

RÉSUMÉ DU PROJET

« Danses macabres » par **Anne Collod**

[constitution d'autres types de ressources]

Autour du thème des danses macabres, élargi aux liens entre la danse et la mort, a été ouvert un ensemble d'enquêtes/chantiers, qui sont actuellement en cours.

Mon point de départ a été un ensemble de questions déclenchées par la découverte d'un objet rencontré sous sa forme picturale, au détour d'une revue d'art : une danse macabre.

Il s'agissait de la reproduction d'une copie de la *Danse des Morts* de Berne peinte au milieu du XVI^e siècle sur les murs d'un cimetière, copie réalisée sous forme d'aquarelles par un autre peintre plusieurs années après la création de la fresque et juste avant sa destruction.

Dès le premier contact, un jeu de reproductions, de recompositions, de duplications et de répons était à l'œuvre, annonçant les infinies variations qu'a connues le thème des danses macabres.

Qu'est-ce qui avait poussé, à la fin du Moyen-Âge, un artiste peintre à faire se rencontrer en un dialogue dansé des morts et des vivants ?

Qu'est-ce qui pouvait expliquer la place prépondérante accordée à la danse dans cette représentation, jusqu'à son titre ?

Quel statut et quelle fonction avaient ces représentations ?

Quels espaces étaient mis en mouvement par le trouble fasciné qui naissait pour moi de la représentation de cette fiction de corps morts dansants, entraînant des vivants en une longue farandole ?

De quel type de représentations de la mort, de la danse et du statut du corps, ces danses étaient-elles la traduction ?

En prenant appui sur cette forme, c'est la question des liens possibles entre la mort et la danse qui se posait.

Comment les formes dansées et performées de différentes cultures et époques avaient-elles mis en représentation et en mouvement leur relation à la mort ?

De quelle nature était le dialogue entre la mort et la danse qu'elles proposaient ?

Ce dialogue pouvait-il être à même de transformer les représentations et les expériences de ce que la mort et la danse sont chacune supposées être ?

De quel type de corporéité, de présence pouvait-il être le porteur ?

Je souhaitais dès le départ rassembler des éléments de pensée et d'information appartenant à des champs complémentaires — esthétique, anthropologie, histoire, éthique, politique —, et provenant d'époques et de cultures différentes.

C'était la capacité fantasmée d'objets, de pratiques et de modes de pensée inhabituels et hétérogènes à transformer mes représentations qui m'intéressait.

Et c'est la surprise et le plaisir de voir représentés des vivants et des morts en une danse commune qui m'a mise en mouvement, l'aspect joueur et grotesque de ces squelettes dansant, la « charge » festive, satirique et « contestataire », collective et sociale qui émanait de ces représentations, en complet contraste avec les représentations de la mort auxquelles j'avais été confrontée jusqu'alors.

Voir qu'avaient existé et que pouvaient toujours exister des formes mettant la mort au cœur du collectif, au centre de leurs imaginaires et de leurs représentations, sur un mode qui célébrait l'articulation féconde du vivre et du mourir, et inventait des liens qui rassemblent les vivants et les morts, voilà qui ouvrait un espace pour moi neuf et stimulant.

Le fait également que des êtres de fiction, de fabulation soient représentés au même niveau que des personnes sociales, de tous âges et de toutes conditions, faisait cohabiter une pluralité de statuts qui me renvoyait à la multiplicité des états de corps et de présence que la danse est capable de générer ; le fait que ce soit le corps mort, sous sa forme squelettique, figure de notre devenir, structure humaine et animale universelle, qui vivait dans ces représentations et les questions que cela posait m'ont incitée à l'inviter à hanter ce travail. Ont été également conviés les processus de décomposition et d'altération qui sont à l'œuvre dans les processus d'interprétation, et dans les processus de fabrication du vivant.

Le projet met en œuvre :

- une recherche sur les danses macabres françaises du Moyen-Âge ;

- une recherche sur les représentations de la mort au Mexique et l'observation des festivités traditionnelles du Jour des Morts au Mexique ;
- une immersion dans la pratique du butô au Japon et une observation de pratiques rituelles funéraires japonaises traditionnelles et contemporaines ;
- le déchiffrage, l'interprétation et un travail sur la « décomposition » de la *Danse macabre* de Sigurd Leeder, datée de 1935.

Mes plannings de travail ont dû être à plusieurs reprises modifiés et reportés pour s'adapter aux disponibilités et calendriers des personnes et des structures avec lesquelles je souhaitais travailler. Mon séjour au Japon notamment qui devait se faire en octobre-novembre 2011 a été repoussé et se déroulera de la mi-mars à la mi-mai 2012.

Il s'agit donc ici d'un premier panorama des pistes ouvertes et empruntées, d'une tentative de synthèse des éléments d'information collectés au cours de cette première phase.

À propos des danses macabres

Un ensemble de recherches et de lectures m'ont permis de rassembler des éléments historiques les concernant, de comprendre le contexte d'émergence de cette forme qui résulte d'un ensemble d'évolutions, de pister les liens anciens qui existent entre danse, religion, maladie et mort, et de commencer à formuler un certain nombre d'hypothèses.

