



HAL
open science

Les danses d'Atys de Francine Lancelot : références et interférences

Marina Nordera

► **To cite this version:**

Marina Nordera. Les danses d'Atys de Francine Lancelot : références et interférences. 2022. hal-04829555

HAL Id: hal-04829555

<https://hal.science/hal-04829555v1>

Submitted on 10 Dec 2024

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

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

Les danses d'Atys de Francine Lancelot : références et interférences

Marina NORDERA
Université Côte d'Azur, CTEL

En explorant l'atelier chorégraphique de Francine Lancelot pour les entrées dansées de la production moderne d'*Atys*¹ en 1986, je découvre des matériaux et des outils permettant de comprendre sa manière de les fabriquer et ses choix artistiques. Après avoir puisé dans un corpus de documents soigneusement recueillis et rigoureusement étudiés, elle a mis la danse au service de la dramaturgie et de l'entreprise collective de la mise en scène d'opéra, tout en accueillant les *interférences* entre les sources historiques et les traces mnésiques de son expérience de danseuse, de femme de théâtre et de chercheuse². Lancelot n'a finalement presque rien à restituer ou reconstruire³, car les traces relatives à la production d'*Atys*

¹ Tragédie en musique composée par Jean-Baptiste Lully, livret de Philippe Quinault, créé dans la salle des ballets du château de Saint-Germain-en-Laye le 10 janvier 1676 (cf. BURGESS Geoffrey, « Revisiting Atys : reflections on Les Arts Florissants' production », *Early Music*, n° 34(3), 2006, p. 465-478 ; NAUDEIX Laura, *Dramaturgie de la tragédie en musique (1673-1764)*, Paris, H. Champion, 2004 ; SCHMITT Olivier, *Atys et Médée : passion baroque*, Cyprès-Opéra-Comique, Paris, 1993).

² Née à Montpellier en 1929, Francine Courtin (Lancelot de son deuxième mariage) à vingt ans s'installe à Paris où elle prend des cours de danse classique. Après un séjour en Allemagne (1954-5), où elle fréquente les cours de Mary Wigman, en 1957 elle est embauchée par Dominique et Françoise Dupuy aux Ballets Modernes de Paris. Elle étudie la déclamation, le mime et l'acrobatie et rejoint la compagnie de Jean Dasté à Saint-Étienne. En 1980, avec le soutien du Ministère de la culture, elle fonde la compagnie Ris et Dancieries au sein de laquelle elle forme des danseurs à la « belle danse » et présente des spectacles conçus à partir de reconstitutions, des créations originales qui conjuguent la rigueur du regard sur le passé et l'invention personnelle, des opéras et des comédies ballets jusqu'en 1994. Après avoir arrêté l'activité artistique, son besoin de transmission est réinvesti dans la réalisation du catalogue *La Belle Danse* (1966) et dans le classement de ses archives, jusqu'à sa mort en 2003. Cf. DARTOIS LAPEYRE Françoise, *Francine Lancelot, the Passion of Dance and of Research*, in *A Show of hands*, Stockholm, EADH and Carina Ari Foundation, 2006, p. 69-78 ; NORDERA Marina, *Le double regard de Lancelot*, in *Bach Suite*, Paris, Opéra, 2004, p. 31-33 ; NORDERA Marina, *L'archivio dell'esperienza nell'esperienza dell'archivio: le signature di Francine Lancelot*, in FRANCO Susanne, NORDERA Marina (dir.), *Ricordanze. Memoria in movimento e coreografie della storia*, Torino, UTET, 2010, p. 47-64.

³ Pour un état de lieux et une contextualisation sur les usages de ces termes en France voire LAURENTI Jean-Noël (dir.), *Restitution et création dans la remise en spectacle des œuvres*

en 1676 sont pauvres en détails chorégraphiques. Son retour au passé, historiquement informé à travers l'assemblage de matériaux disparates, nourrit un processus d'expérimentation et de création actualisé dans le présent. Paradoxalement, bien que les entrées dansées qu'elle compose soient créées de toute pièce, le résultat de son travail artistique devenu œuvre par l'incorporation des interprètes sur la scène est dès lors considéré par le public et par la critique comme paradigmatique du style de la « belle danse » à la française. En vertu de ces qualités, lors du remontage d'*Alys* pour la production de 2011⁴, les entrées dansées créées par Lancelot en 1986 deviennent l'original à retrouver, puis à réactiver dans l'interprétation d'une nouvelle troupe de danseuses et danseurs sous la direction de Béatrice Massin⁵, qui était assistante de Lancelot à la création.

Je propose ici d'étudier ce mouvement en trois temps : la documentation du XVII^e et XVIII^e siècle, le processus de création chorégraphique de 1986 et sa transmission lors des reprises. Ma position est celle d'une danseuse devenue historienne de la danse, à qui il est arrivé de danser dans la production de 1986, de côtoyer Lancelot pendant quelques années, d'avoir accès à ses archives⁶ et de participer à la

des XVII^e et XVIII^e siècles, Paris, ACRAS, 2010. La réflexion sur ces thèmes a été vive à l'international entre les années 1990 et 2000 : BURT Ramsay, « Re-Presentation of Re-Presentations. Reconstruction, Restaging and Originality », *Dance Theatre Journal*, n° 2, 1998, p. 30-33 ; CARTER Alexandra, « The Case of Preservation », *Dance Theatre Journal*, n° 2, 1988, p. 26-29 ; CELI Claudia, FALCONE Francesca, PAPPACENA Flavia (dir.), *Recupero, ricostruzione, conservazione del patrimonio coreutico italiano del XIX secolo*, Rome, Chorégraphie, 2000 ; FRANKO Mark, *Dance as text. Ideologies of the baroque body*, Cambridge University Press, 1993 ; JORDAN Stephanie, *Preservation Politics: Dance Revived. Reconstructed. Remade*, Hightstown, Princeton Book, 2000. Pour des perspectives critiques récentes voir LEPECKI André, « The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances », *Dance Research Journal*, n° 42/2, 2010, p. 28-48 et FRANKO Mark, *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment*, Oxford University Press, Oxford-New York, 2017.

⁴ Des reprises des mêmes chorégraphies avec des changements dans la distribution ont lieu en 1988-9, 1991-2.

⁵ Béatrice Massin débute son parcours en danse contemporaine comme interprète de Susan Buirge, puis elle rencontre Lancelot en 1983 et intègre la compagnie Ris et Dancieries. Elle dirige la compagnie Fêtes galantes, fondée en 1993.

⁶ Les archives de Lancelot ont été distribuées par sa volonté dans plusieurs institutions. Les documents concernant la « belle danse » (recherche, création, administration, vidéographie) : Bibliothèque nationale de France, Département des arts du spectacle ; Cinémathèque de la danse de la Cinémathèque française ; Centre de musique baroque de Versailles ; Centre national de la danse. Les documents sur la recherche ethnographique : Centre Ti Kendal'c'h, Cinémathèque de Bretagne; Centre Métive à

transmission de son œuvre. Les compétences et le goût de l'archive de l'historienne que je suis devenue se croisent et interfèrent avec l'expérience et les savoirs incorporés de la danseuse que je suis, permettant une réflexion sur ce qui fait œuvre quand celle-ci traverse le temps et les corps, mais aussi sur les raisons de la construction de son oubli⁷.

Le filtre me permettant de mettre en relation ces différents plans de la transmission - archives, expérience, interprétation - est la notion d'interférence. Phénomène physique par lequel deux ondes qui se rencontrent en produisent une troisième, interférer signifie aussi se frapper l'un l'autre, s'entrechoquer, se blesser réciproquement, et encore s'entremêler, porter dans l'autre quelque chose de soi tout en accueillant quelque chose de l'autre. Dans les processus cognitifs l'interférence est un trouble de la mémoire ou de la mémorisation. Elle peut agir de manière proactive quand des anciennes connaissances empêchent la mémorisation, rétroactive quand une nouvelle expérience cognitive chasse la mémoire d'une autre, et crée l'oubli⁸. D'autre part, selon l'hypothèse de Huyssen, si les souvenirs, même les plus anciens, voyagent avec nous dans le tissu cérébral accompagnés à chaque réactivation par des nouvelles impressions, dans l'histoire culturelle le passé doit être articulé et sans cesse réactivé dans le présent pour devenir mémoire. La faille qui s'ouvre entre expérience, évènement et souvenir est ainsi inévitable, mais peut devenir une sollicitation puissante pour l'imagination et la créativité artistique⁹. Pensé comme un système d'interférences, le processus de réactivation et de transmission d'une œuvre chorégraphique du passé ne peut donc pas être linéaire, ni prévisible.

