RÉSUMÉ DU PROJET

« Sur les traces de *La Table verte* (1932), chorégraphie de Kurt Jooss — autour d'un spectacle entre deux guerres », par Olga de Soto
[constitution d'autres types de ressources]

Introduction, présentation de la démarche

Afin de mieux introduire ma démarche, je présenterai brièvement ici les deux pans qui articulent mon travail de recherche et de création, j'exposerai une partie de mon travail de recherche et de documentation dont le point de départ est l'œuvre de Kurt Jooss *La Table verte* et j'évoquerai quelques-unes des questions qui sont à l'œuvre dans ce projet, ainsi que dans mon travail en général.

Le travail de recherche ici présenté a comme objet d'étude *La Table verte*, œuvre mythique du chorégraphe allemand Kurt Jooss, dont la première eut lieu le 3 juillet 1932, c'est-à-dire neuf mois à peu près avant que Hitler accède au pouvoir en Allemagne. Le spectacle était créé au Théâtre des Champs-Élysées, à Paris, dans le cadre de la première édition du concours chorégraphique des Archives internationales de la danse, concours dont il obtient le premier prix. Ce travail de recherche se veut une prolongation du questionnement que j'avais commencé à développer durant la création du spectacle *histoire(s)*, dont je vais brièvement parler un peu plus loin.

Le travail que je développe depuis une quinzaine d'années aborde, sous des angles et des approches différents, les thèmes de la mémoire et de l'empreinte et se divise en deux axes de travail.

Le premier se concentre sur l'étude de la mémoire corporelle et a pris forme notamment dans la création des spectacles tels que *Éclats mats*[1] et *INCORPORER ce qui reste ici au dans mon cœur*. *INCORPORER ce qui reste ici au dans mon cœur* est un projet évolutif initié en 2004 et dont la réalisation s'est étendue sur une période de cinq ans[2]. L'idée de ce projet est née durant la dernière phase de la création du spectacle *Éclats mats* et représentait à mes yeux sa suite logique et nécessaire. Le travail chorégraphique développé dans ce projet de longue haleine prenait comme point de départ le spectacle *Éclats mats* et consistait à explorer et à approfondir sur le plan conceptuel, gestuel, plastique et sonore des pistes esquissées ou abandonnées durant le processus de création de ce dernier. Lors de la structuration temporelle de ce projet, nous désirions interroger notre mémoire corporelle. Je souhaitais aller plus loin dans l'exploration de la matière et des états corporels, dans l'occupation de l'espace et le

[1] Éclats mats (créé en 2001 et repris en 2005 au Centre Pompidou à Paris).
[2] *INCORPORER* (mars 2004, Centre Pompidou), *INCORPORER ce qui reste* (mars 2006, CCN de Belfort), *INCORPORER ce qui reste ici au cœur* (mars 2007, Biennale de Charleroi) et *INCORPORER ce qui reste ici au dans mon cœur* (mars 2009, Centre Pompidou).

rapport au temps, mis en place durant la création de la pièce « mère ». Afin de pouvoir interroger notre mémoire de manière conséquente, je décidai de travailler en déployant une temporalité particulière et suffisamment longue que pour disposer de suffisamment de temps afin que l'oubli apparaisse. Pendant les cinq ans durant lesquels ce projet fut développé, chaque chapitre créé successivement au départ des précédents, venait s'ajouter à l'ensemble de manière progressive afin de former un tout, grandissant et se développant au fil des ans. L'agencement chronologique des noms des différents chapitres servait à déterminer le titre de l'ensemble, ainsi qu'à définir l'action développée dans chacun d'entre eux. La série s'est donc transformée avec le temps en une œuvre modulée par les cinq années qui se sont écoulées entre le début (la création d'*INCORPORER*, premier chapitre créé pour et avec Vincent Druguet) et la fin (la réalisation du quatrième chapitre qui venait clôturer le processus et dans lequel Sylvain Prunenec, Édith Christoph, Florence Augendre et moi-même partagions le plateau).

Le deuxième axe de mon travail est consacré à l'histoire de la danse et tente d'interroger l'impact de l'art vivant. Il est régi par l'étude de la mémoire perceptive, celle des spectateurs et des danseurs. Cet axe a débuté avec la création du spectacle *histoire(s)*[3] dont le point de départ est *Le Jeune Homme et la Mort*[4], spectacle de Roland Petit créé en 1946 au Théâtre de Champs-Élysées, tout comme *La Table verte,* dont j'ai brièvement parlé précédemment. Le travail de recherche ici développé m'avait poussée à traiter une série des questions que je n'avais jusqu'alors pas abordées de manière directe. Elles touchaient notamment à la définition de l'art vivant, à son impact, à son utilité et à sa pérennité.

Pour la création de ce spectacle, je suis partie à la recherche de spectateurs qui avaient assisté à la première du *Jeune Homme et la Mort* le 25 juin 1946, afin de les interviewer presque soixante ans après cette première réception et dans le but de récolter quelques traces que ce spectacle-là aurait pu laisser en eux. Je souhaitais comprendre l'impact réel de l'œuvre et pour se faire, il me semblait indispensable de tenter de la situer dans le contexte historique de sa création, c'est-à-dire presque deux ans après la Libération de Paris et un peu plus d'un an après la fin de la Seconde Guerre mondiale. Étant née à une autre époque, n'ayant jamais vu *Le Jeune Homme et la Mort* interprété par Jean Babilée et Nathalie Philippart sur un plateau et n'ayant pas vu le spectacle au sortir de la guerre, il me paraissait d'autant plus nécessaire de prendre en considération les circonstances et conditions qui entouraient le contexte de cette première réception, afin d'être à même de comprendre l'impact réel de l'œuvre chez les spectateurs.

[3] Spectacle créé au Kunstenfestivaldesarts, à Bruxelles, en 2004.
[4] D'après un argument de Jean Cocteau. Interprètes : Jean Babilée et Nathalie Philippart. Date de création : 25 juin 1946.

Cependant, durant tout le temps consacré à la réalisation de ce travail, je n'avais pas cessé de penser à d'autres œuvres que je considère vraiment fondamentales dans l'histoire de la danse, et notamment à *La Table verte*. Pourquoi pensais-je à d'autres œuvres alors que j'étais occupée à travailler sur *Le Jeune Homme et la Mort* ? Peut-être tout simplement parce que le projet initial était de créer une pièce courte en réponse à une commande[5] et que le choix de l'œuvre d'origine ne m'appartenait pas. Mais peut-être aussi à cause du fait que les réponses que j'obtenais au fur et à mesure des entretiens avec les spectateurs et spectatrices du *Jeune Homme et la Mort* me faisaient fantasmer à d'autres perceptions possibles d'autres spectacles.

