



**HAL**  
open science

## De Keersmaecker : la emocion de la estructura

Philippe Guisgand

► **To cite this version:**

Philippe Guisgand. De Keersmaecker : la emocion de la estructura. Cairon – Revista de estudios de danza, 2009, Cairon – Revista de estudios de danza, 12, pp.97-106. hal-04674668

**HAL Id: hal-04674668**

**<https://hal.univ-lille.fr/hal-04674668>**

Submitted on 21 Aug 2024

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## **De Keersmaeker : l'émotion de la structure**

Philippe Guisgand, Université de Lille 3

On a souvent dit que De Keersmaeker vénérât la complexité, qu'elle était fascinée par l'infinie déclinaison des structures. Il est vrai que ses scénographies affichent encore fréquemment d'étranges trames, matérialisées par de longues droites, des courbes spiralées, des étoiles, des pointillés et même des chiffres faisant du plateau – et avant même que la danse n'apparaisse –, un joyeux gymnase dont on aurait dynamité le marquage (hypothèse ludique) ou la transcription de secrets cabalistiques accessibles aux seuls danseurs (hypothèse mystique). Cette géométrie plus ou moins poétique masque en fait un rigoureux découpage de l'espace, autorisant des courses savamment programmées, des frôlements et des rencontres, un agencement des trajectoires millimétrées figurant le plan visible de l'orchestration d'un supposé chaos chorégraphique.

L'affiche de *Rain* (2001) qui figure une main empoignant un jeu de mikado, tout comme les aspects scénographiques que nous venons d'évoquer, pourraient laisser supposer que la composition chorégraphique de la chorégraphe flamande réside dans une remise en ordre topographique des trajectoires dansées. Or les clés de cette complexité compositionnelle ne relèvent pas en priorité d'une disposition visuelle harmonieuse. Elles sont à chercher en premier lieu dans les liens que l'artiste tisse avec la musique, puis dans un second temps, au sein d'une utilisation fascinée des chiffres, des formules et des jeux d'agencement de l'espace et du temps. Enfin, nous verrons comment cette confrontation organisée entre ces strates d'ordre et les interprètes donne naissance à une danse conçue comme un processus de dévoilement éblouissant.

### **La musique**

En matière musicale, Anne Teresa De Keersmaeker s'est rapidement distinguée par des choix pointus qui l'ont fait passer pour la danseuse musicienne par excellence. Or la relation qu'elle entretient dans son œuvre avec la musique n'est pas transparente et immédiate. Chez elle, la musique renvoie – non pas à la question du support de la danse (elle rejette la scansion du rythme ou la musique comme papier peint) – mais à celui de la composition. La chorégraphe se saisit de la structure musicale pour penser une structure chorégraphique complexe. Musique et danse sont donc d'abord liées par une partition, c'est-à-dire le lieu où la musique s'élabore en structure et se pense en termes de matériau. C'est sans doute la raison pour laquelle De Keersmaeker s'est progressivement éloignée de l'unisson pour s'intéresser aux procédés polyphoniques et contrapuntiques, plus complexes sur le plan

structurel. La danse de Keersmaeker lit donc la musique avant de l'écouter. Et c'est pourquoi elle chorégraphie Bach (le sommet de l'écriture du contrepoint), Beethoven (et notamment la *Grande Fugue*, c'est-à-dire la pièce la plus néo baroque, une sorte de retour à Bach avant l'heure), Bartòk (amoureux comme Bach du nombre d'or et de Fibonacci), Reich ou Ligeti plutôt que Tchaïkovski et ses arguments narratifs.