Parthenay, Conservatoire occitan de Toulouse, Maison méditerranéenne des sciences de l'homme d'Aix-en-Provence.

⁷ Sur les problèmes de définition de la notion d'œuvre en danse au fil des reprises et réactivations cf. BENICHOU Anne (dir.), *Recréer/Scripter. Mémoires et transmissions des œuvres performatives et chorégraphiques contemporaines*, Paris, Les Presses du réel, 2015 ; FRANCO Susanne, NORDERA Marina (dir.), *Ricordanze. Memoria in movimento e coreografie della storia*, Torino, UTET, 2010 ; FRANKO Mark, *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment*, op.cit. ; LAUNAY Isabelle, *Les danses d'après*, Pantin, Centre national de la danse, 2017 ; MIDGELOW Vida, *Reworking the ballet. Counter Narratives and Alternative Bodies*, New York, Routledge, 2007 ; POUILLAUDE Frédéric, *Le Désœuvrement chorégraphique. Étude sur la notion d'œuvre en danse*, Paris, Vrin, 2009 ; QUIBLIER Marie, *La Reprise. Un espace de problématisation des pratiques dans le champ chorégraphique français : 1990-2010*, Thèse de doctorat, Université de Rennes, 2010.

⁸ MEUNIER Jean Marc, *Mémoires. Représentations et traitements*, Paris, Dunod, 2009, p. 49-51.

⁹ HUYSEN Andreas, *Twilight Memories. Marking Time in a Culture of Amnesia*, London-New York, Routledge, 1995, p. 6.

Mon expérience passée d'interprète des danses d'*Atys* et plus récente de passeuse de ces danses, me permet de nourrir une réflexion méthodologique sur la transmission quand elle s'inscrit à la jonction entre les traces documentaires et la mémoire corporelle, entre les archives écrites et visuelles et les mémoires multiples du corps dans son devenir archive¹⁰. Cette expérience me permet aussi d'explorer à partir de plusieurs points de vue (subjectif, intersubjectif, historiographique) les ambiguïtés de la relation entre le corps archive et l'archive documentaire, qui interagissent sans cesse dans le travail de création et transmission du mouvement et du geste dansé. J'ai pu ainsi observer la valeur que l'on donne à ces différents moyens d'accès au geste qui n'est plus - et qui n'est plus depuis longtemps - dans le travail historiographique et dans la pratique scénique de la reprise d'une œuvre. La contextualisation et l'analyse de la fabrication des danses d'*Atys* m'a permis d'évaluer les variations de paramètre dans les modulations de l'échelle temporelle, d'interroger la relation toujours ambiguë entre transmission, reconstitution et création, de mettre en parallèle les méthodologies de la recherche en histoire culturelle de la danse d'époque moderne et celles de la mise en scène des danses « historiques », et leurs manières de concevoir l'histoire. Enfin, d'interroger les modalités de réception de l'historicité d'une œuvre dansée, dans le passé et aujourd'hui¹¹.

¹⁰ Sur la relation entre histoire et mémoire, sources et expérience, ainsi que sur les problématiques liées à la notion d'archives et transmission en danse : BURT Ramsay, « Re-Presentation of Re-Presentations. Reconstruction. Restaging and Originality », *Dance Theatre Journal*, n° 2, 1998, p. 30-33 ; FRANCO Susanne, NORDERA Marina (dir.), *Ricordanze, op.cit.* ; FRANKO Mark, *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment*, Oxford University Press, Oxford-New York, 2017 ; HARDT Yvonne, « Staging the Ethnographic of Dance History: Contemporary Dance and Its Play with Tradition », *Dance Research Journal*, n° 43(1), 2011, p. 27-42 ; HECQUET Simon, PROKHORIS Sabine, *Fabriques de la danse*, Paris, PUF, 2007 ; LAUNAY Isabelle, PAGES Sylviane (dir.), *Histoire et mémoire en danse*, Paris, l'Harmattan, 2010 ; LEPECKI André (dir.), *On the Presence of the Body. Essays on Dance and Performance Theory*, Middletown, Wesleyan University Press, 2004 ; PHELAN Peggy, *The Ontology of Performance. Representation without Reproduction*, in Id. (dir.), *Unmarked: The politics of Performance*, London-New York, Routledge, 1993.

¹¹ Sur historicité et reenactment voir AGNEW Vanessa, « What is Reenactment », *Criticism*, n° 46, 2004, p. 335 ; BENICHOU Anne (dir.), *Réjouer le vivant. Les reenactments, des pratiques culturelles et artistiques (in)actuelles*, Paris, Les Presses du réel, 2020 ; DRAY William H., *History as Re-enactment. R.G. Collingwood's Idea of History*, Oxford, Clarendon Press, 1995 ; FRANKO Mark et RICHARDS Annette (dir.), *Acting on the Past. Historical Performance Across the Disciplines*, Middletown, Wesleyan University Press, 2000 ; FRANKO Mark, *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment, op.cit.* ; MARTIN Roxane et NORDERA Marina (dir.), *Les arts de la scène à l'épreuve de l'histoire*, Champion, Paris, 2011.

Les danses d'Atys de 1676 : un original perdu ou un faisceau de réécritures ?

La trame dramaturgique d'*Atys*, tirée des *Fastes* d'Ovide¹², renouvelle un récit issu des cultes de fertilité qui se conclut avec une émasculatation rituelle. Dans le livret de Quinault, selon les règles du genre, l'intrigue se déploie en cinq actes. Il est introduit par un prologue metadiscursif où la pastorale et la tragédie se confrontent donnant lieu au genre de la tragédie en musique, en honneur « du plus grand des Héros », Louis XIV. Ce n'est qu'avec le premier acte que la trame se déploie : le jeune Atys, d'une rare beauté, est choisi par la déesse Cybèle pour officier son rite annuel de renouvellement du cycle de la nature. Amoureuse, elle lui demande fidélité éternelle, mais, quant à lui, il aime la nymphe Sangaride et cet amour est réciproque bien qu'elle soit promise en mariage à Celenus. Les révélations du sentiment s'enchaînent entre la réalité et le songe, jusqu'au dénouement tragique. Cybèle, jalouse, met en acte sa vengeance cruelle par un sortilège : Atys sombre dans la folie et tue Sangaride sans la reconnaître. Revenu à ses sens, il découvre les conséquences de son acte et il se donne la mort. Cybèle pleure la mort d'Atys et le transforme en un arbre sacré et éternel, le sapin¹³.

La construction dramaturgique du livret comporte plusieurs passages dansés : la suite de nymphes de Flore et les héros qui accompagnent Melpomène se présentent, s'affrontent et finissent par danser un menuet ensemble dans le Prologue. Un cortège des Phrygiens dans l'acte I évoque la descente de la déesse Cybèle. Les Zéphyrus rafraîchissent de leur danse l'acte II. Au cœur de l'acte III, le sommeil endort Atys pour lui permettre de voir en rêve la préfiguration de son destin dans la douce harmonie féminine des songes agréables et dans l'inquiétante menace masculine des songes funestes. L'intermède festif de l'acte IV célèbre le mariage entre Sangaride et Celenus. Enfin, les Corybantes expriment la vengeance de Cybèle et ritualisent le malheur d'Atys dans l'acte V. Ces interventions dansées sont finement intégrées à la dramaturgie si on s'en tient aux indications du livret : le compositeur d'entrées de « danse ordinaire » Pierre Beauchamps¹⁴, responsable de la troupe des interprètes masculins¹⁵

¹² Ovide, *Fastes*, IV.

¹³ NORMAN Buford, *Quinault, librettiste de Lully*, Paris, Centre de Musique Baroque de Versailles-Mardaga, 2009.