Présentation du projet de recherche et de documentation au sujet de *La Table verte*

La Table verte est un ballet en huit tableaux pour seize danseurs, inspiré d'une danse macabre du Moyen-Âge, et est fortement influencé par le climat d'après-guerre. Ce spectacle est considéré comme une des œuvres le plus politiquement engagées de l'histoire de la danse du XXe siècle. C'est une œuvre à caractère pacifiste dans laquelle l'auteur dénonce la montée du fascisme, les horreurs de la guerre et ses méfaits et conséquences à travers le sort des différents personnages présents dans les diverses scènes, pour la plupart à la merci de la Mort. Ce spectacle est aussi le premier ballet complexe à avoir fait l'objet d'une notation complète en cinétographie Laban, la première partition ayant été notée en 1938 par Ann Hutchinson Guest, c'est-à-dire dix ans après que ce système de notation ait été présenté pour la première fois au public lors du IIe Congrès de danseurs à Essen. Cependant, le but de mes recherches ne se concentre pas particulièrement sur l'histoire de l'évolution de la partition de ce spectacle — qui est d'ailleurs, et selon les informations que j'ai récoltées, bien complexe —, mais plutôt sur le temps et les événements qui précédent et suivent la première représentation.

Cette œuvre bénéficie également d'un succès qui n'a pas cessé de voyager à travers le temps et aujourd'hui, plus de quatre-vingt ans après sa création, la question des raisons de cet écho reste présente autant que motrice dans le travail de recherche. À y regarder de près, trois facteurs semblent jouer un rôle déterminant dans l'impact laissé et le succès récolté : la malheureuse atemporalité du thème de la guerre et les phénomènes d'identification qu'il génère chez les spectateurs, le caractère politique de l'œuvre (qui se concrétise dans la scène des Diplomates avec laquelle s'ouvre le ballet et dans sa répétition symétrique à la fin, facteur qui vient souligner plus encore l'inanité de la guerre), puis dans le fait que Jooss associe la danse de la Mort à la guerre, devenant de par ce fait clairement sa conséquence.

Les sujets qui m'intéressent dans *La Table verte* et qui ont été les moteurs de mon présent travail de

[5] Commande d'une pièce courte, à l'invitation du Théâtre Culturgest à Lisbonne, dans le cadre du cycle « Hommages ».

recherche sont : les thèmes qui sont abordés dans le spectacle, le contexte de création de l'œuvre, son message socio-politique et l'engagement et le parcours de son auteur, la lecture de ce même message au-delà de toute considération esthétique, le fait qu'il s'agit d'un spectacle extrêmement chargé, sur plusieurs niveaux, le fait qu'il traite de la mort, mais aussi le fait qu'il n'a pratiquement jamais cessé d'être joué, et ce depuis sa création jusqu'à aujourd'hui.

Les axes spécifiques que j'ai développés (en dehors du travail de documentation au sujet des sources d'inspiration de l'auteur, de son écriture chorégraphique, de son parcours et de sa biographie, du contexte de création de l'œuvre, et des conséquences de l'engagement politique de son auteur), sont au nombre de deux :

La perception

• Le premier axe interroge la perception de l'œuvre au prisme du regard des spectateurs l'ayant vue à différents moments de l'histoire et dans différents pays. Je me suis principalement consacrée à la recherche des personnes qui auraient vu le spectacle interprété par la compagnie de Jooss. Mes recherches géographiques sont liées au parcours de Jooss et à celui de sa compagnie. Elles se situent en France, en considérant la France comme terre de reconnaissance internationale ; en Allemagne, en considérant l'Allemagne comme terre d'origine ; en Angleterre, en considérant ce pays comme terre d'accueil puisque c'est en Angleterre que Jooss s'est installé en 1934. J'ai aussi été amenée à chercher des spectateurs au Chili et aux États-Unis, puisque c'est dans ces deux pays qu'une partie des danseurs s'exilent suite à la dissolution de la compagnie après la grande tournée ayant eu lieu sur le continent américain durant la Seconde Guerre mondiale. C'est aussi au Chili et aux États-Unis que les deux premières productions américaines de *La Table verte* sont réalisées.

La transmission

• Le deuxième axe de travail a comme objectif d'interroger la transmission de l'œuvre. Un personnage me paraît central dans l'histoire de la transmission de ce ballet, il s'agit d'Anna Markard, fille de Kurt Jooss, née un an avant la création de ce spectacle et dépositaire de son œuvre jusqu'à son décès, le 18 octobre 2010. Une partie de mon travail de recherche a consisté à chercher tous les noms de tous les danseurs qui ont dansé *La Table verte* depuis sa création jusqu'à aujourd'hui. J'ai souhaité également rencontrer des danseurs qui auraient travaillé directement avec Jooss, et notamment des danseurs hommes qui auraient joué le rôle de la Mort, dans le but d'interviewer des danseurs de différentes générations ayant porté le même rôle et ce afin d'essayer de comprendre comment le contexte socio-politique et culturel dans lequel on vit, et dans lequel on évolue, peut avoir une influence sur la manière d'investir une œuvre et de s'investir dans une œuvre.

L'auteur, l'œuvre et le contexte de création

Une partie de mes recherches initiales, celles que j'ai réalisées en amont, ont porté sur la biographie de l'auteur et sur ses sources d'inspiration dans la réalisation de cette œuvre.

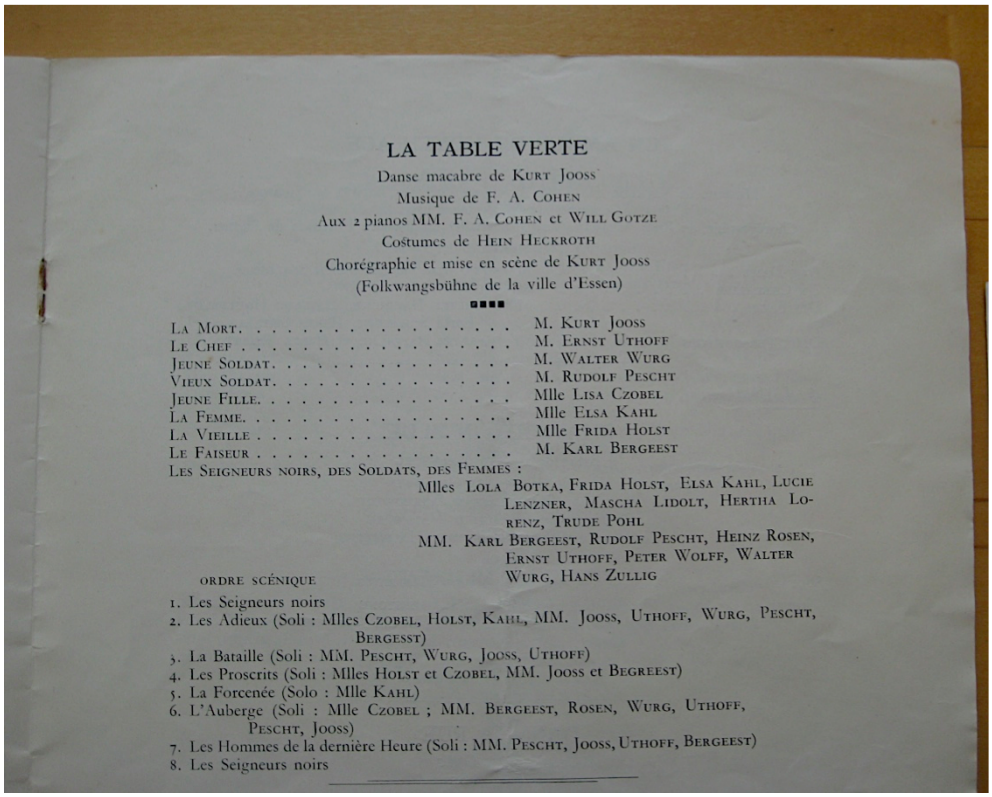
Jooss est né en 1901 en Allemagne. Il commence ses études au Conservatoire de musique de Stuttgart en 1919. C'est à cette époque que son premier professeur de danse, Grete Heid, le présente à Rudolf Laban dont il devient très vite l'un des disciples et collaborateurs. Entre 1921 et 1924, il danse avec Laban et rencontre en 1922 la danseuse Aino Simola qui deviendra sa femme. En 1924, il devient maître de ballet à l'Opéra de Munich et crée sa troupe Die Neue Tanzbühne, accompagné d'Aino Simola, Sigurd Leeder, Elsa Kahl, Frida Holst, Fritz Alexander Cohen et Hein Heckroth[6], entre autres. En 1927, Jooss s'installe à Essen et cofonde l'école Folkwangschule d'Essen, dont il devient directeur du département Danse. L'année suivante, il organise le deuxième Congrès de danseurs à Essen, dont les figures emblématiques étaient Mary Wigman et Rudolf Laban et donne naissance à la compagnie Folkwang Tanztheater. Cependant, malgré la reconnaissance dont Jooss bénéficiait dans son pays natal au moment de la création de *La Table verte*, il n'était pas à l'époque tant connu à l'étranger. Le succès recueilli par ce spectacle lors du concours des Archives internationales de la danse et l'obtention du premier prix le consacra comme une nouvelle figure emblématique dans le paysage chorégraphique internationale. À la suite de la création de *La Table verte,* la compagnie commença à présenter son travail de manière régulière, à l'étranger.