Par ailleurs, je commence également à me pencher sur le grotesque comme catégorie esthétique, avant de l'explorer en action, dans la partie à venir « altération » et « décomposition » du travail.

Je me propose de restituer synthétiquement deux aspects de cette collecte :

Certains des éléments historiques concernant les danses macabres et de premières hypothèses concernant ces formes.

> Les éléments descriptifs et historiques concernant les danses macabres

La danse macabre fait partie des formes les plus marquantes produites par le Moyen-Âge. Peintes sous forme de fresques, elles apparaissent sur les murs des cimetières français : la plus ancienne serait celle peinte en 1424 sur le mur du cimetière des Saints-Innocents à Paris.

Cette forme connaît immédiatement un succès extraordinaire et va se répandre pendant plus de deux siècles sous différentes versions à travers toute l'Europe, depuis l'Italie du Sud à la Finlande, grâce aux fresques peintes dans d'innombrables églises, puis grâce au développement de l'imprimerie qui va permettre aux livres illustrés de versions gravées sur bois de circuler de façon abondante et accessible, contribuant à la dimension d'adresse populaire de cette forme.



*Impression à partir d'une gravure sur bois,
inspirée de la fresque des Saints-Innocents (xv^e siècle)*

Réalisées par des artistes le plus souvent anonymes, ces fresques représentent en une longue farandole des squelettes — ou corps quasi squelettiques — goguenards et en mouvement, certains jouant d'un instrument de musique, qui entraînent des vivants figés, de toutes conditions sociales, en un ordre et selon des attitudes caractéristiques de cette forme de représentation :

- alternance d'un mort avec un vivant ; les vivants sont placés selon la hiérarchie sociale telle qu'elle est perçue à l'époque par l'artiste, les plus puissants venant en premier ; un cleric alterne le plus souvent avec un laïc.
- les vivants sont représentés avec leurs habits et attributs professionnels et sociaux, et tous les âges, toutes les conditions ou professions défilent, depuis le pape jusqu'au petit enfant.

- un dialogue des morts et des vivants, en huitains versifiés, figure sous les peintures ; le mort s'adresse au vivant qu'il entraîne, et celui-ci lui répond. Les morts annoncent ce que la mort vient implacablement enlever, le vivant exprime son regret désolé de cette perte et de sa fin ; une sentence ironique clôt souvent l'apostrophe du mort, tandis que le vivant énonce pour finir une morale résignée.

- un récitant, représenté par un clerc assis devant son pupitre, ouvre et clôt la procession en s'adressant directement au spectateur/lecteur.

- les morts sont figurés par des squelettes ou des corps à moitié décomposés auxquels adhèrent des lambeaux de peau. Ils agrippent et entraînent le vivant à qui ils sont associés, par différentes accroches : main, vêtement, barbe, cheveux, etc., se saisissant des attributs de la personne qu'ils entraînent pour mieux la singer et s'en moquer.

La représentation joue sur le contraste marqué entre l'attitude du mort, représenté dans des postures animées et grotesques, et celle du vivant, généralement pétrifié, n'esquissant, hormis quelques rares personnages, ni mouvement de recul ni de résistance.

Dans la *Danse macabre* de Berne, plus tardive que celle des Saints Innocents, les squelettes sont particulièrement mobiles et dansants ; la flexion des membres, des segments osseux, les enroulés ou cambrés des colonnes, la rotation des têtes et des troncs composent pour les cadavres une facette de directions et de plans multiples ; les appuis sur un pied ou sur la demi-pointe donnent à sentir le pas rythmé ou le saut ; la mâchoire pendante et l'inclinaison des crânes donnent leur expressivité à la figure ; le sens de la situation et du jeu sont mis en valeur par l'inventivité et la variété des accroches des squelettes sur les vivants, et leur utilisation des accessoires. Tous ces éléments contribuent au caractère grotesque, grinçant et satirique des morts et s'opposent à la représentation des vivants, saisis dans leur activité, le corps d'une pièce tourné face public - même si le visage, impassible, regarde parfois vers le mort- le plus souvent sur deux appuis, semblant ne pas réaliser ce qui leur arrive. Certains résistent passivement en offrant un contrepoids à l'entraînement du squelette par l'inclinaison du buste ou l'appui sur leur jambe arrière.



Un des couples de la Danse des Morts de Berne.

Liens entre la danse, l'Église et les morts

Les recherches entreprises m'ont menée aux liens très anciens existant entre la danse et les morts, entre la danse et la religion.

De tout temps, les vivants ont dansés pour les morts, soit pour les honorer et les fêter, soit pour s'en protéger.

On dansait au Moyen-Âge dans les cimetières : le cimetière est, avec l'église, le foyer de la vie sociale, il tient lieu de forum. On y proclame les sentences, on y habite, on y tient commerce, on s'y rencontre, on y danse. Vivants et morts s'y côtoient dans la plus grande indifférence. Mais les morts dansent également ; la croyance est vivace au Moyen-Âge que les morts dansent dans les cimetières, et qu'ils cherchent à attirer les vivants dans les rangs des danseurs : quiconque danse avec eux mourra dans l'année.