Une analyse plus précise révèle qu'au fil du temps, la chorégraphe a évolué dans son approche des oeuvres musicales, infléchissant doucement sa stratégie jusqu'à la retourner. Dans un premier temps (1982-1985), la partition est abordée entre soumission au savoir musical et révolte contre la structure, comme un maître autoritaire à défier – c'est spécialement criant dans *Fase, Four Movements to the Music of Steve Reich* (1982). Ainsi dans cette pièce, musique et danse font alliance, mais pas pour s'illustrer mutuellement, car les cycles évolutifs de Keersmaeker et ne se superposent pas nécessairement à ceux de Reich. Ce décalage entre danse et musique crée un brouillage, un halo, une proposition beaucoup plus subtile où musique et danse se lisent, puis se lient en se débordant sans cesse. La révolte est encore plus affirmée dans *Rosas danst Rosas* (1983), à travers les constructions glaciales voire brutales du compositeur Thierry De Mey. Des bruits industriels sur un tempo impitoyable fixent les danseuses dans un espace, et leur disent : "Vas-y danse!".

Anne Teresa lâchera rapidement cet asservissement du corps au chiffre et, dans un second temps (1986-1994), elle va se tourner vers des œuvres qui ont une dimension analysable, les grandes œuvres du répertoire (de Bach à Ligeti) et des grandes partitions de la tradition classico-romantique (Beethoven, Bartòk), qui ont davantage de fluidité. L'exemple emblématique de cette deuxième période est la *Grande Fugue* (1992) sur la musique éponyme de Beethoven, choix qui avait révolté les mélomanes : ce n'est pas de la musique de danse ! Dans cette période, la danse prend une distance avec la musique mais elle en épouse les principes : thématisme (tout le matériel chorégraphique se déduit, non pas de "qualités de mouvement" mais essentiellement de "phrases de base" dansées), polyphonie sur le modèle du canon, variations (avec une préférence marquée pour un procédé musical polyphoniste : le palindrome, la lecture inversée). En regardant *Grande Fugue*, on s'aperçoit vite que le dialogue avec l'écriture musicale n'est pas simplement l'exploration de la musique en tant qu'individu esthétique. Les "rôles" des danseurs ne se superposent pas aux instruments (4 instruments pour 8 danseurs), et les groupes, les *solì* se recomposent sans cesse. On réalise finalement que c'est l'occupation de l'espace qui trahit la relation entre musique et danse : ce qui analysé dans la partition, ce ne sont pas les hauteurs de note ou

les timbres mais plutôt la superposition des voix de la fugue qui inspire les trajectoires des danseurs. L'espace de la danse révèle alors l'idée même de polyphonie.

Le troisième temps, enfin, s'illustre à partir de *Drumming* (1998) puis *Rain* où elle s'empare de deux grandes œuvres de Steve Reich d'une heure chacune. Dans *Rain*, De Keersmaecker regarde les ressorts formels de la partition de plus loin. Cette distance lui permet de construire sa danse comme un contrepoint supplémentaire, une voix additionnelle. Là, hormis l'idée de polyphonie, la danse se tient à distance des processus de l'écriture musicale. Les processus de la danse sont autres et pourtant, il y a une sorte de polyphonie commune qui fonctionnent. C'est pourquoi Jean-Luc Plouvier nomme cette période "la surenchère" (Guisgand et Plouvier, 2007: 21). Quelque chose est toujours sollicité dans la musique mais la danse complète la musique, elle ajoute des voix, des couches. D'une certaine manière, De Keersmaecker se libérerait de la conviction que la musique est un savoir absolu. Rassurée par son expérience, elle se serait convaincue que la pure structure n'est rien sans ce qui s'échappe de la logique des nombres. Plus confiante dans les sensations, elle se serait aventurée lentement et progressivement vers une écriture nouvelle (les premières phrases improvisées apparaissent dans *In Real Time* (2000), spectacle conçu avec les musiciens d'Aka Moon), à proximité de la partition mais sans que celle-ci commande la forme, prenant plutôt la musique comme enveloppement et présence. C'est au moment de cette prise de liberté qu'elle se tourne vers le jazz de Miles Davis dans *Bitches Brew/Tacoma Narrows* (2003), puis de John Coltrane dans *A Love Supreme* (2005). A dater de ces pièces, l'artiste introduit des temps – toujours structurés – d'improvisation. C'est encore le cas dans *Keeping Still* (2007) et *Zeitung* (2008). Ce qu'il faut savoir de la partition devient secondaire et le dialogue se poursuit dans l'entrelacement sans fin des voix de la musique et des voix de la danse.