J'ai trouvé un article au sujet de *La Table verte* écrit par Artur Michel et publié dans le journal allemand *Vossische Zeitung*[7], en juillet 1932 et qui, à mon sens, explique en partie les raisons de cette reconnaissance immédiate lors du Concours de Paris : « Le spectacle de Kurt Jooss *La Table verte* doit son succès à un autre élément de surprise. Contrairement à l'éloignement de la réalité que l'on peut constater dans les spectacles de danse qui sont présentés dans les scènes parisiennes, ici, pour la première fois, les spectateurs ont pu découvrir avec ce spectacle que les problèmes actuels de notre monde peuvent être abordés par le biais du mouvement. Le public était fasciné par le fait qu'un spectacle de danse puisse être le lieu où des « idées » sont « discutées », de la même manière qu'elles peuvent être « discutées » dans le théâtre, mais aussi par le fait qu'avec une œuvre de danse on puisse faire sonner les sirènes d'alarme contre la guerre ».

Dans un autre article publié dans *Dance of the Theatre* en juillet 1933 et écrit par Herman Voaden, producteur et écrivain canadien, on peut lire : « Le plus bel exemple de la nouvelle danse théâtre est *La Table verte*, du groupe de ballet de Kurt Jooss d'Essen, en Allemagne. Il tire en partie sa force de

[6] Cette équipe suivra Jooss à Essen.
[7] *Vossische Zeitung* (*La Gazette de Voss*, « Königlich privilegirte Berlinische Zeitung von Staats- und Gelehrten Sachen »), grand quotidien libéral allemand publié à Berlin de 1721 à 1934.

l'unité absolue entre musique et danse — une unité générée par une collaboration très étroite entre le chorégraphe et le compositeur durant la création du spectacle. C'est une œuvre puissante, un poème compact et beau fait de mouvement. C'est une pièce dramatique, pleine de beauté et de terreur. Son emprise sur le public est absolument formidable et ne faiblit un seul instant, durant tout son déroulement poignant et intense jusqu'à sa fin sardonique. Il dit tout ce que la danse peut dire de la tragédie futile de la guerre. Il est la manifestation de la beauté contre la douleur et contre la cruauté, la manifestation de la vie contre la mort. »



LA TABLE VERTE

Danse macabre de KURT JOOSS
Musique de F. A. COHEN
Aux 2 pianos MM. F. A. COHEN et WILL GOTZE
Costumes de HEIN HECKROTH
Chorégraphie et mise en scène de KURT JOOSS
(Folkwangsbühne de la ville d'Essen)

LA MORT . . . . . M. KURT JOOSS
LE CHEF . . . . . M. ERNST UTHOFF
JEUNE SOLDAT . . . . . M. WALTER WURG
VIEUX SOLDAT . . . . . M. RUDOLF PESCHT
JEUNE FILLE . . . . . Mlle LISA CZOBEL
LA FEMME . . . . . Mlle ELSA KAHL
LA VIEILLE . . . . . Mlle FRIDA HOLST
LE FAISEUR . . . . . M. KARL BERGEEST
LES SEIGNEURS NOIRS, DES SOLDATS, DES FEMMES :
Mlles LOLA BOTKA, FRIDA HOLST, ELSA KAHL, LUCIE LENZNER, MASCHA LIDOLT, HERTHA LORENZ, TRUDE POHL
MM. KARL BERGEEST, RUDOLF PESCHT, HEINZ ROSEN, ERNST UTHOFF, PETER WOLFF, WALTER WURG, HANS ZULLIG

ORDRE SCÉNIQUE

1. Les Seigneurs noirs
2. Les Adieux (Soli : Mlles CZOBEL, HOLST, KAHL, MM. JOOSS, UTHOFF, WURG, PESCHT, BERGESST)
3. La Bataille (Soli : MM. PESCHT, WURG, JOOSS, UTHOFF)
4. Les Proscrits (Soli : Mlles HOLST et CZOBEL, MM. JOOSS et BEGREEST)
5. La Forcenée (Solo : Mlle KAHL)
6. L'Auberge (Soli : Mlle CZOBEL ; MM. BERGEEST, ROSEN, WURG, UTHOFF, PESCHT, JOOSS)
7. Les Hommes de la dernière Heure (Soli : MM. PESCHT, JOOSS, UTHOFF, BERGEEST)
8. Les Seigneurs noirs

Programme du 3 juillet 1932 du concours des Archives internationales de la danse (détail).

Les sources d'inspiration de Jooss pour la réalisation de *La Table verte* étaient :

- les gravures médiévales représentant la danse macabre qui se trouvent à l'église Sainte-Marie à Lübeck (Allemagne), dans lesquelles on peut voir comment le personnage de la Mort emporte divers autres personnages dans une sorte de sarabande mêlant morts et vivants et soulignant la vanité des distinctions sociales ;

- les écrits politiques de l'écrivain et journaliste allemand Kurt Tucholsky[8] qui étaient publiés régulièrement dans l'hebdomadaire de gauche Weltbühne[9] ;
- les écrits politiques de Carl von Ossietzky[10], rédacteur en chef de *Weltbühne*, interdit en 1933 par le parti nazi.