¹⁴ Cf. POWELL John S., « Pierre Beauchamps. Choreographer to Molière's Troupe du Roy », *Music and Letters*, n° 2, 1995, p. 168-186.

¹⁵ Ils sont nommés individuellement dans la distribution donnée par le livret de 1676, en ouverture de la scène dont chaque entrée fait partie.

qui ont animé la première représentation, est épaulé par le danseur et pantomime François Hilaire D'Olivet¹⁶ pour les passages nécessitant plus d'action et de l'apport expressif du geste.

Après avoir rencontré un remarquable succès¹⁷, l'œuvre est reprise régulièrement jusqu'en 1753 à Paris, dans d'autres villes françaises et à l'étranger. Plusieurs distributions de danseurs et danseuses s'y sont produites. Bien que les interprètes cités dans les livrets-programmes des reprises soient parmi les plus connus de cette époque, nous n'avons à ce jour que peu d'informations sur leurs marges de liberté dans la création des rôles, sur les pratiques de transmission d'une distribution à l'autre et sur les critères d'interprétation, conservation, transformation et appropriation des danses. D'autre part, la popularité de l'œuvre inspira des parodies données au théâtre de la foire et au théâtre des Italiens ainsi que des chansons à boire¹⁸ contribuant à la faire connaître par ses multiples réécritures qui se déploient dans des temps, des espaces, des contextes, des langages et des corps différents.

¹⁶ D'Olivet (ou Dolivet) faisait partie des 13 maîtres présents à la fondation de l'Académie de Danse en 1661. Il était connu pour l'expressivité de ses interprétations et pour les solos nobles.

¹⁷ Le 6 mai 1676, Madame de Sévigné écrit : « J'ai été hier à l'Opéra [...] ; il y a des endroits d'une extrême beauté ; il y a un sommeil et des songes dont l'invention surprend ; la symphonie est toute de basses et de sons si assoupissants, qu'on admire Baptiste sur [de] nouveaux frais. » (Cf. Lettre n° 532 de Marie de Rabutin-Chantal, marquise de Sévigné, à Madame de Grignan, dans l'édition de Louis Monmerqué, *Lettres de Madame de Sévigné, de sa famille et de ses amis*, Paris, Hachette, 1862, tome 4, p. 436. Saint-Évremond juge, quant à lui, que : « les habits, les décorations, les machines, les danses sont admirables dans *Atys*. La Descente de Cybèle est un chef d'œuvre ; le Sommeil y règne avec tous les charmes d'un Enchanteur. Il y a quelques endroits de récitatif parfaitement beaux et des scènes entières d'une musique fort galante et fort agréable. À tout prendre *Atys* a été trouvé le plus beau ; mais c'est là qu'on a commencé à connaître l'ennui que donne un chant continué trop longtemps. » (Cf. *Les Opéra*, éd. Robert Finch et Eugène Joliat, Genève, Droz, 1979, p. 64. Précisons toutefois que, ainsi que l'expliquent Pierre Degott et Bénédicte Louvat-Mozolay, « Saint-Évremond n'a pas assisté à la représentation des grands opéras de Lully et Quinault à la Cour ou à l'Académie royale de musique » car « il fut contraint de quitter la France en 1661 et qu'il mourra en exil à Londres en 1703 ». C'est à Londres, qu'en 1676, il eut « l'occasion d'entendre en version de concert des extraits de trois opéras de Lully, *Cadmus et Hermione*, *Thésée* et *Atys*, donnés par des chanteurs français », cf. DEGOTT, Pierre et LOUVAT-MOZOLAY, Bénédicte, « D'un opéra l'autre : Saint-Évremond passeur entre deux scènes lyriques », dans *Les théâtres anglais et français (XVI^e-XVIII^e siècle) : Contacts, circulation, influences*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016.

¹⁸ Cf. RUBELLIN Françoise, *Atys burlesque: parodies de l'opéra de Quinault et Lully à la Foire et à la Comédie-Italienne. 1726-1738*, Saint-Gély-du-Fesc (Hérault), Espaces 34, 2011.

Atys 1986 : une dramaturgie dansée au fil des réactivations

La production scénique de 1986 a redonné le jour à la tragédie lyrique d'*Atys*, grâce à la mise en scène de Jean Marie Villégier, la direction musicale de William Christie, les décors de Carlo Tommasi, les costumes de Patrice Cauchetier et la chorégraphie de Lancelot¹⁹. L'harmonie entre les différents éléments du spectacle et la force du parti pris de la mise en scène ont été reconnus comme les raisons principales de son succès, qui en a motivé les reprises de 1988, 1992 et 2011. Le coup de théâtre de la fin du prologue est à la fois la manifestation et la clé de lecture de ce parti pris. L'action mérite d'être décrite ici : un des personnages du Prologue, Iris, se fait metteur en scène et compose un tableau vivant dans lequel les danseurs de la suite de Melpomène, muse de la tragédie, et les danseuses de la suite de Flore, allégorie de la pastorale, célèbrent en dansant le dialogue retrouvé entre les deux genres théâtraux. Leurs costumes rappellent les figures antiques et sont pleins de couleurs : bleu ciel pour Flore et sa suite ; rouge profond et or pour Melpomène et sa suite. Des tapisseries à paysage ornent les trois murs de la boîte théâtrale. À la limite la plus haute de ces murs apparaissent, à peine visibles, les têtes surmontées de perruques des courtisans qui constituent le cœur et interagissent vocalement avec les solistes depuis cette étonnante position. Un personnage mystérieux, sorte de maître de cérémonie habillé en noir qui porte un grand chapeau orné de plumes, rentre par le fond, inaperçu par les autres personnages en pleine action, et descend vers l'avant-scène au centre du plateau. Au sommet du crescendo musical du « tutti », dès qu'il ouvre les bras d'un seul geste les tapisseries s'écroulent soudainement. Une poussière dense envahit le plateau et immobilise les danseurs, devenus ainsi figures figées dans le temps. Le personnage noir s'impose à ce moment-là comme le vrai metteur en scène, liminal, de la tragédie. Il est muet. Il a la maîtrise du temps et de cette ambiguïté suspendue entre l'obscurité d'un système symbolique enfui dans le passé et insaisissable, et les reflets éblouissants d'une authenticité fantasmée que la mise en scène du prologue tente de restituer. C'est ainsi que le travestissement coloré de l'allégorie du prologue, repoussant l'action dans une Antiquité mythique et lumineuse imaginée par le XVII^e siècle, disparaît pour faire apparaître l'ambiance sombre, en noir et blanc de la cour en deuil.²⁰

¹⁹ La première de la production moderne a eu lieu au Teatro Metastasio de Prato (Italie) le 20 décembre 1986, par Les Arts Florissants et Ris et Danceries en coproduction avec l'Opéra de Paris et l'Opéra de Montpellier. Voir *Atys* (programme et livret), Prato, Teatro Metastasio, 1986 ; « Atys », *L'Avant-Scène Opéra*, n° 94, 2011.

²⁰ La série de six gravures d'Antoine Trouvain, « Appartements ou amusements de la famille Royale à Versailles » (1694 et 1696) qui illustrent les passe-temps et loisirs des

La chute surprenante des tapisseries dramatise ainsi l'échec de la reconstitution comprise comme reproduction de l'original, et dévoile l'actualité propre à toute opération de penser/représenter (*perform*) le passé. La prise de conscience traumatique de la perte permet de combler la distance en l'actualisant par le vécu dans le flux de l'histoire²¹. Et si, comme l'affirme Giorgio Agamben « la voie d'accès au présent a nécessairement la forme d'une archéologie »²², le contemporain est inactuel, il sait s'extraire de son temps, créer un décalage, un écart, une prise de distance critique.

La présence étrange et inquiétante du maître de cérémonie, personnage explicitement anachronique qui n'existait pas dans le livret de Quinault, est introduite par Villégier en s'inspirant d'une gravure qu'il considère comme « un emblème de l'impossibilité d'une communication directe avec le XVII^e siècle, comme un palimpseste de la recherche et du jeu créatif avec les sources historiques, nécessaire dans chaque entreprise historique ». Sa figure, qui a une fonction épistémologique, agit comme la « personnification (même) du tragique » et met fin à l'« illusion de la reconstitution » dans le goût de l'« authentique » ou simplement « passéiste ». Le metteur en scène ne s'attache « aucunement à une quelconque "reconstitution" de la lettre », mais veut « plutôt retrouver une *activité* à et de ce théâtre pour nos sensibilités d'aujourd'hui »²³.