On danse également dans les églises : danses sacrées effectuées par les gens d'église, évêques, prêtres ou moines et danses populaires dansées par les membres de la congrégation sans la participation du clergé. Les sermons comportent une part de mise en scène.

Sont en vogue au Moyen-Âge la carole, ronde fermée ou ouverte, exécutée en se tenant la main ou le coude sur un rythme simple, et sa cousine burlesque, la momerie, où les

participants sont masqués et déguisés ; le branle, danse en chaîne où garçons et filles alternent en se tenant la main et progressent latéralement en ligne au rythme de la musique, et la tresque, danse en chaîne d'origine italienne s'apparentant à la farandole, accompagnée de musique et de chants.



Dans les écrits des apôtres, la danse est décrite comme une des joies saintes, faisant partie de l'adoration des divinités par les anges et les « sauvés ». Mais le clergé redoute les fêtes et les débordements licencieux que peut générer la danse, qui « éloignent de Dieu » ; il tentera pendant plusieurs siècles de l'interdire dans les églises et les cimetières, sans succès.

Les danseurs irréductibles du Moyen-Âge, qui occupent les églises et les cimetières sur des durées parfois très longues déclenchent eux aussi la colère des prélats. Il s'agissait vraisemblablement de malheureux victimes d'épidémies de chorée, dues à des empoisonnements provoqués par des baies, des champignons ou des parasites. Les malades venaient sans doute chercher à l'église ou au cimetière l'intervention divine qui les guérirait, en plus du pouvoir curatif attribué aux danses qu'ils effectuaient, soutenus par leurs proches, l'épidémie les lançant dans ces mouvements convulsifs assimilés à des danses. (Source : *Religious Dances* de E. Louis Backman).

> Premières pistes et hypothèses

Non pas la Mort mais les morts

La danse macabre mettrait en scène des morts et non pas la Mort, ne serait pas une allégorie terrifiante mais activerait des liens entre des morts « à hauteur d'homme », ironiques et bonhommes, facétieux et désinhibés, se moquant des conventions, et des vivants

résignés mais non paniqués ; elle pourrait être en cela une résurgence du sentiment ancien de soumission paisible au destin.

Une désarticulation des normes sociales, une figure du renversement et du lien

La danse macabre mettrait en œuvre un jeu de désarticulation des normes sociales (proche en cela du charivari et de la fête des Fous).

Cette forme serait également une figure du renversement, caractéristique des représentations de la mort dans de nombreuses cultures. Elle aurait une dimension égalitaire et libératoire. Les plus puissants sont les premiers à être saisis, les morts sont plus vifs, plus libres que les vivants, avec des gestes et des attitudes inconvenantes, les vivants sont figés et passifs.

L'ensemble du corps social se trouve mis à égalité, et moqué de même, quels que soient ses fonctions et attributs. Le mourir lui-même, porté par des squelettes grotesques et exubérants se trouverait tourné en dérision et dédramatisé.

La danse macabre mettrait en jeu et en scène le dialogue des morts et des vivants, les adresses croisées de la société des vivants à la communauté des morts et l'entrelacement festif des deux... Les morts inviteraient à un déplacement, un « aller vers » proposant le partage d'un temps et d'un espace apparemment réalistes mais invitant la fiction et le fantastique en son cœur.

La mort ne serait pas une bascule immédiate, mais plus un temps de transformation qui s'accomplirait à travers une danse et un parcours, et qui laisserait au vivant le temps de proférer une dernière plainte et de réaliser qu'il s'en va.

La danse serait-elle conviée car considérée comme l'art par excellence de la relation, de la création et de la mise en forme du lien social, sa matérialisation sans cesse changeante ?

En ces temps où la mort s'individualise de plus en plus, où chacun se trouve confronté à sa fin propre et à la responsabilité de son salut, ces représentations n'apporteraient elles pas une forme de consolation en rassemblant en un seul cortège puissants et humbles, nantis et démunis ?

La fresque, forme qui invite à la contemplation collective, dans un espace public, serait une forme destinée aux foules, à la masse ; on frémirait ensemble, on en parlerait, on élaborerait une narration. Ce regard partagé créerait du lien, ferait sens.

Une critique de la matérialité

Le message de la danse macabre ne serait pas directement religieux : il ne représente aucune figure divine, aucun jugement dernier où se jouerait la séparation des âmes vers le paradis ou l'enfer. Ce serait la matérialité de cette époque de naissance de proto-capitalisme, telle qu'elle est analysée par l'historien Philippe Ariès, l'attachement de l'homme du Moyen-Âge aux « avaritia » (biens, honneurs), plutôt qu'aux « temporalia » qui seraient visés et moqués.

La mort ne serait plus perçue comme la conclusion de l'être, défini par ses actes, bons ou mauvais, mais comme la séparation d'avec l'avoir, objets, animaux, terres, personnes, renommée. Séparation synonyme d'échec, de perte, de décomposition matérielle.

Apparition du macabre au moment où le cadavre est occulté

L'aspect macabre de ces danses, mettant en scène des corps décharnés ou en décomposition ne serait pas tant issu des fléaux de l'époque qui déciment les populations et accumulent les cadavres, grandes épidémies de peste, famines, guerres, ni des prédications des moines mendiants qui frappent les esprits, mais plutôt, comme le propose Philippe Ariès, une réaction à l'occultation du cadavre lors des funérailles.