Dans une interview de Kurt Jooss réalisée par Tobias en septembre 1976 dans le cadre du projet « Oral History » et qui se trouve à la New York Public Library[11], Jooss donne quelques précisions au sujet du processus de création de *La Table verte*. À la question de Tobias : « Quel était le premier élément, l'idée initiale dans la création de ce spectacle ? », Jooss répond : « Cette pièce est née de différentes sources qui, à un moment donné, ont échappé à mon contrôle, comme si, quelque part, ces divers éléments prenaient forme tout à coup pour devenir un tout. Je crois que le processus de conception du livret a dû prendre environ dix ans. Non pas que j'ai travaillé durant dix ans sur l'idée de *La Table verte*, mais cette idée était quelque part, là, dans mon esprit. J'avais vu les célèbres gravures de la danse macabre qui sont à l'église Sainte-Marie de Lübeck : une séquence d'images, de toutes sortes de gens qui dansent avec la Mort, représentée par un squelette. J'avais aussi vu les gravures qui se trouvent à Tallin, en Estonie. Il semble qu'il y ait eu une certaine période au Moyen-Âge où l'esprit des gens était occupé avec ce genre de danse avec la Mort, danse qui était en réalité une expression symbolique signifiant que tout le monde mourrait de la façon dont il avait vécu. Donc la Mort danse avec un mendiant qui porte une cornemuse et on pouvait penser à une danse assez belle et joyeuse. Et dans une autre image, elle danse avec une femme paysanne d'âge moyen qui avait un bébé dans ses bras, clairement mort-né, un bébé mort-né. Elle était probablement morte en même temps que cet enfant, à la naissance, et selon ce que je pouvais voir c'était très doux dans le mouvement. [...] »

[8] Journaliste, poète, romancier, critique littéraire et critique de cinéma allemand, né en 1890 et décédé en 1935. Grand pacifiste et antimilitariste très engagé politiquement, défendant les droits de l'homme et la démocratie. Il dénonce les nombreux meurtres politiques des premières années de la République de Weimar et attaque de manière frontale le parti social-démocrate allemand. Coéditeur de l'hebdomadaire *Weltbühne*.
[9] *Die Weltbühne* (*La Scène mondiale*), magazine hebdomadaire allemand consacré à l'art, à la littérature, à la politique et à l'économie, paru de 1905 à 1933, lorsqu'il est interdit par le régime nazi.
[10] Journaliste et intellectuel pacifiste allemand, né en 1889 à Hambourg et décédé en 1938 à Berlin. Rédacteur en chef de l'hebdomadaire *Weltbühne* à partir de 1927. En 1931, il est accusé de « haute trahison » à cause du contenu de ses publications et condamné à un an de prison. Hitler ordonne son transfert en camp de concentration, où il restera jusqu'à ce que son état de santé se dégrade de manière fatale. Prix Nobel de la Paix en 1935, on lui interdira d'aller chercher le prix.
[11] Copie consultée au Tanzarchiv de Cologne.

Église Sainte-Marie, Lübeck.

« C'était un sujet passionnant ainsi qu'une vraie proposition de danse. À cette époque-là, je collaborais avec un autre jeune danseur, Sigurd Leeder. Nous avions travaillé sur une danse macabre, que nous avions conçue pour être dansée avec des masques, afin de pouvoir nous glisser très rapidement dans différents personnages que nous voulions faire danser. Et comme nous n'étions que deux personnes, nous avons dû trouver des solutions. »

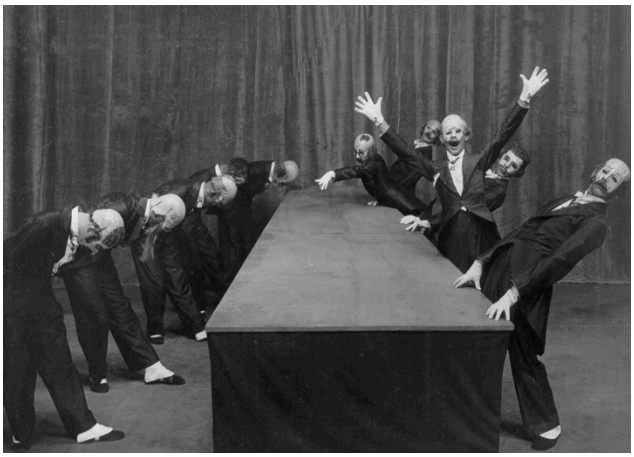
La Danse macabre de l'église Sainte-Marie, Lübeck (détail photographie gravure).

Dans une autre interview de Kurt Jooss réalisée par Michael Huxley en 1978, Jooss raconte au sujet de ses sources d'inspiration : « Aino [femme de Jooss] m'avait offert une inscription à *Weltbühne*. *Weltbühne* était un hebdomadaire légèrement de gauche, ou disons plutôt totalement de gauche, dans lequel le journaliste principal, Tucholsky, publiait des articles dans tous les numéros et écrivait au sujet des négociations secrètes qui avaient lieu à cette époque et qui avaient la guerre comme objectif[12]. [...] »

Pour mieux comprendre la relation entre les sources d'inspiration et le contexte socio-politique de la création de l'œuvre, je citerai Michelle Nadal, danseuse et chercheuse en danse spécialisée dans le système de notation Conté, ayant travaillé en tant que danseuse aux côtés de Jooss au début des années cinquante, dans la compagnie qu'il créa à son retour en Allemagne : « Dès qu'il a eut l'idée de *La Table*, de mélanger le concept politique des « Gentlemen in Black », des « Diplomates »... On appelle ça les diplomates, non, il faut dire les fauteurs de guerre, aujourd'hui on dirait aussi bien les *traders*,

[12] *The Green Table - A Dance of Death*, Kurt Jooss interviewé par Michael Huxley en 1978.

que les banquiers... Dans « Les Diplomates », il y a peut-être un ou deux diplomates dedans, mais ce sont ceux qui font les guerres... les grands industriels ou bien les gens du pétrole, c'est ça, c'est ça : « les Diplomates », la scène des « Gentlemen »... Alors, c'est quand il a eu cette idée... *La Table verte* est née juste après la Société des Nations, où tout le monde... tous les diplomates du monde savaient très bien qu'il allait y avoir la guerre — en France on avait Daladier, les Anglais avec Chamberlain... Tout ça... Tout ça se ridiculisait plus ou moins en Suisse, à Genève, et puis, ça a abouti à la guerre. Alors, ce sont ces palabres idiotes, enfin qui me paraissent... qui paraissaient dérisoires, qui aboutissaient à la guerre, là, il a eu son thème politique en quelque sorte ; et puis, ça faisait des années qu'il voulait faire une danse macabre. »



La Table verte, scène « Les Diplomates » © Albert Renger-Patzsch, 1932.

L'immense succès recueilli par *La Table verte* lors du Concours de Paris, la présence des hommes en noir dans la scène des diplomates en ouverture et clôture du ballet et l'interprétation que le régime pouvait faire de cette scène dite « des Diplomates » dans le contexte présent à la fin de la République de Weimar, la reconnaissance si vite acquise par Jooss et les tournées internationales que la compagnie faisait à l'époque, amenèrent le régime nazi à vouloir récupérer le spectacle de Jooss afin de l'utiliser comme carte de présentation à l'étranger. J'ai lu comment Jooss raconte dans des conversations enregistrées avec le professeur Bengt Häger[13], qu'en février 1933 un émissaire du régime s'était présenté à Essen avec une demande très poliment formulée. Elle consistait dans le renvoi immédiat de ses trois collaborateurs d'origine juive, les danseurs Heinz Rosen et Ruth Harris, et le

[13] Journaliste suédois, né en 1916 et décédé en 2011 à Stockholm. Doyen et fondateur des fondations Carina Ari pour la promotion de la danse suédoise. Fondateur et directeur de Dansmuseet et fondateur du programme universitaire d'enseignement de la danse à l'université de Stockholm. Ami de Kurt Jooss.

compositeur Fritz Alexander Cohen[14]. On ne lui demandait pas de remplacer la musique de Cohen par une autre, mais simplement de licencier ces trois personnes, trouver d'autres danseurs, garder la musique et remplacer le nom du compositeur par « Anonyme » dans les programmes. Cette demande rencontra le refus de Jooss et se solda par la fuite de la compagnie, après une campagne de pression médiatique menée à son encontre, longue de plus de six mois et dont divers articles publiés entre février et septembre 1933 témoignent[15].