Si la redécouverte du répertoire dit baroque a motivé l'engouement pour la reconstitution dans les années 1970 et 1980²⁴, toujours dans une articulation (plus ou moins féconde) entre la fidélité à un original perdu et la récréation qui tente de garder un lien avec cet original, le processus de réactivation selon Villégier lui donne « le droit de mélanger les styles, les codes et les époques. Il faut vouloir ces mélanges, ne serait-ce que pour s'y troubler²⁵ ». Cette déclaration de poétique de Villégier est un bon

courtisans dans l'appartement de Louis XIV à Versailles a inspiré la mise en scène et donné le ton et les nuances aux décors, costumes, éclairages.

²¹ Cf. PHELAN Peggy, *The Ontology of Performance. Representation without Reproduction*, in *Id.* (dir.), *Unmarked: The politics of Performance*, London-New York, Routledge, 1993.

²² AGAMBEN Giorgio, *Qu'est-ce que c'est le contemporain ?*, Paris, Payot et Rivages, 2008, p. 35.

²³ BURGESS Geoffrey, « Revisiting Atys : reflections on Les Arts Florissants' production », *Early Music*, n° 34(3), 2006, p. 465-478, *passim*.

²⁴ En 1980, année du patrimoine, le ministère de la Culture soutien la fondation de la compagnie Ris et Danceries par Lancelot, dans l'objectif d'étudier, promouvoir et valoriser les anciennes danses françaises. Cf. LE MOAL Philippe, *La danse à l'épreuve de la mémoire. Analyse d'un corpus d'écrits sur la mémoire de la danse*, Paris, Ministère de la Culture et de la Communication, 1998.

²⁵ « Atys », *L'Avant-Scène Opéra*, n° 94, 2011, p. 155.

exemple de la polysémie du concept d'interférence défini plus haut dans son acception productive. L'interférence justifie l'oubli et laisse libre cours à un nouveau processus créatif qui se nourrit d'une multiplicité de traces et de fragments du passé.

Lancelot adhère avec enthousiasme au parti pris de la mise en scène : « L'éclairage particulier voulu par Villégier, sa "re-lecture" m'ont passionnée²⁶ ». Elle souligne l'importance et l'efficacité d'un travail d'équipe où « curieusement le sentiment d'une réelle liberté l'a emporté de loin sur le poids des contraintes²⁷ ». Dans cette perspective elle comprend que « le chorégraphe n'est plus le seul maître d'œuvre », mais qu'il doit s'ajuster au travail dramaturgique. Son souci de l'intégration dramaturgique et théâtrale des entrées dansées aux éléments constitutifs de la mise en scène est constant. Pendant les réunions de préparation Lancelot et Massin participent activement aux discussions sur « l'optique d'une scène, la relation avec les chanteurs, l'espace, les parcours au sol, les jonctions à opérer entre la danse et les personnages²⁸ ». Au cours des répétitions elles transmettent aux chanteurs des indications sur les mouvements scéniques et sur la gestique baroque, pendant que Villégier précise aux danseurs le sens théâtral des séquences chorégraphiques. Ainsi, dans la vision de Lancelot la danse « intervient tantôt en prolongement de l'action pour étoffer une scène (l'invocation à la déesse Cybèle à l'acte I) ou nourrir l'allégorie (prologue) : tantôt en rupture pour introduire dans un climat tragique un divertissement de baladins (acte IV). Fonctionnelle, la danse est aussi la seule à pouvoir suggérer le merveilleux et l'étrangeté : les personnages extrahumains et les songes. À la danse sont dévolus les passages instrumentaux²⁹ ».

Dans cette proposition, l'effectif des danseurs est systématiquement réduit dans chaque entrée par rapport à la distribution détaillée dans le livret et l'identification des personnages est simplifiée, rendue abstraite ou modifiée. Par exemple, dans le livret la suite de Melpomène du Prologue est constituée par huit héros mythiques qui exécutent une danse de bataille par couples, deux à deux. Dans la proposition de Lancelot, sont présents seulement trois danseurs qui portent des costumes identiques, aux couleurs et aux enseignes de la muse tragique. Cette abstraction les définit comme incarnations symboliques de l'héroïsme mythique. La composition

²⁶ Lancelot dans *Alys* (programme et livret), Prato, Teatro Metastasio, 1986.

²⁷ Lancelot, dans MASSIP Catherine, *Au cœur du baroque: les vingt ans des Arts Florissants*, Paris, Bibliothèque-Musée de l'Opéra, 1999, p. 20.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Entretien avec Josseline Le Bourhis pour *Le Monde de la musique*, 1987. Médiathèque du CND, fonds Lancelot.

chorégraphique joue avec la forme du triangle au sein de laquelle la frontalité des danseurs par rapport au public est préservée et sans cesse réaffirmée à travers des variations et déplacements caractérisés par la technicité et rapidité des membres inférieurs. Les gestes de défi et la force physique des héros sont donc signifiés par la matière même de l'écriture chorégraphique plutôt qu'à travers une construction figurale des personnages et la mise en scène explicite d'une action de bataille.

Au cœur de la tragédie d'Atys, l'acte IV recèle un intermède onirique, « ... un sommeil et des songes dont l'invention surprend³⁰ ». Cybèle plonge Atys dans le sommeil pour pouvoir lui montrer par le rêve la préfiguration des conséquences de son choix de lui rester fidèle, ou pas. Pour animer cette vision, le livret de 1676 prévoit une troupe de huit songes agréables qui « font connaître [à Atys] l'Amour de Cybèle et le bonheur qu'il doit en espérer », et une de huit songes funestes, qui « le menacent de la vengeance de Cybèle s'il méprise son amour, et s'il ne l'aime pas avec fidélité³¹ ». Selon L'Abbé Du Bos les Songes funestes furent composés par D'Olivet, donc traités plutôt par l'expression gestuelle que par des pas de « danse ordinaire ». En plus de ces deux entrées, Lancelot choisit de chorégrapier l'introduction instrumentale de l'intermède et invente le personnage dansant du Sommeil. Inspirée par les grands solos d'hommes du répertoire de la « belle danse », la composition alterne des séquences de pas fluides et enchaînées dans l'espace, des poses suspendues, une riche ornementation de batteries et une gestuelle fine et sobre des bras et des mains évoquant le silence, la caresse, le repos. Une qualité moelleuse, presque un retard de l'appui, est recherchée dans la réception des sauts. Une fois le calme installé, le Sommeil quitte la scène par des tours lents répétés, pendant que les Songes agréables rentrent progressivement l'un après l'autre, comme des apparitions. Le sextuor féminin de la sarabande envoûtante des Songes agréables qui suit est un jeu chorégraphique qui dessine l'espace avec toutes les variantes de la ligne courbe : un dessin mobile, qui fait apparaître dans la fluidité des trajets des ellipses, des épingles, des pétales, des cercles. Une seule danseuse, personnification de Cybèle, reste sur scène à la fin de cette danse³². Comme dans la construction du solo du Sommeil, ses passages dansés s'alternent à des

³⁰ Lettre de Madame de Sévigné du 6 mai 1676.

³¹ QUINAULT Philippe, *Atys* (1676), édition critique par Stéphane Bassinet, Droz, Genève, 1992.

³² Notes de travail de Lancelot conservées à la Médiathèque du CND à propos des Songes agréables : « incarnation dansante de Cybèle pour les deux songes ou seule pour Atys ou avec incarnation dansante d'Atys ou danseuse indienne, mais déjà fait ». Ces notes semblent issues d'une réunion de préparation à la mise en scène.

moments d'intensité et simplicité gestuelle qui révèlent l'autre facette de la déesse : non pas celle qui exerce un pouvoir autoritaire sur la nature et les hommes, mais une mère aimante, généreuse et accueillante. Cette douceur diffuse prépare le contraste apporté par la scène successive, celle des Songes funestes, où Lancelot choisit de confier à trois interprètes masculins une entrée techniquement complexe, tissée de grands sauts, batteries, tours et une accentuation des temps forts vers le bas. L'effet de prodige est obtenu d'une part par la virtuosité de cette performance masculine, d'autre part par le crescendo percussif qui conduit à un seul geste, péremptoire : l'index menaçant pointé contre Atys endormi par les danseurs. Ce geste est reproduit et amplifié par le chœur masculin qui déferle précipitamment en rangée sur l'avant-scène et s'adresse à la fois à Atys, et au public.