Quoiqu'il en soit, la musique (en tant que partition) se devine toujours chez la chorégraphe flamande comme la cause absente, celle qui renvoie à "*the extreme complexity and also the distortion of the world*" (Kästner et Ruisinger, 2007: 7). Pour De Keersmaecker, la musique techno – à l'image de toutes les musiques sous écrites – constitue un enfer renvoyant à la tentation d'un corps brut, frénétique et finalement sans joie. Pour elle, le besoin de simplicité contient des envies dangereuses dont elle se méfie et que gomme la complexité de son travail. Et si Jean-Luc Plouvier qualifie la danse de Rosas de "témoignage mélomane" (Plouvier, 2002: 279), il ne s'agit pas pour le musicien d'appliquer à la chorégraphe la maxime de George Balanchine ("voyez la musique, écoutez la danse"), car cette cause absente ne se laisse pas aussi facilement discerner : les couches de complexités que Keersmaecker superposent dans ses spectacles mènent rapidement le spectateur au cœur

d'un syncrétisme fascinant mais impénétrable. Un syncrétisme qui dissout l'évidence de cette relation initiale à un point qui dissuade tout dé-chiffrage. Les fameux *flower pattern* qui ornent fréquemment les tapis de ses pièces et guident les trajectoires de danseurs en sont une illustration.

## **Le chiffre et l'espace**

D'autres procédés de composition – qui ont trait à l'espace et au temps – participent également de l'économie stylistique de l'œuvre. La notion de phrase de base est centrale dans ce processus et conditionne son esthétique. Une phrase de base est une séquence de mouvement conçue comme un germe qui se déploie dans l'œuvre tout entière. Elle part d'un noyau initial qui se dilate et se déploie, se contracte ou s'altère en variations perpétuelles. Ces phrases, choisies en fonction de leur potentiel de transformation, sont transposables selon toutes sortes de variables, fractionnables en sous motifs, etc. Elles s'organisent ensuite dans les spectacles en compositions savantes. De ce point de vue, *Fase* est la pièce-matrice des procédés qui seront développés ultérieurement : la répétition d'une même phrase de base, l'accumulation, la variation et l'altération constituent les quatre grands registres initiaux. Au fil des pièces, ces principes vont se multiplier et se complexifier en s'inspirant des structures musicales (unisson, alternance, contrepoint, développement d'un motif, répétition, etc.), mais sans oublier la trame initiale. Il faut ensuite ordonner ces phrases dans le temps. D'abord fascinée par l'unisson, de *Fase* à *Mikrokosmos* (1987), De Keersmaecker va s'en éloigner à partir de *Erts* (1992) pour céder la place à des formes de contrepoints de plus en plus complexes. Ils apparaissent déjà sous la forme des déphasages dans *Fase*, puis plus nettement dans *Rosas danst Rosas* où le chœur (sous forme de trio en fond de scène) met en évidence les interprétations successives de chaque danseuse. Dans *Achterland* (1990), tout un passage est construit pour opposer sans cesse les postures debout et couchée, le fond et l'avant-scène, le danseur isolé et ses partenaires à l'unisson, la course horizontale et le rétablissement sur les pieds. Le canon est fréquemment utilisé, avec ces phrases qui voyagent d'un danseur à l'autre, et il se décline en s'enrichissant d'un accent, d'un saut ou d'un tour quand il passe sur un nouvel interprète. Mais le contrepoint est aussi traité dans les relations entre danse et musique, états et mouvements, discours et gestes, etc.