Pour mieux comprendre la situation qui se vivait à ce moment-là, je citerai Kurt Jooss, interviewé par le professeur John Hodgson[16] : « Après le Concours à Paris, nous étions... je me souviens que nous étions avec Cohen et sa femme à la mer Baltique pour deux semaines. Et on a commencé à entendre qu'il [Hitler] était de pire en pire et que ça ne s'arrangeait pas du tout, qu'il faisait des « affaires » ici et là. Et puis, nous sommes partis pour notre première tournée suite aux divers succès –lui et moi – en janvier 33. Je pense qu'environ quatre semaines... [coupures audio] Cohen n'a plus été autorisé à entrer dans le théâtre. Il [Hitler] avait pris le pouvoir... [coupures audio] Cohen et d'autres personnes juives n'étaient plus les bienvenues dans la maison [le théâtre]. »

Ou encore, un extrait de l'article de presse « Les mimes juifs ne sont plus demandés »[17], publié le 30 mars 1933 dans un journal local : « Comme nous l'avons déjà communiqué brièvement hier, la ville d'Essen a enfin fini par rassembler ses esprits et a licencié les artistes de scène « allemands » de race juive. Si bien le conseil municipal a jugé timidement nécessaire d'occulter leurs noms, nous ne voyons aucune raison de ne pas informer la population soucieuse de l'identité allemande, des forces artistiques dont elle devra dorénavant se passer. En bref, les individus suivants ont été privés de la possibilité de continuer de violer l'art allemand : les acteurs Raabe et Lörding (il n'est pas juif mais un bolchevique de salon de pure race) ; Lieven, Jacob et Cohen, membres de l'Opéra ; Rosen, danseur de la compagnie ainsi qu'une toute nouvelle danseuse juive[18] de la compagnie, si nouvelle que nous n'avons même pas eu le temps d'apprendre son nom. Au fait, qui voudrait encore l'engager ? »

En effet, en peu de temps Jooss était devenu un danger pour le régime en place à cause de sa position. Quelques mois seulement après le début de la campagne de pression, Jooss fut prévenu par un ami du fait qu'ils allaient être arrêtés et déportés. Il décida d'organiser une réunion d'urgence avec l'ensemble des membres de la compagnie pour les informer de la situation. À l'issue de cette réunion, ils décidèrent de rester ensemble, de prendre la fuite et de quitter l'Allemagne nazie. Cependant, ils devaient agir très vite et ils devaient le faire dans la plus grande discrétion. Ils avaient décidé de

[14] Le nombre exact des personnes d'origine juive reste incertain.
[15] Articles trouvés aux archives Tanzarchiv de Cologne.
[16] Entretien réalisé entre 1960 et 1970, date exacte non établie.
[17] Noms de la publication et du journaliste inconnus. Ressource trouvée au Tanzarchiv de Cologne.
[18] Ruth Harris ?

mettre en place un plan, celui de faire courir le bruit de la « date exacte » de leur prochain départ en tournée.

Un article que j'ai trouvé dans les archives de Cologne, publié le 27 septembre 1933, informe du départ en tournée en Hollande de la compagnie de Jooss le samedi 30 septembre 1933. Je sais, du fait d'avoir entendu mon maître Hans Züllig, danseur de *La Table verte* lors de sa création, nous raconter des souvenirs de jeunesse, mais aussi du fait de l'avoir lu, qu'un vendredi, veille du départ officiel, Jooss organisait une répétition du soir à l'issue de laquelle l'ensemble de la compagnie montait dans un bus et prenait la fuite, conscients du fait qu'ils laissaient tout derrière eux. Ils quittèrent le pays par la frontière hollandaise où Beryl de Zoete, danseuse anglaise, orientaliste, critique et chercheuse en danse, les attendait. Commença alors une errance de quelques mois, marquée par le rythme et l'itinéraire des tournées.

Folkwang Tanztheater, tournée hollandaise, automne 1933 (photographe inconnu).

En 1934, et après les démarches de Beryl de Zoete, les Ballets Jooss s'installaient à Dartington Hall[19], suite à l'invitation du couple de mécènes Elmhirst[20]. L'école de danse Jooss-Leeder commença ses activités durant l'académie d'été. Jooss pu reprendre son travail de création avec sa compagnie au sein d'une structure qui pouvait lui procurer l'assurance financière dont il avait besoin. Pendant ce temps, un certain nombre des danseurs rentrait alors en Allemagne, tandis que d'autres fuyaient le régime nazi et rejoignaient la compagnie en Angleterre.

[19] École pluridisciplinaire libre, fondée en 1925 à Devon (Angleterre), alliant l'enseignement de diverses disciplines artistiques avec les concepts de durabilité et de justice sociale.
[20] Dorothy et Leonard Elmhirst, fondateurs de Dartington Hall.

Maison construite par les Elmhirst pour la famille Jooss à Dartington Hall.

La guerre éclatait en septembre 1939, mais à la fin de cette année-là, la compagnie commençait la longue tournée qu'elle avait prévu de faire dans le nord du continent américain et qui devait être suivie d'une tournée au Japon. Jooss avait décidé de rester à Dartington pour gérer diverses questions liées au fonctionnement de l'école, avec l'intention de rejoindre la compagnie un peu plus tard. Au début de l'année 1940, le gouvernement anglais emprisonnait Jooss, ainsi que d'autres personnes d'origine allemande qui s'étaient comme lui exilées en Angleterre, sous prétexte qu'ils représentaient un danger pour la sécurité nationale aux yeux du gouvernement anglais. Six mois après son arrestation, et suite à des nombreuses protestations émanant des diverses personnalités du milieu culturel anglais, Jooss était libéré.

