vieillissant²⁰ ». Ainsi, les deux danseurs reviennent à cet aspect du mouvement qu'ils ont tenté d'exclure. Ce processus est davantage une victoire qu'une perte : ainsi, les deux danseurs en arrivent à une plus grande conscience de leurs mouvements. L'énergie dynamique de ceci est, dans ces deux cas, Bach, dont la musique était principalement reconnue pour son mouvement hautement dynamique distribuant soit des impulsions énergétiques à petite échelle ou encore, dans laquelle sont également perçues dans ses ramifications plus larges les séquences mélodiques et la structure thématique complexe.

Dans ces deux cas, Bach fut appelé en renfort afin de trouver une sorte « d'essence » de mouvements corporels – mais ce support pouvait uniquement être saisi grâce à une écoute spécifique, considérant la « musique comme mouvement ». Et cette écoute, que je souhaite décrire comme « écoute kinesthétique », peut être très différente non seulement chez différentes personnes, mais également chez une même personne, mais à des moments différents, parce que – pour conclure avec Steve Paxton – « chaque fois qu'on écoute, nous sommes différents²¹ ».

²⁰ Citation de Gerhard Bohner d'après une entrevue avec Johannes Odenthal 1989, 13-17.

²¹ Citation tirée de l'introduction des enregistrements des *Variations Goldberg* par Walter Verdin.

RÉFÉRENCES

- BANES, Sally (1987). *Terpsichore in Sneakers. Post-Modern Dance*, Middletown 1977/(4), p. 56-74.
- BURT, Ramsay (2002). "Steve Paxton's *Goldberg Variations* and the Angel of History," *The Drama Review* 46,4 (T176), p. 46-64.
- BURT, Ramsay (2006). *Judson Dance Theater. Performative Traces*, Abingdon/Oxon.
- GODØY, Rolf Inge et Marc LEMAN, dir. (2010). *Musical Gestures. Sound, Movement, and Meaning*, New York, Routledge.
- GOTTWALD, Clytus (1995). "Mythos Bach", dans *Bach und die Moderne*, Dieter Schnebel (dir.), Wiesbaden, Harrassowitz, p. 9-19.
- GRITTEN, Anthony and Elaine KING, dir. (2006). *Music and Gesture*, Aldershot, Ashgate.
- HAHN, Alois (2000). "Inszenierung der Erinnerung", dans *Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie*, vol. 9, n° 2, p. 21-42.
- HATTEN, Robert (2004). *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes. Mozart, Beethoven, Schubert*, Bloomington, Indiana University Press.
- JORDAN, Stephanie (2011). "Choreomusical Conversations: Facing a Double Challenge," *Dance Research Journal. Congress on Research in Dance*, 43/1, p. 43-64.
- JORDAN, Stephanie (2007). *Stravinsky Dances. Re-Visions across a Century*, Londres, Dance Book Limited.
- MEYER-DENKMANN, Gertrud (2003). *Mehr als nur Töne. Aspekte des Gestischen in neuer Musik und im Musiktheater*, Saarbrücken, Pfau-Vig.
- MÜLLER, Hedwig (1991). "Bewegungsskulpturen – Gerhard Bohners Soloprogramme," dans *Gerhard Bohner. Tänzer und Choreograph*, Dirk Scheper (dir.), Berlin, Hentrich Druck, p. 113-118.
- ODENTHAL, Johannes et Gerhard BOHNER (1989). *Im Goldenen Schnitt I und II*, in: *tanz aktuell. Zeitung für Tanz und Theater*, juillet/août, n°s VII/VIII, p. 13-17.
- [PAXTON, Steve] (1994). "Chaos und Ordnung. An den Grenzen der Improvisation," *Ballett international/tanz aktuell*, vol. 11, p. 21-26.
- PAXTON, Steve (2008). [Introduction], dans *Material for the spine a movement study une étude du mouvement*. DVD réalisé par Baptiste Andrien, Florence Corin et Steve Paxton, produit par *Contredance* en collaboration avec L'animal a l'esquena (Celra, Espagne) et le Centre national de la danse (Pantin, France).
- SCHEPER, Dirk (1991). *Gerhard Bohner. Tänzer und Choreograph*, Berlin, Hentrich Druck.
- SCHROEDTER, Stephanie (2007). " 'Es muß alles möglich zu machen seyn' – Johann Sebastian Bach im Bühnentanz" (" 'Everything has to be made possible' – Johann Sebastian Bach in theatre dance"), dans *Die Beziehung von Musik und Choreographie im Ballett*, Michael Malkiewicz et Jörg Rothkamm (dir.), Actes d'un colloque international à la Hochschule für Musik und Theater Leipzig (mars 2006), Berlin, p. 271-282.
- SMITH, Marian (1988). "Borrowings and Original Music: A Dilemma for the Ballet-Pantomime Composer," *Dance Research. The Journal of the Society for Dance Research*, vol. VI, n° 2, p. 3-29.
- STEPHAN, Rudolf (1985). "Johann Sebastian Bach und die Anfänge der Neuen Musik", dans *Vom musikalischen Denken. Gesammelte Vorträge*, Rainer Damm et Andreas Traub (dir.), Mainz, Schott, p. 18-24.