

Imaginaire sériel : les mécanismes sériels à l'œuvre dans l'acte créatif

Sous la direction de
Jonathan FRUOCO
Andréa RANDO MARTIN
Arnaud LAIMÉ

UGA ÉDITIONS
UNIVERSITÉ GRENOBLE ALPES
GRENOBLE

2017

Éléments de catalogage

Imaginaire sériel : les mécanismes sériels à l'oeuvre dans l'acte créatif /
Jonathan Fruoco, Andréa Rando Martin et Arnaud Laimé (dir.). — Grenoble :
UGA Éditions, 2017.
172 p. : couv. ill. en coul. ; 21,5 cm.
(Ateliers de l'imaginaire, ISSN 1277-7749)
ISBN 978-2-37747-000-6

Illustration de couverture — Katsushika Hokusai, *Sous la vague de Kanagawa*, ou
La Grande Vague, série *Trente-six vues du mont Fuji*, c. 1830-1832, Metropolitan
Museum of Art, New York.

© UGA Éditions 2017
Université Grenoble Alpes
CS 40700
38058 GRENOBLE CEDEX 9
ISBN 978-2-37747-000-6

Chapitre 2

Mesures de l'envoûtement : série, répétition et dédoublement

Noémie FARGIER

Les deux spectacles que je me propose d'analyser, créés à quatre ans d'intervalle, allient tous deux une composition musicale fondée sur la répétition de motifs mélodiques, harmoniques ou rythmiques, à une écriture chorégraphique fondée sur la répétition d'une série de gestes, en boucle. Or, si le principe de composition est savamment mesuré, il donne forme à un spectacle qui dépasse la rationalité mathématique. La musique, entêtante, et la répétition des mêmes mouvements dans un subtil jeu de décalages et de différences semblent en effet agir sur la sensibilité du spectateur et accaparer son attention, comme sous hypnose.

Si ces deux créations s'inscrivent dans le courant minimaliste qui a marqué la danse et la musique aux États-Unis à la fin des années 1970, leur esthétique pourrait être qualifiée de *sérielle* car la répétition avec laquelle elles composent structure l'espace et découpe le temps, sous la forme de phrases chorégraphiques et musicales qui se déclinent en infinies variations. L'esthétique de la série dans *Dance* et *Rosas danst Rosas* prend forme par un jeu de dédoublements successifs, auxquels les différentes reprises et adaptations de ces chorégraphies devenues mythiques ont ajouté une dimension. Aussi, lorsque Lucinda Childs reprend *Dance* au Théâtre de la Ville à l'automne 2014, le jeu de double entre le parcours chorégraphique des danseurs de 2014 et celui, projeté sur l'immense écran, des danseurs de 1979, se double-t-il, si l'on peut dire, d'une dimension historique. L'adaptation cinématographique de *Rosas danst Rosas* réalisée en 1997 par Thierry De Mey, lui-même compositeur du spectacle (avec

Peter Vermeersch), met en jeu, en plus du quatuor initial, repris par d'autres danseuses, une série de doubles qui déploient et réinterprètent les mêmes gestes dans tout le bâtiment de Louvain où elle a été tournée.

Je chercherai à entrer dans l'écriture de ces deux spectacles pour saisir leurs principes de composition et tenter de définir la temporalité et la spatialité de leur esthétique sérielle, tout en rappelant les influences musicales extra-européennes qui les ont nourris. Je me placerai ensuite du point de vue du spectateur pour sonder le glissement par lequel la répétition agit sur ses sens et produit une forme d'envoûtement. Enfin, j'adopterai le point de vue du critique et de l'historien pour entrevoir ces spectacles dans une temporalité plus longue et questionner leur dimension mythique présente dans l'écriture initiale et décuplée par ses reprises ou adaptations. Cette réflexion mettra en perspective les attentes des spectateurs d'hier et d'aujourd'hui, et leur disposition à l'envoûtement.

1. En mesure. Principes de composition chorégraphique : série, répétition, boucle, comptage

À la rencontre de la danse et de la musique

Philip Glass et Lucinda Childs, suite à leur collaboration sur *Einstein on the Beach* (mis en scène par Bob Wilson en 1975), ont travaillé ensemble au projet *Dance*, dont la chorégraphie et la composition musicale ont été conçues simultanément. C'est la première fois que Lucinda Childs travaille de la sorte avec un compositeur, elle dont les premiers spectacles s'intéressaient aux mouvements du quotidien et opéraient dans le silence, avant qu'elle ne revienne à une formation de danse classique et fonde sa propre compagnie en 1973.