La chorégraphe flamande sait aussi jouer des caractéristiques de l'espace pour complexifier sa composition. De Keersmaecker a toujours instauré des espaces strictement définis dans ses pièces. Dans *Fase*, *Rosas danst Rosas* et *Mikrokosmos*, le découpage en parties et la scénographie désignent des lieux différents. Dans *Fase*, la linéarité de la danse (*Piano*

*Phase, Clapping Music*) ou sa circularité (*Come Out* et *Violin Phase*) correspond à la forme musicale répétitive de la musique de Steve Reich. Dans *Erts* se découpent encore des espaces sur le plateau (projection, estrades, plate-forme de concert, podium de prise de parole) qui deviendront de plus en plus un lieu unique de circulation que les scénographies mettent souvent en valeur sur le mode circulaire, comme dans *Just before* (1997), *Drumming, Rain* ou *Small hands (Out of the Lie of No)* (2001). Il est également étonnant de voir comment les trames au sol issues d'une géométrie angulaire servent à produire des courbes et des spirales réservées à la danse. Sur le plateau d'*Amor constante mas allá de la muerte* (1994) par exemple, "il y avait deux épacentres, sur lesquels avaient été construits les carrés de séries de Fibonacci en mode croissant" (De Mey, 1998: 177). La scène se composait de deux rectangles légèrement décalés, dans lesquelles s'inscrivaient les trames spatiales des danseurs, croissant selon le nombre d'or. Leur léger décalage permettait de relier les deux cadres par des trajectoires spiralées. Dans la plupart des pièces ultérieures, ces trajectoires dansées s'interpénètrent de façon tellement complexe que l'œil perd l'architecture de l'espace : le raffinement se mue alors en syncrétisme et le spectateur s'abandonne ou s'étourdit. Heureusement, des pauses perceptives lui sont offertes, car parfois, les danseurs se regroupent. Et ce groupe n'est pas seulement une "figure" spatiale, Il est aussi le lieu de ressourcement du collectif. Dans *Drumming* par exemple, les danseurs se positionnent face au public, formant une ligne mobile qui traverse la scène de cour à jardin, avançant et reculant, perdant ou gagnant des éléments selon un procédé que l'on retrouvera dans *Rain*. De la même manière, le désordre improvisé de *In Real Time* parvient à s'organiser en deux lignes, marchant à la rencontre l'une de l'autre, de profil au public et se croisant au centre du plateau. Tout comme le regroupement en noyau qui se concentre et se dilate en trajectoires spiralées, ces figures collectives sont facteurs d'ordre, mais elles apparaissent aussi comme le havre de régénérescence du collectif, souvent dispersé. Elles sont à la fois refuge et rampe de lancement, invitation à la pause et incitation au départ, comme dans cet unisson volontairement imparfait de *Rain* où les danseurs alignés lèvent les bras, avancent de deux pas, tournent le buste et reviennent à leur place initiale. Répétée, la phrase s'enrichit progressivement de nouveaux éléments qui se décalent dans le temps et s'exposent dans différents espaces, relançant une nouvelle complexité.

La composition chorégraphique de Keersmaeker est donc classique en ce qu'elle fait appel à des "structures claires" (Van Kerkhoven, 1984: 37), souvent inspirées des structures musicales elles-mêmes. De ce point de vue, la chorégraphe est davantage sous influence américaine qu'europpéenne. Aux Etats-Unis en effet, les musiciens ont longtemps donné les cours de composition aux danseurs (par exemple Louis Horst et ses *Pre-Classics Forms* chez Martha Graham). Les danseurs américains ont donc d'abord composé, non pas à partir