Si l'analyse fine des sources aurait conduit à un traitement de cette entrée en pantomime dansée, par des gestes et des actions démonstratives, Lancelot transfère la puissance expressive encore une fois à la matière chorégraphique : gestion de l'espace, accélération du rythme, vocabulaire riche et articulé des pas de la « belle danse ». Afin de participer au projet collectif de mise en scène et de rendre service à la cohérence dramaturgique de l'œuvre, Lancelot évite de théâtraliser la danse et puise plutôt dans son potentiel propre de signification : rythme, qualité dynamique, corporéité, jeu des appuis, construction spatiale.

Anachronismes dansés

L'écoute et l'analyse musicales constituent pour Lancelot la première phase de travail pour le traitement chorégraphique des entrées de danse : « j'ai dû écouter très attentivement la musique pour savoir si j'avais affaire à une chaconne ou à un passe-pied et composer la chorégraphie en fonction de ces rythmes imposés par Lully. En fait, la chorégraphie est un « texte » à penser et à écrire sur la musique, que l'on donne à « lire » aux danseurs chargés de l'interpréter³³ ». Chaque passage musical suggère à Lancelot non seulement un temps, un rythme, une couleur, mais aussi des trajets, des figures dans l'espace et des éléments dramaturgiques. Le traitement de l'intermède de l'acte IV en est un exemple significatif. À une première écoute Lancelot observe que la musique à danser de cet intermède est « démodée » par rapport à la modernité de Lully. Les différentes structures rythmiques qui le constituent renvoient selon elle à des formes de danse qui appartiennent à la tradition populaire et savante européenne, mais qui n'étaient plus pratiquées à la cour de Louis XIV. Elle

³³ Propos de Lancelot recueillis par Josseline Le Bourhis 1987 cit.

propose donc des danses « à l'ancienne » qu'elle compose à partir de vocabulaires de pas puisées autant dans les sources écrites, que dans la tradition vivante. Cette proposition chorégraphique motive la mise en scène de tout le divertissement. L'intermède est traité comme une suite de danses de bal « d'autrefois », ce qui met en évidence l'écart de génération, de mentalité et de goûts entre le personnage du vieux fleuve Sangar, ivrogne et berné par ses courtisans, et la jeune Sangaride, obligée à s'unir en mariage à Celenus quand elle aime Atys. Les personnages dansants liés au culte des eaux du livret de 1676 deviennent ainsi dans la proposition de Lancelot et Villégier une troupe de onze baladins engagés par la cour pour animer le divertissement. Habillés en couleurs pastel sur lesquels le temps a travaillé, ils contrastent la dominante noire des courtisans qui remplissent la scène. L'entrée de ballet commence avec des pas utilisées dans les *balletti*, les gaillardes et les *canari*³⁴ : sauts, tours et frappes de pieds pour les hommes qui entrent en premiers ; promenades et sautilllements délicats pour les femmes qui les suivent jusqu'à que quatre couples et un trio se forment. Pour la construction des danses de couple, dans les notes de chorégraphie Lancelot nomme différentes formes de danses françaises dont la source de fin XVI^e siècle est l'*Orchésographie* de Thoinot Arbeau - gavotte, branle de Poitou, volte – auxquelles s'ajoutent des formes sociales ou traditionnelles (menuet, tricotel). Les pas en effet sont tirés de ces répertoires et agencés selon des choix qui relèvent d'impératifs scéniques précis : la volte permet aux danseuses de changer de partenaires jusqu'à que les couples et le trio fusionnent en une seule chaîne ouverte qui se déplace latéralement côté jardin et dessine l'espace de la fête en y englobant la masse des courtisans sur scène. L'orientation des danseurs n'est jamais dirigée de manière affirmée vers le public, mais reste concentrée dans l'échange au sein de chaque couple, et des couples avec le groupe. La chaîne enfin se fragmente en petits groupes qui, au rythme et au pas de gavotte, sortent progressivement de scène, repoussés par l'arrivée de Sangaride suivie de son cortège de mariage. Cette suite de rythmes joués ainsi que la qualité saltatoire et rapide dominante créent un crescendo d'énergie vitale en contraste avec ce qui se trame dans l'intériorité de Sangaride. La danse est au service d'une suspension du tragique par le vitalisme de la fête. L'anachronisme devient ici un outil épistémologique permettant de réfléchir à la tension entre le temps cyclique du rituel et le temps linéaire de l'histoire.

³⁴ Tirées des traités italiens de Fabrizio Caroso (*Il Ballarino*, Venezia, Ziletti, 1581 ; *Nobiltà di Dame*, Venezia, Muschio, 1600) et Cesare Negri (*Le Gratie d'Amore*, Milano, Pacifico Pontio e Giovan Battista Piccaglia, 1601).

Incorporer les traces

Mis à part l'intermède de l'acte IV, chaque entrée de danse est composée par Lancelot à partir d'une structure spatiale et rythmique de base en puisant dans les connaissances des typologies musico-chorégraphiques de la « belle danse ». En collaboration avec des musicologues et instrumentistes spécialistes de la musique du XVII^e et XVIII^e siècles, Lancelot étudiait depuis les années 1970 les pièces transmises en chorégraphie Beauchamps-Feuillet, qui constituaient le répertoire de sa compagnie Ris et Danceries³⁵. Pour la préparation d'*Atys*, afin d'engranger un riche matériel tant au niveau de la composition que du vocabulaire, Lancelot procède à une relecture attentive de nombreuses partitions de danses destinées à la scène. Elle analyse en particulier celles de Guillaume Louis Pécour³⁶, interprète de plusieurs rôles d'*Atys* en 1676 et dans les reprises entre 1675 et 1699. Les sources en notation Feuillet pour les danses d'*Atys* ne sont pas nombreuses : restent seulement deux entrées pour une femme seule³⁷ sur la musique de la sarabande et de la gavotte des nymphes de Flore du Prologue, composées par Pécour même (qui interprète le rôle d'une des nymphes en 1676) et publiées par Gaudreau en 1713. La source indique qu'elles ont été interprétées par Marie-Catherine Guyot³⁸, qui figure en effet dans la distribution de la reprise de 1709.

La partition chorégraphique de la gavotte dans la version en solo publiée par Gaudreau révèle le caractère joyeux et vif de cette danse qui se déploie par des pas d'amplitude réduite : les trois quarts des mesures contiennent des sauts dont la suspension et l'élan se positionnent sur le temps fort. Les phrases sont ponctuées par des élevés et des équilibres. Des tours permettent d'ouvrir l'espace, dont le trajet simple se déploie sur une seule ligne (mises à part quelques mesures latérales) qui descend et remonte perpendiculairement à la scène et face à la présence. Lancelot a décidé de ne pas utiliser cette source telle quelle, mais de s'en inspirer pour composer un trio de nymphes. Ce choix de ne pas utiliser une source en

³⁵ Dix ans plus tard, en 1996, ce travail a donné lieu à la publication d'un catalogue raisonné des partitions complété par une étude analytique et une proposition de classement typologique : LANCELOT Francine, *La Belle Danse*, Paris, Van Dieren, 1996.

³⁶ DE LA GORCE Jérôme, MCGOWAN Margaret M., « Guillaume-Louis Pécour: A Biographical Essay », *Dance Research*, n° 8(2), p. 3-26.

³⁷ GAUDREAU Michel, *Nouveau recueil de danse de bal et de ballet*, Paris, 1713, p. 77-78.