Pour mieux comprendre le contexte socio-politique de création de l'œuvre et son message, je citerai Françoise Dupuy, interviewée en sa qualité de spectatrice de l'œuvre en 1934 : « Elle [l'œuvre] parle de la société telle qu'elle est bâtie. Et que c'est toujours les mêmes qui profitent, c'est toujours les mêmes qui... qui sont mangés... Oui. Mais c'était important aussi parce que, si vous voulez, on n'avait pas encore eu la guerre. Mais on... nous... moi... à cette époque quand même, je fais quand même partie d'une génération avec des parents — pas, pas directement mes parents, mon père aurait pu aller à la guerre de 14-18, mais bon, il n'y est pas allé parce qu'il était, il avait des problèmes... physiques —, mais il y avait beaucoup de gens autour de nous qui avaient fait la guerre de 14-18, mon oncle par exemple ; donc, on était imbu de ça et la guerre d'Espagne arrivait. Et nous... les gens qui descendaient de Paris pour aller en Espagne, les intellectuels, ils s'arrêtaient à la maison. Donc tous les Parisiens s'arrêtaient à la maison. Donc j'étais plongée – et puis mon père était très angoissé parce qu'il était très sensible à tout ça... Les milieux... les milieux intellectuels voyaient arriver les désastres, donc... Mais [ils] ne se rendaient pas compte, on ne se rendait pas compte de l'Allemagne... de ce qui pouvait se... de Hitler. On ne se rendait pas encore compte de Hitler quand j'ai vu, quand je l'ai vu. On voyait que ça n'allait pas, que c'était pas bien du tout... qu'il y avait des problèmes. Qu'il y aurait certainement une... des problèmes... que ça allait éclater. Mais, on ne se rendait pas compte de ce que ça allait vraiment faire. »

Ou encore, le compositeur chilien Juan Allende-Blin, spectateur de *La Table verte* à plusieurs reprises. Il voit le spectacle pour la première fois en 1940 alors que la Seconde Guerre mondiale vient à peine d'éclater : « La première fois que j'ai vu *La Table verte* j'avais douze ans, c'était en 1940, à Santiago du Chili. La compagnie de Kurt Jooss était en tournée en Amérique du Sud et est restée plusieurs semaines à Santiago. Comme mon père était critique musical, il nous emmenait toujours voir « Les heures intéressantes », et j'ai donc pu voir à plusieurs reprises les programmes de Kurt Jooss. Je dois dire qu'autour de nous, au moment où nous l'avons vu, il y avait des amis de mon père qui étaient des réfugiés européens des années 30, 40, qui avaient fui le nazisme ou le fascisme ; donc, nous étions au courant des terribles nouvelles venant d'Europe : les camps de concentration, la situation de guerre qui avait commencé cette année-là, en 1940. De sorte que *La Table verte* fut, malgré mon jeune âge, un événement très spécial qui m'a marqué à vie. »

Pendant la réclusion de Jooss, la compagnie réalisa la tournée au nord du continent américain. Cependant, cette tournée qui devait être suivie d'une tournée en Asie se vit déviée vers l'Amérique latine au moment où le Japon entra en guerre. C'est alors, et dans ce contexte, que les Ballets Jooss présentent le travail du chorégraphe allemand au Chili et au Venezuela, entre autres. En 1942, les Ballets Jooss sont dissous, certains des membres de la compagnie s'exilent au Chili, d'autres le font

aux États-Unis, alors que le reste rentre en Europe.

Construction dramaturgique de l'œuvre

L'œuvre semble être une application parfaite des principes développés par Rudolf Laban autour des quatre éléments indispensables constitutifs d'un mouvement : l'espace, le temps, le poids et la force. Elle rassemble et applique de manière extrêmement savante et équilibrée les principes de la choréutique et de l'eukinétique (ou *effort-shape*).

La pièce est construite comme un arc qui se tend entre le début et la fin, entre le prologue — la scène des Diplomates —, et l'épilogue, qui est une répétition symétrique de la même scène. La première scène débouche sur le solo de la Mort, suivi de l'appel aux filles et le départ des hommes au combat, laissant les femmes et les enfants seuls. C'est la scène des adieux. Ensuite vient la bataille, qui laisse un champ de morts ; puis la scène des réfugiées ; celle de la partisane et de son exécution ; le bordel ; et enfin la dernière scène : la marche funèbre finale, qui nous présente les conséquences de la guerre et dans laquelle défilent tous les personnages que la mort a emportés, à l'exception du Profiteur. Ensuite, la scène, vidée de tous ces personnages, présente la Mort et le Profiteur. Puis, par le biais de la reprise du solo de la Mort, nous retournons à la table de négociations pour reprendre le même langage sarcastique du début et constater que rien n'a changé.
J'ai observé que la question de la mort du Profiteur reste ouverte, c'est un des seuls points sur lequel autant les spectateurs que les danseurs interviewés ne semblent pas être d'accord.

Il convient de souligner également que la danse de la Mort prend deux formes : il y a d'abord le solo du personnage de la Mort, et ensuite la danse du personnage de la Mort avec chacun des autres personnages. Chaque duo avec la Mort est censé représenter la mort du personnage qui est en train de danser avec elle. Dans *La Table verte*, on trouve la danse de la Mort et la danse vers la mort.

Jean Cébron et Pina Bausch, répétitions de *La Table verte*, fin de la scène des Réfugiés (photographe inconnu).

C'est donc la deuxième fois que je me retrouve confrontée à une représentation personnifiée de la Mort. En effet, elle est présente dans *Le Jeune homme et la Mort*, ainsi que dans *La Table verte*, mais elle est représentée différemment. Dans le premier spectacle, elle est interprétée de manière allégorique par une femme, élégamment habillée, longuement vêtue, drapée d'une cape, portant des bijoux. Dans le deuxième, elle est interprétée par un homme, mi-soldat mi-squelette dansant. Dans le premier, elle entre en scène à la fin du spectacle après que le jeune homme s'est pendu ; et dans le deuxième, elle est continuellement présente, en premier ou en arrière-plan, sur toute la durée du spectacle. Elle caresse ses victimes, les berce, les prend dans ses bras, à la différence de la Mort froide et hautaine qui emporte le jeune homme.

La question de la charge, des charges, dans l'œuvre

En analysant divers documents, en récoltant des témoignages et en essayant de comprendre la particularité de l'œuvre, il m'a semblé que la question de la charge et des diverses charges qui sont présentes, qui sont à l'œuvre dans le ballet, est fondamentale.

Il y a toutes sortes de charges qui se tendent tels des vecteurs de force qui traversent la pièce et complexifient les niveaux de lecture de celle-ci. Il y a la charge corporelle, la charge émotionnelle, la charge dramatique, la charge sociale, la charge politique... Pour parler de cette dernière, à mes yeux celle-ci se concrétise tout d'abord dans le fait que Jooss associe la danse de la Mort à la guerre, dont elle est la conséquence, et ensuite dans le fait que la pièce est structurée de telle sorte qu'il désigne les Diplomates et le Profiteur comme responsables de cette danse de la mort dans la guerre qui est représentée. Aussi, la connexion que l'on peut entrevoir entre les Diplomates et le Profiteur pourrait nourrir la thèse de l'alliance entre capitalisme et militarisme qui donnait à la pièce, à une époque, une couleur politique très spécifique. Les Diplomates pourraient en partie représenter le monde financier, directement lié aux pouvoirs militaires, et le Profiteur être un émissaire dont le seul objectif est de tirer profit des conséquences néfastes de la guerre et des souffrances qu'elle cause chez les gens. De plus, le fait que le Profiteur semble échapper à la Mort donne à mon sens une dimension d'autant plus politique à l'œuvre. En effet, cet aspect de la pièce pourrait être interprété comme un des messages principaux de cette dernière.

Néanmoins, la question relative à la volonté de créer une œuvre à caractère politique reste présente, notamment lorsqu'on lit les déclarations de Jooss dans lesquelles il affirme que « l'art ne doit jamais être politique ». Il est aussi fort possible que son opinion sur cette question ait évolué au fil des ans, et que le Jooss qui avait créé *La Table verte* au début des années 1930 n'ait plus eu la même opinion à la fin de sa vie.