du mouvement dansé, mais à partir de structures venues de l'extérieur. Sur ces structures de composition utilisées à l'envi par la *post modern dance*, viennent se poser d'autres formes fascinantes, plus géographiques (au sens où elles deviennent des lieux, des trames, des trajets), comme le cercle, la spirale, la symétrie, la série de Fibonacci etc. "Bref, [un] fouillis de couches structurelles plus ou moins autonomes" (Plouvier, 2002: 283) ayant finalement peu de choses en commun si ce n'est leur complexité parfois ésotérique. Les danseurs finissent par se perdre dans ces architectures complexes, notamment à partir de *Toccata* (1993), et De Keersmaeker y remédie en demandant aux scénographes d'inscrire au sol tout ou partie de ces parcours spatiaux. Dès lors, le sol se couvrira de lignes et de points comme dans *Amor constante*, de fragments géométriques (*Drumming*), de courbes de couleur (*Rain*) ou de numéros (*Small hands*). Cette prolifération graphique permettra de visualiser une partie de la complexité compositionnelle, bien mieux que la virtuosité des déplacements eux-mêmes, qui finissent dans un élégant entrelacs dont on ne peut que constater l'étonnante fluidité. Le maintien de ces fondements compositionnels font des œuvres de Keersmaeker un monde toujours même et toujours autre. Cet "autre" se situe parfois dans la marge interprétative laissée aux danseurs, jusque dans la géométrie du mouvement au sein d'un ensemble : il importe peu, par exemple, que dans une diagonale de jetés, les bras d'un danseur soient bien plus bas que ceux de ses partenaires puisqu'une même dynamique les guide. C'est ce jeu – au sens d'écart, d'espace de liberté – que nous allons maintenant évoquer.

### **Un processus de dévoilement**

Nombre de critiques journalistiques ont instauré une doxa permettant de situer l'œuvre de Keersmaeker "entre structure et émotion". Cette formule lapidaire et restrictive va pourtant connaître un indéniable succès que tempère l'analyse chorégraphique. Il semble en effet que l'oscillation artistique entre ces deux pôles soit constamment désavouée par un mouvement dialectique qu'explore Anne Teresa De Keersmaeker et qui s'exprime dans le dépassement permanent de ces termes mis ainsi en tension contradictoire. Déjà dans les premières créations, la chorégraphe échappait à cette opposition instaurée par la critique – entre la pensée rationnelle et froide présidant à la composition d'une part, et les émotions des danseuses de l'autre –, en faisant naître une expressivité tout à fait singulière.

Dans *Fase*, De Keersmaeker relance sans cesse la forme comme pour mieux en épuiser la consistance et le rythme, laissant varier, s'altérer, voire se dégrader sa réalisation. Ce faisant, elle déclenche aussi un processus de dévoilement qui passe par l'altération des qualités interprétatives de deux interprètes. Initialement, les visages demeurent impassibles

et les danseuses semblent absorbées en elles-mêmes. Mais progressivement, la réalisation du mouvement se fait plus violente et les danseuses paraissent physiquement éprouvées. Dans *Piano phase* par exemple, les accents se font moins puissants et la dernière série semble bâclée, comme si la fatigue et la satiété commandaient d'en terminer au plus vite. Effort et fatigue se lisent sur le visage, contrebalancés par une détermination inscrite sur les lèvres des danseuses. Cette danse montre, non pas la sempiternelle réinitialisation d'une boucle que la désincarnation du danseur post moderne rendrait possible, mais une altération physique inéluctable prouvant qu'il s'est passé quelque chose. Ainsi, dès sa première pièce, De Keersmaeker impose l'idée que la moindre différence d'interprétation du mouvement est lourde de sens dans la perception des états de danse par le spectateur. De ce point de vue, la révélation de l'intimité des danseuses dans *Rosas danst Rosas* est également exemplaire, car si les interprètes n'appliquaient que les structures mises en place, *Rosas* aurait depuis longtemps basculé dans un formalisme sans intérêt. Or c'est tout le contraire que propose *Rosas danst Rosas* : la première partie entérine la toute puissance d'un unisson souverain, jusque dans les variations de vitesse d'exécution. Même les souffles figurent un ensemble. Ce chorus est d'ailleurs nécessaire puisque cette partie de la pièce, dansée dans le silence, s'appuie sur un tempo variable uniquement assuré par l'alternance des dynamiques de mouvement et le contraste entre une réalisation lente et une version plus rapide de la phrase de base. Dans la seconde partie, la posture assise met en valeur la position érigée du buste. Celui-ci est mis distinctement en évidence comme organisateur rythmique de cette séquence, car c'est autour de lui et des flexions, extensions et rotations qu'il s'inflige, que s'organisent toutes les formes qui s'en échappent, donnant ainsi un effet de jaillissement et d'intense détermination. Le retour permanent à une position récurrente semble marquer un assujettissement aux principes de composition en contrepoint et à la structure musicale. Dans la troisième partie, ce sont les bras qui impriment au corps ses trajectoires. La figure de la rotation partielle, initiée par le bras qui s'échappe et accompagnée du regard, constitue la redondance essentielle de ce moment chorégraphique. Dans cette partie, les îlots de lumière se métamorphosent en couloirs tout aussi hermétiques les uns aux autres. Sous le coup de cette géométrie sans concession, l'espace semble aussi acéré qu'il est découpé en tranches. Sa porosité n'est rendue possible que par le va-et-vient des corps, sans blessure apparente, qui accentue encore le caractère d'humanité de ces quatre filles. Avec cette pièce, De Keersmaeker creuse le sillon tracé dans *Fase* et donne à ses danseuses l'occasion de se révéler, unissons et contrepoints laissant pareillement à chacune la liberté de s'approprier le mouvement.