En effet, à partir du XIII^e siècle, le cadavre devient porteur d'une charge d'angoisse telle qu'il faut l'occulter, en le cousant intégralement dans un linceul qui fait disparaître ses formes puis en le plaçant dans le cercueil.

Ce mouvement d'occultation du cadavre se poursuivra en faisant disparaître le cercueil sous un tissu, puis sous un échafaud tapissé, le catafalque. Ce dispositif devient un appareil symbolique qui « représente » le mort. (Les Jésuites feront d'ailleurs de ce catafalque au XVII^e siècle une énorme machine d'opéra.)

L'art macabre serait né à partir du moment où le corps mort aurait été dérobé au regard, et assumerait comme fonction de « montrer ce qui ne se voyait pas, ce qui se passait sous la terre, le travail caché de la décomposition, non pas résultat d'une observation, mais produit d'une imagination ».

La décomposition, foisonnement de la vie, transformation accélérée, dissociation des éléments ; « la mort, c'est la grande analyste qui montre les connexions en les dépliant et fait éclater les merveilles de la genèse dans la rigueur de la décomposition : et il faut laisser le mot décomposition trébucher dans la lourdeur de son sens. » (Michel Foucault)

Une représentation ?

Les témoignages qui donnent à penser que des représentations dansées ont pu exister sont exceptionnels.

Les deux seules mentions d'une forme théâtrale que j'ai pu trouver sont celles de l'historien Émile Mâle qui relate qu'un « document a été trouvé un jour dans les archives de l'église de Caudebec, puis perdu, dont il ressortait qu'en 1393 un drame dansé a été donné dans l'église ; les acteurs y représentaient les divers rangs et professions et, après chaque tour de la danse, pour marquer que tout prenait fin, l'un des danseurs se retirait et disparaissait » ; plus celle du pharmacologue E. Louis Backman : « en 1453, les Franciscains à Besançon, à la fin de chaque réunion du chapitre provincial, effectuait une danse macabre dans l'église Saint-Jean ».

Le mystère demeure quant à la pratique et aux représentations des danses macabres.

Cependant, la mise en forme de ces liens, farandole dansée avec récitant et musiciens, alternance, représentation de différents âges et fonctions sociales, semble proche de certaines danses populaires pratiquées au Moyen-Âge ainsi que des sermons dansés qui avaient lieu dans les églises.

La forme de la farandole s'apparenterait à la carole ou à la tresque, les attitudes grotesques, le port d'accessoires par les morts évoquerait la momerie ; la fresque pourrait être la traduction picturale d'une représentation théâtrale et dansée.

Forme figée, elle serait mise en mouvement par la lecture du spectateur qui devait vraisemblablement se déplacer, défiler devant cette fresque pour en prendre connaissance. Elle activerait un jeu de relation et d'identification : le récitant apostrophe directement le lecteur : « Ô créature raisonnable, qui désire vie éternelle, ... » ; les peintures, grandeur nature, avec force détails d'habits et d'accessoires, faciliteraient et accentueraient l'identification et l'effet de miroir.

Le Mexique

Le Mexique s'est imposé à moi lorsque j'ai commencé à pister les éléments qui m'avaient intéressée à la découverte de la danse macabre : dimension festive, dimension populaire, dimension de critique sociale, liens entre les morts et les vivants, présence du corps mort sous forme de squelette.

Un séjour de quinze jours au Mexique, du 28 octobre au 15 novembre 2011, m'a donné la possibilité :

- de collecter au cours de rencontres, d'entretiens et de lectures un ensemble d'éléments (textes, interviews, films, photos, revues) sur l'imaginaire de la mort et ses représentations au Mexique, et sur les festivités du Jour des Morts, syncrétisme entre culture traditionnelle aztèque et catholicisme espagnol ; les proches disparus, grâce à la porosité — temporaire et très cadrée — du monde des vivants et des morts, sont invités à revenir chez eux pour une journée de fête et de retrouvailles ;
- d'assister aux festivités du Jour des Morts des Indiens de Janitzio (Michoacan) et d'être extrêmement touchée par la ferveur et la splendeur de leurs cérémonies rituelle — cimetières croulant sous les fleurs et les flammes des chandelles et habités sereinement, en famille, toute la nuit ; richesse baroque des autels dressés avec des éléments de peu, boissons, fleurs, fruits, musiques, dans les maisons pour honorer chaque mort et lui offrir ce qu'il aimait de son vivant ;
- c'est à un renversement de la danse macabre européenne auquel j'ai assisté puisque ce sont ici les vivants qui invitent les morts à voyager pour venir partager un moment sensoriel et festif ;
- de n'assister malheureusement à aucune danse ni procession associées directement à ces célébrations, même si j'ai fini par apprendre qu'il en existait, mais de manière très diffuse et ponctuelle, et qu'elles ne mettaient en jeu aucun squelette ;
- de constater à quel point par contre les squelettes et les crânes (calaveras), très présents aujourd'hui dans l'art populaire rural et urbain ainsi que chez les artistes contemporains, envahissent les boutiques et les marchés en amont des célébrations, comme éléments de décoration, de jeu et de support à la provocation crâne des Mexicains des villes vis-à-vis de la mort ;



Crânes en sucre sur un marché de Mexico.