Philip Glass et Lucinda Childs s'inscrivent tous deux dans le mouvement minimaliste nord américain, tandis qu'Anne Teresa De Keersmaeker et Thierry De Mey, flamands et de vingt ans leurs cadets, font partie, lors de la création de *Rosas danst Rosas*, des compagnies de danse flamande¹

1. Dans les années 1980, en Belgique, des disciples du chorégraphe Maurice Béjart, dont le Ballet du xx^e siècle jouit d'une notoriété quasi hégémonique, vont proposer une danse radicalement différente. De jeunes chorégraphes, tels qu'Anne Teresa De Keersmaeker, font connaître leur travail. En 1988, en réaction à la nomination du chorégraphe américain Mark Morris pour succéder à Maurice Béjart au théâtre de la Monnaie, de jeunes chorégraphes belges s'organisent et finissent par obtenir une reconnaissance publique et officielle. La communauté flamande soutient déjà trois chorégraphes depuis quelques années : Anne Teresa de Keersmaeker, Wim Vandekeybus et Alain Platel ; tandis qu'au sein de la communauté française, un service de la danse est constitué et des subventions sont allouées à la création chorégraphique. En 1992, Anne Teresa De Keersmaeker est nommée à la direction de la danse de la Monnaie, et sa compagnie Rosas devient résidente de l'institution bruxelloise.

émergentes. C'est Thierry De Mey, cinéaste, mélomane et collaborateur artistique d'Anne Teresa De Keersmaecker, qui lui a fait connaître les musiques répétitives des minimalistes américains Steve Reich et Philip Glass. C'est donc d'abord à travers la musique que la chorégraphe rencontre le mouvement minimaliste. En 1982, Anne Teresa De Keersmaecker crée *Fase, Four Movements to the Music of Steve Reich*, juste avant *Rosas danst Rosas* qui signe la formation de sa compagnie, Rosas. Thierry De Mey, dont c'est la première composition musicale, et Anne Teresa De Keersmaecker travaillent conjointement et simultanément à la composition et à la chorégraphie, que cette dernière, « dont le rapport à la musique forme le socle de la création chorégraphique », aime à concevoir comme une composition.

Anne Teresa de Keersmaecker se plaît à répéter que « la musique est son maître » et qu'elle est le point de départ de toutes ses démarches créatrices. C'est d'abord une histoire de fascination, et l'asservissement millimétré de la danse au chiffrage musical du second mouvement de *Rosas danst Rosas* constitue une illustration de ce rapport de la chorégraphe à la musique. (Guisgand, 2008, p. 102)

Au principe de ces deux chorégraphies minimalistes, le comptage donc, et la répétition d'une série de gestes, en boucle, dans de multiples combinaisons.

Mécanismes de la répétition

Anne Teresa De Keersmaecker détaille, dans ses *Carnets d'une chorégraphe* (2012)², la structure de *Rosas danst Rosas*, fondée sur une série de gestes très simples, dont les répétitions, dans une infinité de combinaisons, vont composer l'ensemble des quatre mouvements, eux-mêmes divisés en sections et parties, selon une écriture très rigoureuse, quasi mathématique.

Ainsi, dans le « second mouvement », les quatre danseuses, assises sur des chaises, répètent une série de six mouvements désignés par les lettres A, B, C, D, E et F. Les cinq premiers mobilisent le haut du corps et sont exécutés assis, et un sixième les amène à se lever. Ces six « cellules », rappelant les gestes exécutés au ras du sol pendant le « premier mouvement », constituent le « vocabulaire » avec lequel le mouvement va composer

2. Ouvrage établi par Anne Teresa De Keersmaecker et Bojana Cvejić, qui donne réellement accès aux carnets de la chorégraphe : notes d'intentions, structure d'ensemble, croquis, composition des « phrases »... Il permet ainsi d'entrer dans l'écriture chorégraphique d'A. T. De Keersmaecker et d'en comprendre la complexité. Des DVD accompagnent le livre et donnent accès à des vidéos où A. T. De Keersmaecker explique, tableau noir à l'appui, le vocabulaire et la structure de chaque mouvement.

ses différentes séries. L'enchaînement ne se présente donc pas comme la répétition simultanée d'une phrase simple (ABCDEF), mais comme une suite de combinaisons, variant pour chaque danseuse. Celles-ci exécutent leurs partitions en rythme, sur la même boucle à quatre temps, se retrouvant tantôt par paire, tantôt toutes ensemble, tantôt à trois, ou réalisant les mêmes gestes les unes à la suite des autres, dans un jeu d'ensemble, de décalages et de contrepoints exigeant une grande virtuosité.