La Table verte, scène « Aftermath »[21] © Albert Renger-Patzsch, 1932.

[21] Sur l'image, de gauche à droite : danseur non identifié, Lisa Czobel ? (la Jeune Fille), Ernst Uthoff ? (le Porteur de drapeau), Frida Holst (la Vieille Mère), ? (la Partisane), Rudolf Pescht ? (le Vieux Soldat), Kurt Jooss (la Mort).

L'histoire de l'œuvre et sa transmission

Afin de déterminer l'impact de l'œuvre, mis à part la perception de la pièce par les spectateurs et les danseurs, dont j'ai tenté de récolter une toute petite partie par le biais des entretiens, il me semblait important de connaître la durée de vie de celle-ci au sein du répertoire des diverses compagnies de Kurt Jooss, ainsi que la récurrence éventuelle de sa transmission et de sa représentation.

La Table verte fut partie intégrante du répertoire des compagnies de Jooss durant plus de trente ans, sauf durant les quelques occasions où les compagnies furent dissoutes avant d'être à nouveau remontées. Le succès du spectacle, mais aussi la réalité financière des diverses époques faisait qu'il était régulièrement présenté et qu'il faisait partie de pratiquement tous les programmes, car il représentait leur véritable gagne-pain. Selon les informations dont je dispose, entre la création de l'œuvre en 1932 et le milieu des années 1960, il y aurait eu entre 2500 et 4000 représentations de *La Table verte* partout dans le monde — ce qui représente une moyenne d'entre 78 et 125 représentations par an. Lorsque j'ai rencontré Anna Markard, fille de Jooss, nous avons abordé la question, elle m'a répondu ne pas connaître la réponse exacte. Il fut un temps où le nombre de représentations fut tellement élevé, qu'ils décidèrent d'arrêter de compter. J'ai quand même essayé d'obtenir des informations plus précises à ce sujet. J'ai trouvé un programme de la tournée hollandaise qui avait eu lieu en janvier 1953 et j'ai appris que durant ce seul mois-là, la compagnie avait donné un total de 28 représentations dans vingt-six villes différentes du pays.

Après la Seconde Guerre mondiale, les Ballets Jooss eurent plusieurs tournées en Belgique, Hollande, Allemagne, France et Scandinavie. Puis durant la saison 1946-1947, la compagnie visita l'Amérique, la Suisse et la France avant sa dissolution. En 1948, Kurt Jooss travaille à Santiago du Chili et est invité à transmettre *La Table verte* au Ballet national du Chili. Le projet de création de cette compagnie avait été mis en place quelques années auparavant par Ernst Uthoff, Lola Botka et Rudolf Pescht, tous trois collaborateurs de Jooss en Europe et danseurs de *La Table verte* lors de sa création. Le Ballet national du Chili était alors dirigé par Ernst Uthoff.

Durant l'automne 1949, Kurt Jooss est invité à retourner travailler dans la Folkwangschule d'Essen, l'école qu'il avait fondée en 1927. Hans Züllig, son collaborateur de longue date, l'accompagne dans ce voyage de retour. La quatrième compagnie de Jooss, la Folkwang Tanztheater, démarre en 1951 à Essen avec certains danseurs qui ont suivi Jooss depuis l'Angleterre. La compagnie présente un programme avec plusieurs nouvelles créations et reprises, dont celle de *La Table verte.* Pour la première fois depuis 1933, la compagnie commence à faire des tournées de manière régulière en Allemagne. Les informations relatives à la réception de l'œuvre de Jooss dans l'Allemagne post-nazie

restent contradictoires et semblent douloureuses. En effet, Jooss, tout comme la comédienne Marlène Dietrich, exilée aux États-Unis au début des années 1930 et devenue citoyenne américaine en 1939, ou l'écrivain Thomas Mann, exilé en 1933 en Suisse, avait quitté l'Allemagne fin septembre 1933, c'est-à-dire peu de temps après l'avènement du régime nazi. Cela implique donc qu'il n'a pas vécu la guerre du côté allemand, et son absence semble avoir été interprétée comme le geste d'un traître à son retour. Les spectacles de Jooss étaient salués partout sauf à Essen. Aussi, à peine deux ans après la création de la compagnie, le maire de la ville décida de leur retirer tout subside, considérant que sa visibilité était avant tout internationale, et que cela devait donc être une affaire prise en charge par l'étranger. Aucune ville en Allemagne ne vint à la rescousse de Jooss. Pour comprendre la manière dont ceux qui avaient fui le régime étaient perçus, je me référerai au symposium organisé en 1989 par le compositeur Juan Allende-Blin à Essen au sujet de l'exil[22] et dans lequel plusieurs compositeurs et chorégraphes étaient menés à partager leur expérience, parmi lesquels Hans Züllig qui affirma que : « Le vrai exil commença à leur retour ».

En 1962, Jooss forme sa cinquième compagnie avec des élèves en partie issus de l'école d'Essen, tels que Pina Bausch et Jean Cébron. Au milieu des années 1960, et après des nombreuses demandes, Jooss décide de commencer à transmettre le spectacle à d'autres compagnies. La première production fut montée avec le Bayerisches Staatballett, en 1964. D'autres productions furent très vite mises en place. La fille de Jooss, Anna Markard, proposa d'assurer la transmission de l'œuvre, ce qu'elle fit avec son père durant une dizaine d'années avant de commencer à le faire toute seule, tâche à laquelle elle s'est consacrée durant plus de quarante ans.
En 1968, Jooss prend sa retraite et en 1971, après le décès d'Aino, sa femme, Jooss se retire pour vivre en Bavière, tout en continuant son activité pédagogique en effectuant de nombreux voyages, notamment pour enseigner à Stockholm. C'est dans cette ville qu'il réalisera sa dernière chorégraphie, *Dixit Dominus* (1977) pour la danseuse d'origine indienne Lilavati. Il décédera en 1979 dans un accident de voiture.

[22] *Musik im Exil*, Essen.

Kurt Jooss, image extraite d'un reportage.

Tout au long de mes recherches, j'ai appris que *La Table verte* a été présentée parfois à des dates très emblématiques. Le spectacle a par exemple été joué devant un parterre de représentants de tous les pays participants à la Conférence des Nations qui avait eu lieu à Genève, en 1933. Il a aussi été choisi pour promouvoir la paix dans le monde devant les délégués et fonctionnaires des pays présents au siège de l'ONU, à New York, en 1947.

J'ai également constaté avec étonnement que des nouvelles productions de ce spectacle ont été réalisées, presque de manière systématique, à chaque fois que les États-Unis se sont vus mêlés directement ou indirectement dans une guerre. Que ce soit la guerre du Vietnam (1959-1975), avec la première production réalisée par le Joffrey Ballet, en 1967 ; la guerre Iran-Irak (1980-1988), avec la première production du Hartford Ballet et la troisième production du Joffrey Ballet en 1981, ainsi que la première production du Oakland Ballet, en 1984 ; la première guerre du Golfe (1990-1991), avec la quatrième production du Joffrey Ballet et la première production du Richmond Ballet, toutes deux en 1990 ; l'actuelle guerre en Afghanistan (depuis 2001) ou la guerre d'Irak (2003-2010), avec les productions de l'American Ballet Theater, en 2005 ou la sixième du Joffrey Ballet, en 2007.