- de vivre la différence de célébration des festivités et de perception de la tradition dans le Mexique rural et le Mexique urbain, les populations urbaines cherchant à se démarquer de coutumes considérées comme arriérées, et jouant avec une « réinterprétation explosive des signes qui transforme le culte des morts en culte du spectacle » ;
- de comprendre que le squelette n'est en aucun cas un élément traditionnel de la culture mexicaine, mais qu'il a été « importé » et que c'est l'imagerie des danses macabres européennes qui a servi au Mexique révolutionnaire, à travers l'œuvre de l'artiste Posada, de support de construction privilégié à une « identité typiquement mexicaine » et de vecteur à la critique sociale et à la satire politique ;



Gravure de Posada.

- de sentir la tension extrême qui existe entre la présence conjointe, si tendre, des vivants et des morts pendant les célébrations du Jour des Morts dans les villages indiens du Michoacan, et la folie meurtrière des gangs de narcotrafiquants s'entretenant sauvagement sur les mêmes lieux quelques jours après, faisant au passage des victimes innocentes ; ces guérillas inspirent depuis quelques années une nouvelle forme musicale extrêmement populaire, qui célèbre par la voix des Narcorridos les exploits sanglants des Familias... Nouvelle figure du renversement.

> La Danse macabre de Sigurd Leeder

La *Danse macabre* de Sigurd Leeder met en scène sur la célèbre musique homonyme de Camille Saint-Saëns une vingtaine de tableaux macabres pour dix-huit danseurs, inspirés par les représentations picturales françaises du Moyen-Âge.

La pièce a été créée en 1935 au Barn Theatre de Dartington Hall par les étudiants de la Joos-Leeder School.

La partition réalisée en cinétophographie Laban m'a permis d'entreprendre la recréation de cette pièce.

La partition de la *Danse macabre*

En 1935, les notes en cinétophographie Laban prises par les danseurs ont aidé à l'établissement de la partition par Sigurd Leeder.

Anne Hutchinson faisait partie de la distribution et a dessiné les plans de parcours.

La partition comprend 49 pages qui, outre les cinétophogrammes, rassemblent un index des scènes et des entrées, des notes sur la musique, les costumes, les éclairages ainsi que des éléments d'interprétation des différentes séquences qui sont des ajouts hors notation.

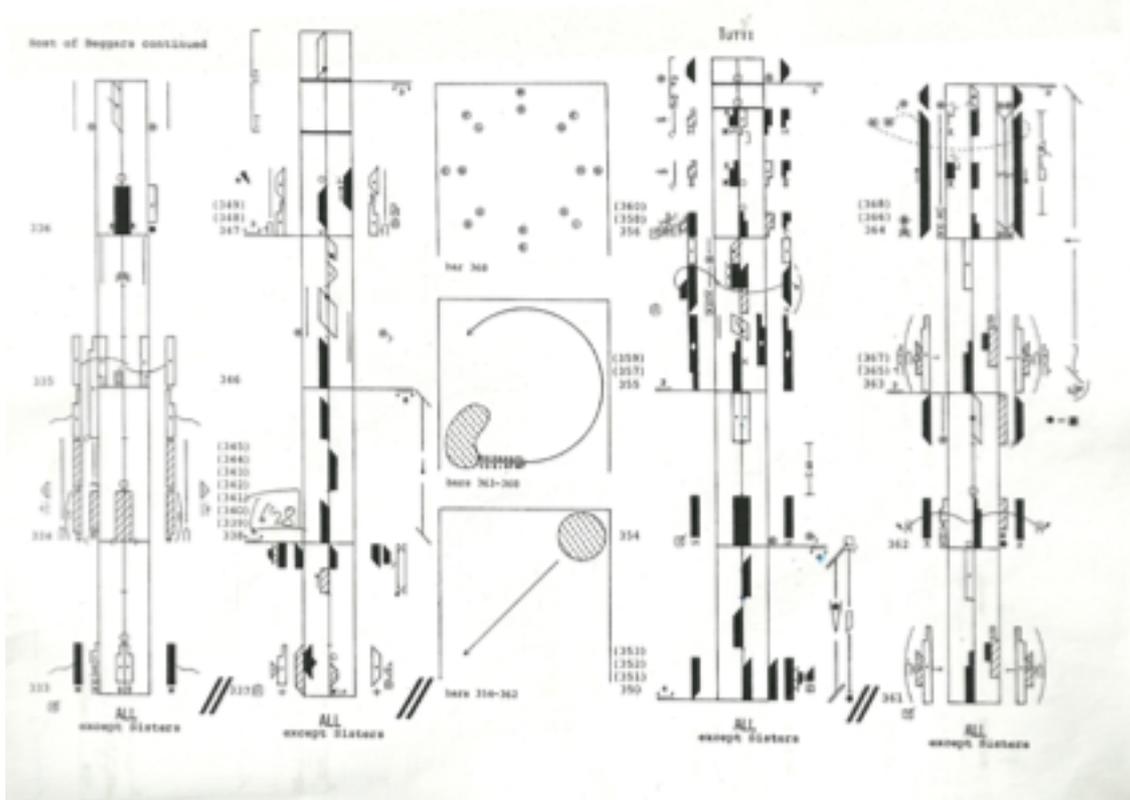
De la même manière, un certain nombre de « caractères » ou de personnages sont mentionnés par des notes en regard de la partition, ce qui de mon point de vue réduit et focalise l'imaginaire au lieu de laisser agir les facteurs de temps et d'espace tels que les décrit la cinétophographie, c'est-à-dire abstraitement, et qui renvoient aux facteurs dynamiques organisées par les principes de la technique Jooss-Leeder.