Dans *Dance*, la structure musicale de Philip Glass, complexe, repose sur une composition mathématique alternant des « formules rythmiques répétées » et « des phrases musicales qui sont développées ou ré-arrangées selon des schémas différents »³ (Yurkievich, 1980, p. 64). La répétition procède par « accumulation », selon le mode de la série, produisant une évolution graduelle, « sans contraste très perceptible ».

Le jeu de comptage auquel se livre Lucinda Child ménage une certaine liberté dans l'exécution, à l'origine de subtiles différences, mais ne laisse pas non plus place à l'improvisation. La chorégraphie est structurée par le découpage mathématique du temps et le tracé de dessins géométriques dans l'espace. Le choix du nombre relève d'une décision subjective, intuitive, et ne construit pas « un système exactement symétrique ou progressif » (*ibid.*, p. 61). La chorégraphe explique en 1977, alors en répétitions, son processus :

Je choisis des nombres, 11, 8, 5, et les danseurs exécutent simultanément des phrases de longueurs différentes pour arriver au même total à la fin de la section. (Yurkievich, 1980, p. 64)

Les danseurs répètent le même enchaînement de pas qui, à certains moments, « s'accélèrent, deviennent sauts », tandis que leurs bras peuvent bouger librement, tout comme la tête, bien qu'ils suivent en réalité le « mouvement de la marche ». Dans ces séries démultipliées, « le jeu vient des longueurs inégales, des directions, du rapport des distances entre danseurs, des pas ». C'est la « rigueur du nombre » qui « crée la variété » (*ibid.*).

Cependant, cette structure rigoureuse n'enferme pas la danse dans une mécanique ou dans la simple exécution d'un programme. Dans cette répétition bien ordonnée, les danseurs affirment à chaque pas leur présence et libèrent une énergie, une vitalité, qui semble l'essence même de la danse. Dans l'une et l'autre pièce, le tracé géométrique et le découpage du temps

3. Yurkievich, 1980, p. 64.

ménagent une évolution où la répétition est non seulement orientée dans l'espace mais tendue vers une fin. Cette évolution, qui peut rappeler la dramaturgie classique dans *Rosas danst Rosas*, dont chaque « mouvement » est associé à un moment de la journée, est purement formelle dans *Dance*, où elle se fonde exclusivement sur le dessin géométrique. Il s'agit là d'un temps abstrait que le pas rythmé concrétise, « non en une coulée, mais en une suite d'instantanés pleins, absolus, saisis à travers leur répétition régulière jusqu'à l'obsession », comme en témoigne le critique et poète Saúl Yurkievich en 1980 (*ibid.*, p. 63). Or ce temps prend simultanément forme dans les corps et dans la musique, fondant la perception visuelle du spectateur sur son écoute, et lui faisant vivre une expérience sensible hors du commun. Pourrait-on parler d'un envoûtement ?

2. Mécanismes de l'envoûtement

Attention, sensations, envoûtement : points de vue de créateurs, perceptions de spectateurs

Saúl Yurkevitch, fasciné par le spectacle de Lucinda Childs, tente de décrire sa sensation. Pour lui, ce « travail obstiné de la répétition » n'a pas pour effet « de nous faire perdre la tête, de nous transporter dans un état halluciné ». Au contraire, il « incite à la conscience, au questionnement, à la réflexion » (*ibid.*). Son interprétation a dû réjouir les créateurs du spectacle, pour qui sa force tiendrait dans cet état d'extrême conscience qu'il éveille chez le spectateur. Lucinda Childs estime ainsi que *Dance* génère « une expérience forte du regard intense et de l'écoute intense » (cité par S. Yurkievich, *ibid.*). D'après Philip Glass, le phénomène se passe au niveau des « infimes différences » (*ibid.*, p. 64). Parce que dans la composition de sa musique, « les contrastes sont très peu perceptibles », la perception du spectateur est entièrement accaparée par cette attention aux infimes différences qui font varier la répétition. C'est donc l'acuité perceptive des spectateurs que viserait cette composition, et non son envoûtement. L'un et l'autre agissent au niveau de la perception, mais si l'acuité éveille l'esprit, l'envoûtement semble le soumettre aux sensations.