Si *Fase* montre comment les interprètes, certes fatiguées, parviennent à dompter l'épuisement de la forme commandée par la structure, *Rosas danst Rosas* fait la preuve que



la composition, toute mathématique qu'elle soit, s'avère impuissante à contenir la fureur qu'elle a engendrée. C'est dans le rapport conflictuel entre l'envie de liberté que nourrissent légitimement les interprètes et le renoncement qu'impose le respect des contraintes si fortes de la composition que la chorégraphe a su trouver un espace que les Rosas occupent avec une telle singularité. En effet, les performances des danseurs de Rosas rompent avec la virtuosité lisse de tant d'autres compagnies. La danse évite la narration, l'asservissement à un sens univoque ainsi que les relations trop psychologiques. Elle s'enrichit d'une liberté accordée aux danseurs de demeurer eux-mêmes et de ne pas jouer tels des acteurs. La chorégraphe explique que cet état de danse sur scène est aussi celui du travail :

C'est une espèce de degré zéro qu'on prend comme point de départ, en étant nous-mêmes. Le point premier, c'est être là, ici et maintenant. Dans le même temps, il y a les tâches qu'un danseur doit faire, ce qu'il doit exécuter avec autant de précision et de passion possible (Guisgand, 2008: 39).

Les Rosas ne craignent donc jamais d'afficher leur dépense motrice exaspérée. Les liens de connivence, d'entraide, d'incitation solidaire sont fréquents entre danseurs. La chorégraphe laisse donc exister un jeu (comme on dit d'un mécanisme lâche qu'il a "du jeu") par lequel s'engouffrent les qualités interprétatives qui éloignent la danse de Rosas de toute superficialité et de tout bavardage. Elle s'en explique :

Cette liberté-là, celle d'être eux-mêmes et de chercher une vraie communication entre eux, interprètes sur la scène, et vers le spectateur dans la salle. Je ne peux pas créer autrement, je ne peux pas jouer à *faire théâtre* [...]. C'est vrai que je cherche toujours à ce que les gens restent près d'eux-mêmes et je leur demande de rester ce qu'ils sont. Pour moi, cette façon d'être constitue le meilleur moyen pour que chacun, vous et moi, puissions nous reconnaître, de la même manière que la plus grande abstraction permet la plus grande individualisation (Guisgand, 2008: 39-40).