La chorégraphie est accompagnée par la musique de Camille Saint-Saëns *La Danse macabre*, dans l'arrangement pour deux pianos réalisé par l'auteur.

La Danse macabre de Saint-Saëns connaît plusieurs versions :

En 1872, Saint-Saëns compose une chanson, « La Danse macabre », sur certains des vers du poème du même nom d'Henri Cazalis, pseudonyme de Jean Lahor, poète parnassien ami de Mallarmé.

En 1874, Saint-Saëns écrit la version symphonique de *La Danse macabre*, sous la forme d'un « poème symphonique ».



Extrait de la partition de la Danse macabre de Sigurd Leeder.

Un atelier de 5 jours à l'université Paris VIII, en décembre 2011, m'a permis de travailler à la recréation des premiers extraits de *La Danse macabre* de Sigurd Leeder avec dix-huit étudiants du département Danse.

Cette récréation a été précédée par le déchiffrage en solo pendant plusieurs semaines de la partition de *La Danse macabre*.

Sigurd Leeder :

Sigurd Leeder est un danseur, pédagogue, chorégraphe allemand, compagnon de travail de Kurt Jooss ; ils développeront ensemble, à partir des théories de Rudolf Laban, la technique Jooss-Leeder et le théâtre dansé (« Tanztheater ») au sein des Ballets Jooss.

Après avoir étudié à l'École des arts décoratifs de Hambourg, Sigurd Leeder se lance en autodidacte dans la danse et le théâtre, et signe dès 1920 sa première chorégraphie, *Tanz ohne Musik*. Engagé au Kammerspiele de Hambourg en 1921, il rencontre Kurt Jooss en 1924 ; les deux hommes se produisent ensemble dans *Zwei Tänzer* et fondent la Neue Tanzbühne au Théâtre de Münster, puis créent le département Danse de la Folkwangschule de Essen (1927).

Soliste, chorégraphe et maître de ballet des Ballets Jooss dès 1932, Sigurd Leeder rejoint Dartington Hall en Angleterre, où les Ballets Jooss sont hébergés, en 1934. C'est là, au sein de la nouvelle école Jooss-Leeder, qu'il précise sa méthode, basée sur la choreutique et l'eukinétique, avant de créer sa propre école à Londres en 1947.

Chorégraphe, entre autres, du Festival Old Vic et du Festival d'Édimbourg, il enseigne à l'occasion de stages à travers l'Europe.

Précurseur, avec Albrecht Knust, de la Labanotation, il continue à l'élaborer et à la diffuser. De 1959 à 1964, il réorganise le département de danse à l'université de Santiago du Chili, puis fonde, en 1965, avec Grete Müller, une école à Herisau (Suisse) qu'il dirige jusqu'à sa mort.

La technique Jooss-Leeder

Rudolf Laban a organisé ses découvertes en une « Choreographisches Harmonielehre », qui traite d'une théorie de l'espace, de ses lois et de son contenu dramatique, et d'une théorie de l'expression, des lois de la dynamique et de leur potentiel expressif. Quand Jooss et Leeder démarrent leur partenariat artistique et pédagogique, ils affinent et systématisent progressivement ces théories et les développent en « choreutique » et « eukinétique » :

Alors que le focus de la chorégraphie concerne les lois spatiales de structuration du mouvement, l'eukinétique s'attache aux occurrences temporelles et dynamiques du rendu de l'expression.

La technique Jooss-Leeder telle qu'elle est décrite par Jane Winearls, une de ses élèves de Leeder dans son livre *Modern Dance The Jooss-Leeder Method* est basée sur quatre principes :

- l'alternance de la tension et de la relaxation, définies comme attitudes spécifiques vis-à-vis de la gravité : la tension met en œuvre une résistance à la gravité par le biais de l'énergie musculaire, la relaxation s'appuie sur l'assistance offerte à la gravité par le poids ;
- la relation à la force et au poids, qui est graduée, met en jeu une palette de résistance à la gravité et produit un mouvement décrit par Winearls comme allant du léger au fort, et d'assistance par la gravité, qui produit un mouvement allant du doux au lourd ; ces éléments sont en affinité directe avec la tension et la relaxation ;
- l'attitude envers le temps qui évolue de l'urgence à l'indulgence, du soudain au soutenu ;
- la technique Jooss-Leeder s'appuie sur trois rythmes de base qui distribuent ces nuances : accent initial, accent transitionnel, accent final ;
- enfin, l'attitude envers le flux qui détermine la conduite du mouvement, libre ou contrôlée.