L'emprise de la sensation : est-ce cela, l'envoûtement ? De la mesure, à la magie ? Est-ce parce que la formule nous échappe ? Semblant comprendre la composition chorégraphique et musicale telle que Lucinda Childs et Philip Glass l'ont conçue, Saúl Yurkevitch, qui se défend d'un plaisir « purement intellectuel », tente de qualifier son expérience, et relie les effets d'une « sensibilité extrême » à l'effet d'« envoûtement ».

À la beauté mathématique, Lucinda Childs joint l'intensité de la vie. [...] Les corps deviennent plumes, flammes qui s'inclinent, l'équilibre n'est presque jamais vertical. Autrement dit, à l'aspect « minimal » se superpose une composante non calculée, non rationalisée. La musique de Philip Glass n'a rien non plus de schématique, mais donne l'impression d'une matière pulpeuse. Les répétitions aux modifications imprévisibles (« ni tout à fait la même, ni tout à fait autre »), l'amplification du son, la voix de soprano montant sur les instruments, tout concourt à une sorte d'envoûtement et de sensibilité extrême. (*ibid.*)

Concernant *Rosas danst Rosas*, le chorégraphe Jérôme Bel, qui découvre le spectacle en 1983, alors qu'il ne connaissait encore rien à la danse, parle d'une expérience haptique :

J'ai été totalement fasciné par l'aspect répétitif des mouvements (exaspérant pour nombre de spectateurs, jouissifs pour moi) et l'uniformité des interprètes, donnés par leur précision surhumaine d'exécution, qui me mirent dans un état d'euphorie qu'aucune danse ne m'avait jamais provoqué, et que je n'ai jamais retrouvé d'ailleurs. Ma perception de la pièce fut à cette époque essentiellement haptique : en tant que spectateur j'étais littéralement emporté par l'énergie de la danse systématisée par la chorégraphie, la danse s'adressait à moi « nerveusement », je veux dire que ce qui se passait sur scène m'était transmis directement au système nerveux. (cité par Adolphe *et al.*, 2002, p. 62)

Happés par la répétition, c'est avec le lexique de l'emprise et de l'envoûtement que les spectateurs de *Dance* et *Rosas danst Rosas* (eux-mêmes créateurs) décrivent leurs sensations. D'après leurs témoignages, « l'énergie de la danse » et « l'intensité de la vie » se transmettent au spectateur, le touchent à vif, directement, et atteignent simultanément son corps et son esprit.

On peut alors se demander si la musique répétitive joue sur les mêmes phénomènes que la transe. Dans cette fusion de la danse et de la musique, c'est d'abord par le son, par le rythme fait danse, image, espace, que cette répétition semble pénétrer le corps. On peut interroger aussi le rapport entre cette musique répétitive et la « mélodie obsédante » analysée par Rilke, dont Peter Szendy cherche à percer le mystère dans son essai *Tubes. La philosophie dans le juke-box*, s'intéressant à la « puissance d'affect » (2008, p. 74) des chansons à succès, à leurs façons de hanter notre mémoire, de nous revenir à l'esprit. Or ce sentiment de possession qu'éprouve le spectateur est autant celui du corps que de l'esprit. Cette extrême attention

des sens, une attention *au présent*. Aucune mélodie ne reste, au contraire. C'est un flux continu qui parcourt le spectateur, un rythme qui bat en lui, et cela dans le temps de la représentation.

Cette question de l'envoûtement, généré par la répétition, a été abordée par Johan Girard dans *Répétitions. L'esthétique musicale de Terry Riley, Steve Reich et Philip Glass* (2010).

Musique répétitive. Magie archaïque ou sublimation de la reproductibilité technique ?