Chez la chorégraphe, le sens ne se situe donc pas en embuscade derrière le mouvement (comme s'il était constitué d'avance sous forme de thème : amour, haine, joie, peine, etc.). Il est au contraire en instance, inhérent à la matière corporelle. De Keersmaecker a conscience de la fragilité de chaque organisme et du peu qu'il faut pour que tout s'écroule comme un jeu de cartes. C'est pourquoi les structures et les systèmes qu'elle affectionne, et qui sont si évidents dans ses créations, peuvent apparaître comme une protection à l'encontre de l'expressivité des émotions. Les routines répétitives, la constante nécessité de compter pour exécuter ces phrases minimalistes, la compréhension quasi-arithmétique et géométrique de la chorégraphie deviennent un challenge émotionnel par la maîtrise de soi qu'elles requièrent. Un souci éthique apparaît ainsi dans l'honnêteté à ne pas cacher (ni la douleur, ni la différence, ni l'imperfection...) et dans l'attention portée à l'appropriation du

mouvement dansé par chaque personnalité. A travers la danse transparait finalement la figure du danseur en une sorte d'autoportrait en mouvement.

### **Pour conclure**

Chez De Keersmaeker, la structure compositionnelle est trop complexe pour être clairement identifiée pendant le spectacle. Elle est constituée de couches superposées parfois sans rapport les unes avec les autres : le découpage musical, les trajectoires dansées, les effets d'ordre, les phrases rétrogrades, les transpositions spatiales et sexuées s'interpénètrent tellement que ce raffinement finit par se muer en syncrétisme. Même l'effort pour identifier la trame du déplacement d'un seul danseur sur les lignes du plateau demeure vain.

Esthétiquement, la structure n'est donc pas une polarité vers laquelle irait la danse, elle en constitue la strate sous-jacente. Elle est l'architecture cachée du déroulement des choses. Face à elle, le spectateur s'étourdit ou s'abandonne à autre chose, à condition d'être bien placé. Je m'explique : le spectateur (trop) informé de cette importance de la structure sera tenté de s'asseoir en fond de salle pour y adopter un regard panoramique. Il considérera la structure de la composition comme un exosquelette en pensant ainsi pouvoir en capter la logique. En vain, car le syncrétisme est tellement grand qu'il recèle un double risque : celui de transformer la reprise (répétitions, variations, altérations) en rengaine mais aussi celui d'imposer l'intelligence et la virtuosité en masquant la beauté du dévoilement. C'est pourquoi Rosas est une compagnie à regarder de près : rapprochez-vous, entrez dans le tourbillon de *Rosas danst Rosas*, de *Drumming* ou de *Rain*, essoufflez-vous avec les danseurs et regarder les (re)devenir eux-mêmes dans leur doutes, leurs efforts et leur plaisir d'être ensemble. C'est là, dans la proximité des interprètes, que se trouve l'infinie richesse que recèle le travail d'architecte-mathématicienne de la chorégraphe flamande. De même que certains physiciens expliquent leur vocation par une attirance esthétique pour les chiffres (ils parlent de "belles" équations – tant au sens d'une résolution élégante que d'une sidération pour le graphisme), Anne Teresa De Keersmaeker nourrit une fascination pour un ordre caché, une équation originelle. Fascination dont elle a dépassé la dimension respectueuse pour en extraire les émotions propres à la contemplation des structures abstraites.

### **Bibliographie**

DE MEY, Thierry (1998), "How to know the dancer from the dance", in LAUXEROIS, Jean et SZENDY, Peter (eds.), *De la différence des arts*, Paris, L'Harmattan.  
GUISGAND, Philippe et PLOUVIER, Jean-Luc, "Corps d'écriture", *Repères*, 20, novembre 2007, pp. 17-21.  
GUISGAND, Philippe (2008), *Anne Teresa de Keersmaeker*, Palermo, L'Epos.

KÄSTNER, Irmela et RUISINGER, Tina (2007), *Anne Teresa De Keersmaeker / Meg Stuart*, München, Kieser Verlag.

PLOUVIER, Jean-Luc (2002), "Fragments fibonacciens. Anne Teresa De Keersmaeker et la musique", in SORGeloos, Herman (ed.), *Rosas/Anne Teresa De Keersmaeker*, Paris, La Renaissance du livre, pp. 279-283.

VAN KERKHOVEN, Marianne, "Anne Teresa De Keersmaeker, entre la structure et l'émotion", *Alternatives théâtrales*, 18, mars 1984, pp. 33-37.