Ces éléments offrent une alternance rythmique entre leurs polarités.

Leeder appuie donc sa méthode de formation du danseur sur les principes du mouvement telles que Laban les a définis ; Jane Winearls décrit un entraînement très complet, qui comprend trois sections : la technique, les dynamiques et le travail de direction et dessin dans l'espace.

La recréation de premiers extraits

Le travail avec les étudiants de Paris VIII a consisté à :

- leur transmettre les éléments de base de la cinétopographie afin qu'ils puissent déchiffrer le premier tableau de la chorégraphie et avoir une première approche des questions posées par le recours au système de notation et par l'interprétation d'une partition ;
- travailler lors d'un cours atelier à l'exploration de certains des éléments de la technique Jooss-Leeder, atelier élaboré en amont à partir de la description faite par Jane Winearls et de ma connaissance des éléments labaniens ; j'ai choisi de travailler principalement sur une réinterprétation des éléments de poids et de force, qui me permettaient une mise en relation avec le travail sur le registre actif/passif expérimenté avec Anna Halprin, et qui semblaient offrir des supports intéressants quant à l'interprétation de la pièce. Un travail sur la conduite des gestes de bras a également été inventé pour répondre à l'exigence de l'écriture chorégraphique spatialement très dessinée ;
- leur transmettre une partie de la chorégraphie. Le travail de recréation a été lent dans son processus car devant mettre en espace un groupe nombreux, de niveau très hétérogène (quelques étudiants venant des départements Théâtre ou Cinéma).

J'ai choisi de travailler sur deux extraits, le début de la pièce qui introduit les différents groupes de « personnages » en déployant leurs éléments de vocabulaire gestuel et spatial, et un deuxième extrait intitulé « le combat », qui me paraissait intéressant par sa mise en œuvre explicite d'un contraste actif/passif à travers l'utilisation contrastée de directions de déplacements, de niveaux, et de construction spatiale des postures des parties adverses.

Ces premiers extraits ont permis de faire émerger des éléments de vocabulaire chorégraphique et un travail d'écriture spatial et dynamique très précis et structuré, basés sur les principes de la choreutique et de l'eukinétique, où les éléments expressifs sont pris en charge par des éléments abstraits, spatiaux et temporels. Comme dans la *Danse macabre* de Berne, les postures sont construites par des flexions, des inclinaisons, des rotations des membres et du tronc, qui organisent des segments et accentuent le caractère grotesque de certains motifs. L'écriture est basée sur la diversité des trajets spatiaux, gestes comme parcours, et sur les contrastes dynamiques. Ce dernier aspect repose sur une mise en œuvre spécifique de la force et des accents, travail qui a été à peine entamé et demande à être poursuivi. On retrouve pour les appuis des éléments du vocabulaire classique. Le travail des

bras engage des conduites spécifiques par des parties précises paumes, dos ou tranchant de la main, coude, etc., et se développe soit en mouvements segmentaires soit en mouvements plus globaux incluant le haut ou l'ensemble du tronc, caractéristique là aussi de la technique Jooss-Leeder et des mouvements du « haut du corps » de l'école allemande.

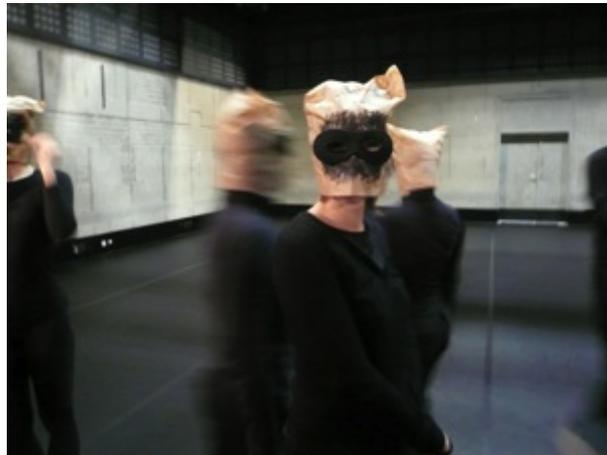
L'ensemble des tableaux déploie une forme de narration segmentée, ouvre un temps nocturne où des êtres de natures diverses (esprits errants, mendiants, enfants, sœurs, etc.) partagent, jusqu'au chant du coq, en un jeu d'unissons ou de répons, différentes relations à travers des formes dansées très diverses — farandole, spirale, tarentelle, menuet, etc. —, qui semblent revisiter des motifs folkloriques mais mettent en jeu également des formes géométriques plus abstraites. Les différents personnages ne sont pas différenciés par leur costume (tous sont en noir et masqués) mais par des motifs gestuels et dynamiques ou des états de corps spécifiques, là aussi basés sur l'eukinétique. Les personnages se transforment parfois en pure matière (morceaux gluants) ou en éléments de l'environnement (vagues, moulins à vent, etc.), faisant émerger une forme d'inspiration fantastique pour cet univers macabre, proche en cela de l'atmosphère du poème d'Henri Cazalis.

Le nombre élevé de danseurs (18) permet une grande variabilité de l'occupation du plateau, et donne un effet de « masse » aux unissons.