Johan Girard, qui s'intéresse aux intentions des compositeurs minimalistes, Terry Riley, Steve Reich et Philip Glass, avant de se pencher sur la réception de leur musique, écarte comme un contresens l'assimilation des musiques répétitives à une musique de transe. Pour Steve Reich, la musique minimaliste pousse l'auditeur à une écoute active et à porter son attention sur les fines différences timbriques et rythmiques. Considérer sa musique comme une musique de transe, d'oubli de soi, irait donc à l'encontre de ses intentions :

Il n'y a pas d'intention de ma part de créer quelque chose comme une transe. Un bercement dans l'inconscience serait le pire résultat possible. Ce que j'espère, c'est que ma musique fasse appel à une attention plus fine au détail. (cité par Girard, 2010, p. 136)

Si Steve Reich est allé au Ghana étudier les percussions, et que Philip Glass a beaucoup appris de sa collaboration avec le maître indien Ravi Shankar, de ces inspirations extra-européennes, ce ne sont ni les rites ni la diversité des timbres qui les ont influencés. Ce qu'ont retenu les compositeurs minimalistes, c'est la complexité de leurs structures rythmiques. C'est d'ailleurs de la compréhension partielle du *raga* indien⁴ de Ravi Shankar que naît la répétition par accumulation caractéristique des compositions de Philip Glass.

Cependant, d'après Johan Girard (et c'est là sa thèse), cette musique répétitive instrumentale est née d'un transfert de la duplication sonore mécanique à l'écriture musicale. Autrement dit, cette musique n'aurait pas pu naître sans les technologies d'enregistrement et de duplication du son, sur lesquelles se fondent les médias sonores (disques, bandes

4. Le *raga* est un cadre mélodique utilisé dans la musique classique indienne. Il spécifie les règles des mouvements ascendants et descendants, la gamme, les notes à utiliser librement et celles à utiliser avec parcimonie. Ceci donne un cadre utilisable pour composer ou improviser des mélodies, autorisant un nombre infini de variations basées sur un ensemble prédéfini de notes.

magnétiques, etc.). Philip Glass, à l'inverse de Steve Reich et de Terry Riley, n'a pas travaillé sur bande, mais semble autant influencé par les structures du *raga* indien que par les compositions de ses émules. Ce qui ressort aussi, c'est que le disque semble faire figure d'œuvre, alors que le concert en serait une version *live*, de même que pour la musique rock. L'analyse de Johan Girard, qui croise les points de vue esthétique et historique, pourrait être qualifiée de post-benjaminienne, définissant une deuxième ère de la *reproductibilité technique* de l'œuvre⁵ musicale, celle où, sa matière même étant reproductible, l'écriture « compose » avec la reproduction. Philip Glass se situerait même à un troisième niveau, puisque qu'il ne travaille pas avec du son dupliqué, mais écrit directement pour des instruments. Ce glissement esthétique a aussi eu pour effet de rapprocher les compositions musicales savantes de Philip Glass des « médias de masse », ce que l'immense succès que connaissent ses œuvres vient confirmer. Philip Glass a par la suite arrangé des albums de rock, composé pour le cinéma, tandis que ses motifs ont été beaucoup imités dans les productions hollywoodiennes et la publicité.

Il pourrait donc y avoir un lien entre cette esthétique de la répétition et la diffusion « massive » que *Dance* et *Rosas danst Rosas* ont connue. À cette répétition rythmique, structurelle, l'écriture chorégraphique ajoute des figures du double, que les multiples reprises et adaptation des spectacles vont venir décupler.

3. Reprises, dédoublements, adaptations : histoire et esthétique de deux spectacles devenus « mythiques »

Dance et sa « bande originale »

Dance, créé en 1979, est né de la collaboration entre la chorégraphe Lucinda Childs, le compositeur Philip Glass et le cinéaste Sol Lewit. Aux danseurs qui exécutent les mouvements incessants des quatre parties de *Dance* (quatre ensembles et un solo de Lucinda Childs) se superposent, sur un tulle recouvrant tout le cadre de scène, les images filmées, en grande dimension et selon plusieurs angles de vue, des mêmes danseurs. Ces mouvements, simultanés et identiques, semblent croiser ceux des danseurs réels, qui apparaissent et disparaissent sur la scène, et démultiplier leur présence.

Depuis sa création, le spectacle n'a cessé d'être repris et a connu plusieurs distributions. Lors de la reprise au Théâtre de la Ville, annoncée

5. Voir Benjamin, 2008.

comme historique, pendant le Festival d'automne 2014, c'est donc avec une attention portée sur les différences entre les danseurs originaux (dont Lucinda Childs elle-même) projetés sur le tulle, et ceux qui ont repris leur partition, que le spectateur appréhende l'œuvre.