³⁸ MAURMAYR Bianca, « Marie-Catherine Guyot : une danseuse professionnelle du XVIII^e siècle, entre norme et invention », *Recherches en danse*, n° 3, 2015.

la reproduisant, mais en la réactualisant par un processus critique est dû à plusieurs raisons. Les recherches de Lancelot sur les partitions en notation Feuillet l'avaient convaincue que les danses confiées à la page dans la plupart des cas ne venaient pas de la première représentation de l'œuvre scénique à laquelle il était fait référence. La gavotte d'*Alys* en est un exemple clair : Marie-Catherine Guyot pour des raisons d'âge n'avait pas pu danser en 1676 et à la création d'*Alys* les nymphes étaient interprétées par des hommes (notamment Pécour). Selon le livret, dans la reprise de 1709 Guyot n'était pas la seule nymphe dansant dans le prologue. Enfin, une danse en solo n'aurait pas eu de sens par rapport aux choix de mise en scène de Villégier pour le prologue.

Pour ce qui concerne le style, la trace écrite de la notation n'apporte pas d'éléments suffisants. Les références (ou, plutôt les interférences) pour la réactivation des qualités de légèreté et suspension dans l'interprétation dansée venaient à Lancelot d'une autre expérience, corporelle, ancrée cette fois-ci dans la tradition vivante qu'elle avait étudiée. L'interrogation qu'au cours des années soixante avait motivé ses enquêtes ethnologiques était de savoir comment « une technique savante se retrouve, une fois folklorisée, à faire partie d'un patrimoine régional, et être considérée comme une danse traditionnelle³⁹ ». Pour pouvoir répondre à cette question, elle entreprend le projet d'une thèse de doctorat sous la direction du linguiste et sémioticien Algirdas Julien Greimas, qu'elle rencontre en 1966 à l'École pratique des hautes études. Elle y rentre en contact avec un groupe de chercheurs qui dans ces mêmes années élaboraient une approche marquée par le structuralisme et en particulier par la sémiotique des productions culturelles⁴⁰. La danse qui lui permet d'articuler l'étude de l'histoire des formes savantes et de la mémoire des formes traditionnelles est la farandole provençale, « un langage savant qui n'a rien à voir avec la danse traditionnelle (...), celle qui s'apprend génération après génération⁴¹ ». Elle découvre qu'au sein des Sociétés chorégraphiques qui organisaient la pratique des farandoleurs à la fin du XIX^e siècle, les maîtres à danser, pour qui l'enseignement de la danse n'était pas la profession principale, transmettaient par des cours rigoureusement codifiés le répertoire des

³⁹ Entretien de Céline Della Savia à Francine Lancelot (Paris, février 2003) enregistré à l'occasion du dépôt des documents sur sa recherche ethnologique sur la farandole provençale à la Maison Méditerranéenne des Sciences de l'Homme de Aix-en-Provence. L'enregistrement est conservé dans cette institution (Phonothèque, D1120, n. 1170).

⁴⁰ Des traces significatives de cette approche restent dans sa thèse (LANCELOT Francine, *Les Sociétés de farandole en Provence et Languedoc* (1973), A.R.È.S, Le Mans, 2000).

⁴¹ Entretien Della Savia cit.

danses de caractère qu'ils avaient appris au cours de leur service militaire et composaient des farandoles originales à partir de ce langage de base. La farandole savante, bien que considérée traditionnelle, trouvait en réalité son origine dans les pratiques dansées de l'armée française, transmises à partir du XVII^e siècle par des maîtres formés à la « belle danse ». En effet, l'analyse comparative entre les danses transmises par les partitions en notation Feuillet et celles enseignées par les farandoleurs encore dans les années 1960 révélait des similitudes surprenantes dans le vocabulaire, dans la gestion des appuis et du rythme. Selon Lancelot, le système disciplinaire et conservatif de l'armée d'abord, puis des Sociétés chorégraphiques, avait sauvé pendant des siècles des qualités corporelles que la tradition académique de la danse avait inscrites dans le flux vivant de la transformation des pratiques du corps et des productions culturelles. En particulier, au cours de collectages ethnologiques au sein des sociétés de farandole en 1968, elle avait observé (et filmé) une gavotte traditionnelle dansée par Fernand Bousquet⁴², maître de danse à Cavillargues dans le Gard, en Provence-Languedoc. Une danse d'une qualité à la fois souple, précise et énergique, faite de pas rapides, de sauts, de tours et de suspensions qu'on pourrait tous nommer avec le vocabulaire de la « belle danse » ; des phrases qui coulent avec une aisance et une légèreté sans effort grâce à la maîtrise des appuis et à la liberté du jeu rythmique. Une qualité qu'à partir de ce moment Francine Lancelot a gardé précieusement dans son corps de danseuse et qu'elle a cherché à transmettre dans la performance des danses du XVII^e et XVIII^e siècles.

La réactivation d'une danse pour Lancelot n'est donc pas seulement une question de reproduction d'une forme. Il ne suffit pas de transcrire dans le corps les pas indiqués par la partition : il s'agit plutôt de nourrir une qualité fine du mouvement par l'articulation du phrasé, par la gestion maîtrisée des appuis. La gavotte de Bousquet - qu'elle montrait souvent dans ses communications savantes - lui a servi pour penser les nuances de ces contenus moteurs et permettre l'incorporation d'une manière de danser qui ne se confrontait pas seulement à la trace documentaire, mais aussi à la tradition vivante et à ses formes de transmission dans des temps et des contextes différents⁴³.

⁴² GUILLARD Yves, *Fernand Bousquet, maître de danse*, Le Mans, A.R.È.S., 1992. Cf. aussi LANCELOT Francine, « Farandole populaire et farandole savante en Provence et en Languedoc », *La recherche en danse*, n° 1, 1982, p. 75-58 ; LANCELOT Francine, « L'enseignement de la danse dans les premières sociétés de farandole (1880-1909) », *Maryas*, n° 30, 1994, p. 4.

⁴³ LANCELOT Francine, *Gavotte de Vestris. Gavotte provençale ?* (1992), Le Mans, A.R.È.S., 2000 précise cette manière de procéder. Pour un approfondissement sur le

Notes de lecture

Les archives de Lancelot m'ont révélé des notes de lecture remontant à la période de préparation d'Atys et témoignant de recherches approfondies à la lisière entre anthropologie, mythographie et psychanalyse jungienne sur le récit fondateur et en particulier sur le rite de Corybantés⁴⁴. Ces prêtres sacrés, en cachant les pleurs de Jupiter à sa naissance, ont permis à Cybèle d'interrompre le cycle éternel de Chronos qui dévorait ses enfants et de faire exister une généalogie et une histoire qui se déploient dans un temps linéaire. Ce mythe fondateur de l'art de la danse, repris régulièrement en tant que tel dans les récits antiques et antiquisants de l'origine de cet art, fonde aussi le temps historique, et l'Histoire. En lisant les pages jungiennes de Pierre Solié dédiées à ce mythe, Lancelot annote les passages sur la folie (ou transe), sur la signification du geste de l'émascation, sur l'offrande des génitaux à la déesse et sur la double relation de fils et d'amant d'Atys avec Cybèle⁴⁵. Elle transcrit minutieusement les passages dans lesquels Graillot décrit les gestes rituels de la castration des corybantés : après l'ablation, les organes génitaux sont lavés, soigneusement embaumés par les femmes et enveloppés dans l'habit masculin qui ne sera jamais plus porté. À partir de ce moment, habillés d'une longue robe, les corybantés auront l'interdiction de se couper la chevelure, ils porteront des sandales et ne feront que s'agiter dans une danse à trois temps comportant des bonds, des sursauts, des courses et des mouvements tourbillonnants de la tête.

Je découvre ainsi que ces lectures ont fourni à Lancelot une partie du vocabulaire et des figures pour la conception de l'entrée dansée de l'acte V. Celle-ci s'adapte en premier lieu aux contraintes de la scène : les sept danseurs et danseuses, tous en habits masculins, transitent dans le couloir d'espace qui entoure l'aire rituelle du temple, le bas du corps marquant le rythme ternaire par des pas de la « belle danse ». Les phrases chorégraphiques modulaires, exécutés en alternance et en canon donnent à voir un désordre ordonné. Les parcours rectilignes sont fragmentés par

plan théorique voir REASON Matthew, *Documentation, Disappearance and the Representation of Live Performance*, London, Palgrave Macmillan, 2006.