Recherche documentaire

Le travail de recherche et de documentation que j'ai réalisé s'est focalisé sur des multiples aspects de l'œuvre, allant de l'analyse des thèmes abordés, à l'impact de *La Table verte*, en passant par le message socio-politique de l'œuvre, le langage chorégraphique de l'auteur, la construction dramaturgique de la pièce, la question de ce que j'appelle « la charge », l'omniprésence de la Mort, le contexte de création, mais aussi le fait qu'elle n'a pratiquement jamais cessé d'être jouée, et ce depuis

sa création jusqu'à aujourd'hui.

Afin d'être en mesure d'interviewer des danseurs ayant dansé le spectacle, il fallait d'abord les localiser. Pour ce faire, j'ai dû répertorier les différentes productions et castings des diverses compagnies de Jooss entre 1932 et la dissolution de sa dernière compagnie en 1967. J'ai aussi établi la liste des compagnies qui ont dansé le spectacle depuis la première production ponctuelle en 1948, puis la suivante en 1964, jusqu'à aujourd'hui.

Selon les informations que j'ai récoltées, entre le milieu des années 1960 et maintenant il y a eu à peu près quatre-vingt productions différentes de ce spectacle sur tous les continents, avec une moyenne d'entre une à quatre productions par an (entre 1964 et 2000). *La Table verte* n'a pratiquement jamais cessé d'être jouée, et des compagnies telles que le Joffrey Ballet, Het National Ballet, le Cullberg Ballet, le Deutsche Oper à Berlin, Batsheva Dance Company, l'American Ballet Theater, le Ballet national du Chili, le Ballet du Rhin, le Birmingham Royal Ballet, la compagnie José Limón, la compagnie Tanzforum Köln ou la Companhia nacional de Bailado l'ont eue dans leur répertoire. Ce qui multiplie le nombre potentiel de spectateurs ayant vu ce spectacle de manière presque effrayante.

Une partie de mon travail de recherche a consisté à chercher les noms de tous les danseurs ayant dansé ce spectacle dans les diverses productions qui ont été réalisées depuis sa création (la liste que j'ai pu établir compte à ce jour les noms de 1136 danseurs et danseuses). J'ai mené des recherches dans les archives Jooss des Archives de la danse de Cologne, et j'ai été en contact avec les archives des villes de Berlin et de Leipzig, ainsi qu'avec les nombreuses compagnies qui ont réalisé des productions de ce spectacle et que j'ai recensé au nombre d'une cinquantaine jusqu'à ce jour. Certaines compagnies ont réalisé jusqu'à six productions différentes de ce spectacle, comme la compagnie Het National Ballet, à Amsterdam, qui en a réalisé six entre 1965 et 1995 ou le Joffrey Ballet, d'abord à New York et ensuite à Chicago, qui en a réalisé sept, entre 1967 et 2012. Mais ce travail de recherche s'est avéré beaucoup plus complexe et laborieux que ce que j'avais imaginé initialement car je me suis vue confrontée à des problématiques avec lesquelles je n'avais pas compté. En effet, un certain nombre de compagnies ayant inscrit *La Table verte* dans leur répertoire n'a pas beaucoup de matériel dans leurs archives, ou ne possèdent pas d'archives du tout.

J'ai répertorié les noms de 83 danseurs ayant dansé le rôle de la Mort. Je sais que quinze sont décédés, une quinzaine reste introuvable et les autres vivent dans des nombreux pays sur tous les continents. La recherche de danseurs s'est avérée être très difficile, en partie à cause du nomadisme du métier, mais aussi à cause des questions qui sont liées à la reconversion professionnelle. J'ai interviewé des danseurs

qui ont travaillé directement avec Jooss et qui ont appris *La Table verte* avec lui, d'autres qui ont travaillé principalement avec Anna Markard et sous la supervision de Jooss, et d'autres encore qui ont travaillé uniquement avec elle. Leurs témoignages sont très divers, mais ils gardent des points communs. En effet, la lecture du message transmis par l'œuvre peut être assez différente. Certains voient dans *La Table verte* une œuvre profondément politique dans sa dénonciation de la guerre et de son absurdité, tandis que d'autres y associent une vision plus existentialiste et y lisent avant tout une allégorie des différentes façons dont une personne peut trouver la mort. Ces diverses interprétations sous-tendent la ligne de tension déjà présente dans les sources d'inspiration de l'auteur. Néanmoins, on remarque qu'une bonne partie d'entre eux partage une analyse commune de certains principes chorégraphiques qui sont à l'œuvre.

Ce long travail de recherche et de documentation s'est concrétisé dans la réalisation des deux formes scéniques. La première, *Une introduction*, consiste en une performance documentaire, créée en 2010 au festival Tanz Im August, à Berlin. Il s'agit d'un moment d'ouverture et de proximité avec les spectateurs, destiné à accorder autant d'importance au partage du processus de création qu'à l'aboutissement de l'œuvre. J'y présente l'avant et l'après-spectacle, c'est-à-dire son processus de questionnement et son empreinte, une partie de ce qui y mène et une partie de ce qui en découle. J'interroge l'histoire de *La Table verte*, exposant sur scène ce qui habituellement reste en marge. C'est une forme dont le contenu n'a pas cessé de grandir au fil des recherches. Je me sers ainsi de la forme que j'ai mise en place pour poser la question de l'archive. En mettant en jeu une partie des documents récoltés (photos et extraits de films), je cherche à donner une nouvelle dimension à cette matière-là.

Une introduction, performance documentaire, Les Halles, Bruxelles, octobre 2010 © Grégoire Romefort.

Après la création de cette performance documentaire j'ai poursuivi mon travail de documentation, de recherche de spectateurs ayant vue *La Table verte* à différents moments de l'Histoire et dans différents pays et de danseurs de différentes générations l'ayant portée. Ce travail de recherche et de réalisation d'interviews m'a menée de la Belgique au Chili, en passant par l'Allemagne, les Pays-Bas, la France et l'Angleterre, dans un périple long de 42 000 kilomètres et dense de soixante-sept heures d'interviews filmées, en quatre langues : français, allemand, espagnol et anglais.

Françoise Dupuy, 2010 (interviewée en qualité de spectatrice) ; Fernando García, 2012 (interviewée en qualité de spectateur).

Pour le deuxième volet à propos et autour de *La Table verte*, j'ai convié six danseurs à se faire écho d'une partie des témoignages que j'ai glanés au fil de mes recherches. Les danseurs qui partagent le plateau se font porteurs, passeurs, ponts, réceptacles de toutes ces mémoires, celles des spectateurs l'ayant vue à différents moments de l'Histoire et dans différents pays, et celles des danseurs de différentes générations l'ayant portée, transmise. Cette pièce a été créé en novembre 2012 au festival Latitudes, aux Halles à Bruxelles, et présentée en première française au Festival d'Automne à Paris.

Débords / Réflexions sur *La Table verte*, Les Halles, Bruxelles, novembre 2012 © Gautier Deblonde.

© Olga de Soto (tous droits réservés).