Étrangement, l'impression de double semblait alors s'inverser, et les qualités d'interprétation et de vie attribuées aux danseurs se porter sur les images de la création originale. Telle est du moins mon expérience. Il y avait quelque chose de l'ordre de l'*aura* dans la présence de ces danseurs de 1979, dont les danseurs de 2014 semblaient de belles mais pâles copies. Leurs mouvements semblaient moins libres, moins aériens, comme si la conscience de réaliser cette chorégraphie historique figeait quelque chose, alors que les danseurs du film « original » restaient portés par cet élan de danse pure, ce plaisir du mouvement.

Rosas danst Rosas (1997), la danse décuplée

Pour *Rosas danst Rosas* d'Anne Teresa De Keersmaeker, c'est presque le phénomène inverse qui se produit. Le film de danse *Rosas danst Rosas* que réalise Thierry De Mey en 1997 en fait un *transmédia* qui dépasse l'adaptation et le constitue en œuvre à part entière, rivalisant avec l'œuvre originale. La création de *Rosas danst Rosas* réunit les quatre danseuses fondatrices de la compagnie : Michèle Anne De Mey (sœur de Thierry), Fumiyo Ikeda, Adrianna Borriello et Anne Teresa De Keersmaeker. Très tôt, les reprises dans de nombreux théâtres européens font appel à de nouvelles interprètes. Le film de Thierry De Mey reprend une de ces distributions (Cynthia Loemij, Sarah Ludi, Anne Mousselet et Samantha Van Wissen). Les quatre danseuses semblent aller par paire, jouant de leurs ressemblances et de leurs différences, puis affirmant chacune leur singularité. Le quatuor se double, dans le troisième mouvement, de huit autres interprètes qui décuplent la chorégraphie dans tout le bâtiment, amplifiant la virtuosité du mouvement et les jeux de dédoublements et donnant à l'expansion musicale et chorégraphique une dimension visuelle et sonore purement cinématographique.

Ce film de danse, très populaire, qui a permis de faire connaître la chorégraphie d'Anne Teresa De Keersmaeker dans le monde entier, a été l'objet d'un plagiat (pour un extrait de sa deuxième partie) par la star mondiale du R'n'B, Beyoncé. Or, le statut « mythique » de ces œuvres ne semble pas seulement dû à leur succès public et à leur diffusion, par leurs nombreuses reprises, captations et adaptations. L'écriture même de cette *danse musique* fait office de référence dans la danse contemporaine.

Les deux pièces signent l'invention d'un langage qui peut être repris, imité, et l'œuvre en soit constitue une référence, accédant presque au statut générique.

Dans ces deux spectacles de danse minimaliste, les « séries » sont comme enchâssées les unes dans les autres : suite de pas, de phrases, de parties, de sections répétitives, et la répétition se répète ainsi dans de multiples et inlassables variations, composant une écriture à la fois simple et vertigineuse, élémentaire et virtuose. Cet « imaginaire sériel », abstrait de toute narration, aurait-il, lui aussi, la capacité de toucher les masses ?

Suivant une analyse historico-esthétique telle que Benjamin ou Adorno ont pu la mener, le succès public de ces spectacles s'expliquerait par un goût ou plutôt une accoutumance des masses à la répétition. La répétition, d'abord comme reproduction technique du réel, puis comme technique de diffusion de l'œuvre, et enfin comme mode de création, poursuit son expansion dans tous les arts depuis l'invention des médiums photographique, phonographique et cinématographique. L'esthétique de la répétition dans les arts vivants n'est que le parachèvement de ce phénomène, alors que le goût des spectateurs en est imprégné.

Dans une approche psycho-esthétique, on pourrait comparer les effets de cette répétition à une drogue, ne créant pas seulement une accoutumance, mais une addiction. Et c'est bien ce qui semble se passer lorsqu'on assiste à une représentation de *Dance* ou de *Rosas danst Rosas*. Envoûtée par la répétition, notre sensibilité s'y abandonne et y aliène notre être tout entier. Et le phénomène peut avoir lieu dès les premières « mesures ». Le rythme s'accroche en nous, semble pulser à notre place, et nous rend accros.