⁴⁴ FRAZER James George, *Le rameau d'or : étude sur la magie et la religion* (1903), Paris, Schleicher, 1911 ; GRAILLOT Henri, *Le culte de Cybèle : mère des dieux à Rome et dans l'empire romain*, Paris, Fontemoing et Cie, 1912 ; GRANT Michael, HAZEL John, *Dictionnaire de la mythologie*, Saint-Amand, Marabout, 1975 ; GUILLEMIN Anne Marie, *Récits mythologiques*, Paris, Hatier, 1929.

⁴⁵ SOLIÉ Pierre, *La Femme essentielle : mythanalyse de la Grande-Mère et de ses Fils-Amants*, Paris, Seghers, 1980.

des poses extatiques marquant des arrêts face aux portes d'accès à l'enceinte sacrée.

Mais le vocabulaire de la « danse ordinaire » et les sources décrivant le rite ancien ne sont pas les seules références de Lancelot dans l'entrée des corybantes. Le problème du geste dramatique reste pour elle ouvert, car la codification de la gestuelle baroque est trop figée et schématique pour permettre l'intensité de l'expression que l'action scénique demande. Voulant imprégner les corps des danseurs d'une force capable de traduire le drame rituel des corybantes, Lancelot puise dans les traces mnésiques de son corps. Elle remonte à la tradition de la danse moderne, en particulier de la danse d'expression de Mary Wigman, dont elle avait reçu l'enseignement à Berlin dans les années '50. Les poses extatiques des corybantes, la conduite tendue et dense des transitions d'une position à l'autre ainsi que l'organisation rythmique et sculpturale du groupe relèvent ainsi de la poïétique et de l'esthétique de la danse moderne. Par la gestion des variations du flux et du rythme, le haut du corps des danseurs cherche à condenser l'énergie, puis à la relâcher pour la retrouver ailleurs.

Encore une fois, la subjectivité chorégraphique de Lancelot prend ici le pas sur la reconstitution du passé à partir de ses traces : le corps du chorégraphe devient un corps archive qui filtre le document et sa propre mémoire corporelle au service de l'œuvre. Les sédiments de la danse d'expression allemande, tout comme ceux des danses de la tradition imprègnent les matières corporelles des interprètes les aidant à franchir la distance creusée par le temps avec le passé.

Vers des nouvelles interférences

À l'occasion du remontage de 2011 Béatrice Massin a constitué une nouvelle équipe de danseuses et danseurs, pour la plupart formés au sein de sa compagnie, Fêtes Galantes. Le travail de reprise s'est fait à partir de plusieurs sources : les captations de 1987, 1989 et 1992 (comportant chacune des interprètes différents), les notes de chorégraphie et les partitions préparées par Lancelot en notation Conté simplifiée au moment de la création et remaniées lors des deux reprises successives, et enfin les notes de Massin⁴⁶. Ces sources ont été réactivées grâce à l'aide ponctuelle de quelques anciens interprètes, dont moi-même⁴⁷. Au cours des

⁴⁶ Une partition en cinétopographie Laban a été établie par Béatrice Aubert à l'occasion de la reprise de 2010-11.

⁴⁷ Notamment Jean Guizerix et Jean Christophe Paré pour le solo du Sommeil, Wilfride Piollet pour le solo des Songes agréables, moi-même pour le divertissement de l'acte IV. J'ai dansé dans la distribution de 1987 et dans celle de 1991-2. Pour la création de la chorégraphie de l'acte IV, Lancelot avait sollicité l'expertise d'Andrea Francalanci

répétitions de 2010 le corpus des danses de la production de 1986 était donc l'original à retrouver et à restituer tout en y intégrant les modifications qui avaient été apportées par Lancelot à l'occasion des reprises intermédiaires. Si la structure chorégraphique des entrées dansées ainsi que leur rapport à la dramaturgie et à la mise en scène sont restées substantiellement inchangés⁴⁸, les danseurs et les danseuses de la compagnie Fêtes Galantes sont chargés d'autres expériences par rapport aux interprètes des années 1980. La posture, la tenue du corps, la prise de l'appui, la conscience de l'espace, les regards de ces nouveaux interprètes témoignent d'autres interférences, dues d'une part à la poétique et au style personnel de Béatrice Massin chorégraphe⁴⁹, mais aussi à leur appartenance à une génération qui baigne dans une sorte de syncrétisme où la permanence des techniques de danse codifiées se croise avec les méthodes somatiques et les savoirs analytiques du mouvement.

Quand en 2010-11 j'ai travaillé avec ces danseurs, face à leur disponibilité corporelle et à la pertinence de leurs questionnements, j'avais besoin de danser avec eux pour activer les traces mnésiques et retrouver les qualités de l'interprétation⁵⁰. La réactivation corporelle du mouvement me permettait de remonter vers les contextes de mon apprentissage et d'y retrouver des repères spatiaux et temporeux précis. Les finesses rythmiques réapparaissaient - non sollicitées - par la mémoire de la voix chantée, presque criée, de Lancelot, et de sa manière d'accentuer les consonnes, de faire vibrer les voyelles. L'écoute intérieure de son chant réorganisait mes appuis. Le rapport au sol et la tonicité de la posture se concrétisaient dans la trace mnésique et conduisaient à l'enchaînement fluide et originaire d'un geste à l'autre. Chaque geste n'existait pas (ou plus) « en soi ». En effet, la mémoire du geste, quand elle apparaît à la conscience du corps, restitue un ensemble de références perceptives, gravitaires et spatiotemporelles inscrites avec ce geste et qui se manifestent de manière fragmentaire, non linéaire, rhizomique et en fin des comptes,

(1949-1993), spécialiste des danses de la Renaissance italienne et directeur de la compagnie *Il Ballarino*, dont j'ai fait partie de 1985 à 1997.

⁴⁸ Le seul changement perceptible de la structure chorégraphique est celui de l'entrée de Corybantes, dans l'acte V. Significativement, les caractéristiques liées à l'esthétique moderniste de la chorégraphie de Lancelot ont été modifiées par la réécriture de Béatrice Massin, qui a préféré la rythmicité des phrases dansées à la fixité des poses extatiques.

⁴⁹ Cf. MASSIN Béatrice, *La reconstitution, chemin vers la création*, in LAURENTI Jean-Noël (dir.), *Restitution et création, op.cit.*

⁵⁰ Les propositions de Warburton m'ont aidé à lire cette expérience (WARBURTON Ted, « Of Meanings and Movements: Re-Languaging Embodiment in Dance Phenomenology and Cognition », *Dance Research Journal*, n° 43(2), 2011, p. 65-83).

fictive. C'est ainsi que dans l'acte de transmission, surprise et troublée par l'irruption des traces mnésiques dans le protocole de travail que j'avais soigneusement préparé à mon bureau, je n'ai pas aimé être démentie par le visionnage de la vidéo, ou par les notes de 1986-7. Mon corps en effet avait enregistré les réajustements corporels et dynamiques de la dernière reprise de 1992-3 (confirmés par un tournage de cette époque que j'ai découvert plus tard). Peggy Phelan rappelle que « Le problème de remémorer la danse est que ces souvenirs s'infiltrent dans d'autres réminiscences incorporées. La mémoire souvent excède ses objets, mais les souvenirs de la danse sont particulièrement emmêlés⁵¹ ».

Ce trouble témoigne de la tension entre proactivité et rétroactivité de l'interférence et des effets qu'elle peut produire dans les processus cognitifs et dans l'engagement corporel à l'œuvre dans la transmission du mouvement et du geste dansé. L'émergence de l'expérience et de la mémoire corporelle du chorégraphe et du danseur dans le processus d'une « reconstitution impure⁵² » qui se réfère à la trace documentaire ou met en évidence son absence, se révèle à la fois traumatique et productive : les danses qui en sont le résultat deviennent ainsi à leur tour des archives de mémoires incorporées et le lieu d'activation et réactivation de nouvelles et fructueuses interférences.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

AGAMBEN Giorgio, *Qu'est-ce que c'est le contemporain ?*, Paris, Payot et Rivages, 2008

AGNEW Vanessa, « What is Reenactment », *Criticism*, n° 46, 2004, p. 335

Alys (programme et livret), Prato, Teatro Metastasio, 1986

« Alys », *L'Avant-Scène Opéra*, n° 94, 2011

BENICHOU Anne (dir.), *Recréer/Scripter. Mémoires et transmissions des œuvres performatives et chorégraphiques contemporaines*, Paris, Les Presses du réel, 2015

BENICHOU Anne (dir.), *Réjouer le vivant. Les reenactments, des pratiques culturelles et artistiques (in)actuelles*, Paris, Les Presses du réel, 2020

⁵¹ « The problem with remembering dance is that such memories seep into other recollections of embodiment. Memories often exceed their objects, but memories of dancing are especially tangled », PHELAN Peggy, *The Ontology of Performance. Representation without Reproduction*, in Id. (dir.), *Unmarked: The politics of Performance*, London-New York, Routledge, 1993, p. 15.