Le travail de décomposition et d'altération de cette écriture sera entrepris lors d'un deuxième temps d'intervention en juin 2012.

Une captation vidéo et photo de ces extraits a été réalisée au CND avec le concours de Jacques Hoepffner, vidéaste.





Sweet Bones

Un premier travail de deux jours en décembre 2011 avec le plasticien et photographe Johann Maheut a permis de commencer l'exploration de certaines mises en mouvement, mises en relation et en situation avec un squelette.

Nous avons fait le choix de travailler, en extérieur, à la Défense, dans un espace public à la fois repérable et anonyme, où plusieurs échelles et perspectives pouvaient intervenir, espace relié principalement à un contexte d'activités économiques, mais également stratification d'espaces hétérogènes en pleine mutation : bureaux, lieux d'habitation, centre commercial, jardin public, esplanade, voies rapides, terrain de sport, chantiers, terrains vagues, et également cimetières...

J'avais déterminé en amont une typologie d'actions relevant de tâches ou de jeux, en lien avec la matérialité de l'objet squelette, poids, structure, mobilité, etc., notamment pour éviter de mettre en avant de façon volontaire une dimension symbolique.

Johann Maheut a construit son regard au fur et à mesure des improvisations.

Le hasard nous a conduit à un mur de chantier où les traces d'humidité et de végétation dessinant un fond pictural a fait resurgir la dimension de fresque de la danse macabre.

Un film bref, composé de photos prises à intervalles réguliers pendant une improvisation sur le site, a été réalisé, ainsi qu'un ensemble de planches-contacts faisant intervenir la notion de série et de fragment.

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2010

Cette première exploration a initié le désir de poursuivre le travail sur la notion de décomposition du mouvement, de grotesque, de jeu de relations entre les statuts de présence (performer, squelette, ombre) et de fiction à partir de situations en lien avec l'environnement.

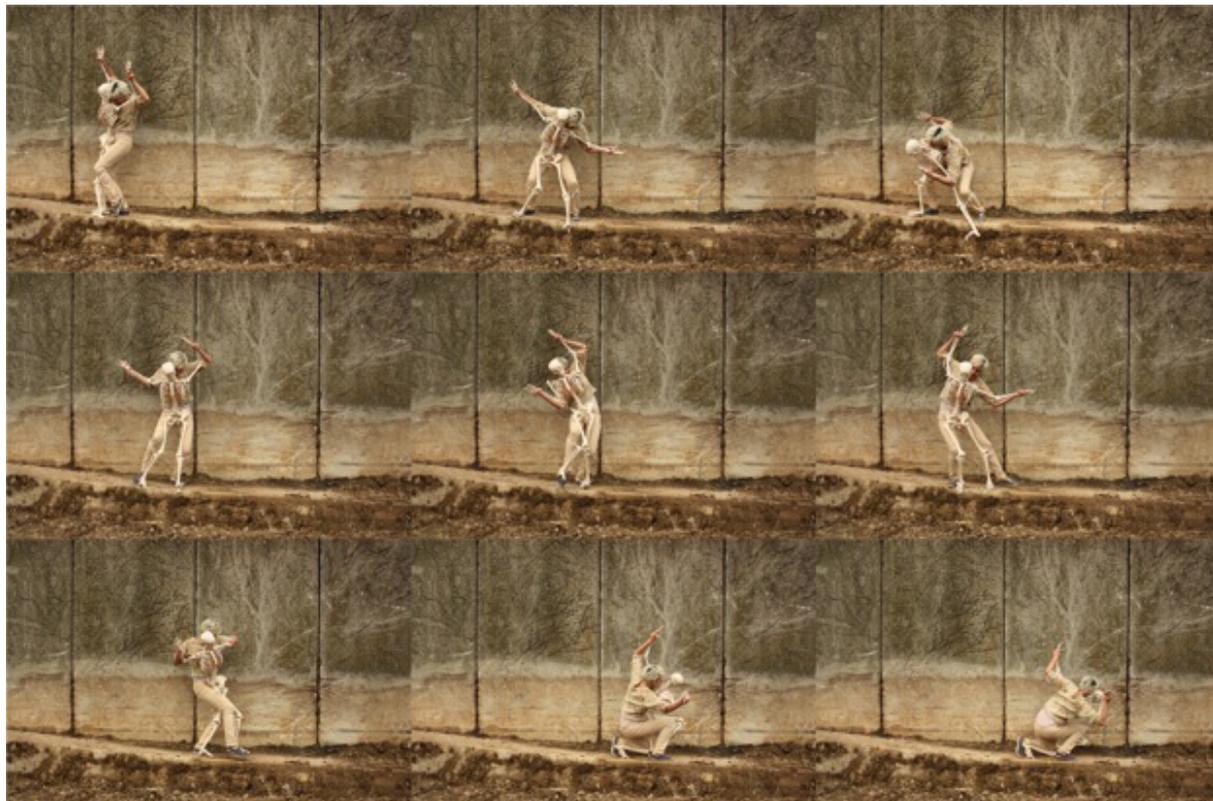


Photo Johann Maheut.

Janvier 2012.