⁵² « Impure reconstruction », *ibidem*.

BURGESS Geoffrey, « Revisiting Atys: reflections on Les Arts Florissants' production », *Early Music*, n° 34(3), 2006, p. 465-478

BURT Ramsay, « Re-Presentation of Re-Presentations. Reconstruction. Restaging and Originality », *Dance Theatre Journal*, n° 2, 1998, p. 30-33

CARTER Alexandra, « The Case of Preservation », *Dance Theatre Journal*, n° 2, 1988, p. 26-29

CELI Claudia, FALCONE Francesca, PAPPACENA Flavia (dir.), *Recupero, ricostruzione, conservazione del patrimonio coreutico italiano del XIX secolo*, Rome, Chorégraphie, 2000

DARTOIS LAPEYRE Françoise, *Francine Lancelot, the Passion of Dance and of Research*, in *A Show of hands*, Stockholm, EADH and Carina Ari Foundation, 2006, p. 69-78

DE LA GORCE Jérôme, MCGOWAN Margaret M., « Guillaume-Louis Pécour: A Biographical Essay », *Dance Research*, n° 8(2), 1990, p. 3-26

DRAY William H., *History as Re-enactment. R.G. Collingwood's Idea of History*, Oxford, Clarendon Press, 1995

FRANCO Susanne, NORDERA Marina (dir.), *Ricordanze. Memoria in movimento e coreografie della storia*, Torino, UTET, 2010

FRANKO Mark et RICHARDS Annette (dir.), *Acting on the Past. Historical Performance Across the Disciplines*, Middletown, Wesleyan University Press, 2000

FRANKO Mark, *Dance as text. Ideologies of the baroque body*, Cambridge University Press, 1993

FRANKO Mark, *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment*, Oxford University Press, Oxford-New York, 2017

FRAZER James George, *Le rameau d'or : étude sur la magie et la religion* (1903), Paris, Schleicher, 1911

GAUDREAU Michel, *Nouveau recueil de danse de bal et de ballet*, Paris, 1713

GRAILLOT Henri, *Le culte de Cybèle : mère des dieux à Rome et dans l'empire romain*, Paris, Fontemoing et Cie, 1912

GRANT Michael, HAZEL John, *Dictionnaire de la mythologie*, Saint-Amand, Marabout, 1975

GUILLARD Yves, *Fernand Bousquet, maître de danse*, Le Mans, A.R.È.S., 1992

GUILLEMIN Anne Marie, *Récits mythologiques*, Paris, Hatier, 1929

HARDT Yvonne, « Staging the Ethnographic of Dance History: Contemporary Dance and Its Play with Tradition », *Dance Research Journal*, n° 43(1), 2011, p. 27-42

- HECQUET Simon, PROKHORIS Sabine, *Fabriques de la danse*, Paris, PUF, 2007
- HUYSSSEN Andreas, *Twilight Memories. Marking Time in a Culture of Amnesia*, London-New York, Routledge, 1995
- JORDAN Stephanie, *Preservation Politics: Dance Revived, Reconstructed, Remade*, Hightstown, Princeton Book, 2000
- LANCELOT Francine, « Farandole populaire et farandole savante en Provence et en Languedoc », *La recherche en danse*, n° 1, 1982, p. 75-58
- LANCELOT Francine, « L'enseignement de la danse dans les premières sociétés de farandole (1880-1909) », *Marsyas*, n° 30, 1994, p. 4
- LANCELOT Francine, *Gavotte de Vestris. Gavotte provençale ?* (1992), Le Mans, A.R.È.S., 2000
- LANCELOT Francine, *La Belle Dance*, Paris, Van Dieren, 1996
- LANCELOT Francine, *Les Sociétés de farandole en Provence et Languedoc* (1973), A.R.È.S, Le Mans, 2000
- LAUNAY Isabelle, *Les danses d'après*, Pantin, Centre national de la danse, 2017
- LAUNAY Isabelle, PAGES Sylviane (dir.), *Histoire et mémoire en danse*, Paris, l'Harmattan, 2010
- LAURENTI Jean-Noël (dir.), *Restitution et création dans la remise en spectacle des œuvres des XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, ACRAS, 2010
- LE MOAL Philippe, *La danse à l'épreuve de la mémoire. Analyse d'un corpus d'écrits sur la mémoire de la danse*, Paris, Ministère de la Culture et de la Communication, 1998
- LEPECKI André (dir.), *On the Presence of the Body. Essays on Dance and Performance Theory*, Middletown, Wesleyan University Press, 2004
- LEPECKI André, « The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances », *Dance Research Journal*, n° 42(2), 2010, p. 28-48
- MARTIN Roxane et NORDERA Marina (dir.), *Les arts de la scène à l'épreuve de l'histoire*, Champion, Paris, 2011
- MASSIN Béatrice, *La reconstitution, chemin vers la création*, in LAURENTI Jean-Noël (dir.), *Restitution et création dans la remise en spectacle des œuvres des XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, ACRAS, 2010, p. 154-160
- MASSIP Catherine, *Au cœur du baroque: les vingt ans des Arts Florissants*, Paris, Bibliothèque-Musée de l'Opéra, 1999
- MAURMAYR Bianca, « Marie-Catherine Guyot : une danseuse professionnelle du XVIII^e siècle, entre norme et invention », *Recherches en danse*, n° 3, 2015
- MEUNIER Jean Marc, *Mémoires. Représentations et traitements*, Paris, Dunod, 2009

MIDGELOW Vida, *Reworking the ballet. Counter Narratives and Alternative Bodies*, New York, Routledge, 2007

NAUDEIX Laura, *Dramaturgie de la tragédie en musique (1673-1764)*, Paris, H. Champion, 2004

NORDERA Marina, *L'archivio dell'esperienza nell'esperienza dell'archivio: le segnature di Francine Lancelot*, in FRANCO Susanne, NORDERA Marina (dir.), *Ricordanze. Memoria in movimento e coreografie della storia*, Torino, UTET, 2010, p. 47-64

NORDERA Marina, *Le double regard de Lancelot*, in *Bach Suite*, Paris, Opéra, 2004, p. 31-33

NORMAN Buford, *Quinault, librettiste de Lully*, Paris, Centre de Musique Baroque de Versailles-Mardaga, 2009

PHELAN Peggy, *The Ontology of Performance. Representation without Reproduction*, in Id. (dir.), *Unmarked: The politics of Performance*, London-New York, Routledge, 1993

POUILLAUDE Frédéric, *Le Désœuvrement chorégraphique. Étude sur la notion d'œuvre en danse*, Paris, Vrin, 2009

POWELL John S., « Pierre Beauchamps. Choreographer to Molière's Troupe du Roy », *Music and Letters*, n° 2, 1995, p. 168-186

QUIBLIER Marie, *La Reprise. Un espace de problématisation des pratiques dans le champ chorégraphique français : 1990-2010*, Thèse de doctorat. Université de Rennes, 2010

QUINAULT Philippe, *Atys (1676)*, édition critique par Stéphane Bassinet, Droz, Genève, 1992

REASON Matthew, *Documentation, Disappearance and the Representation of Live Performance*, London, Palgrave Macmillan, 2006

RUBELLIN Françoise, *Atys burlesque: parodies de l'opéra de Quinault et Lully à la Foire et à la Comédie-Italienne. 1726-1738*, Saint-Gély-du-Fesc (Hérault), Espaces 34, 2011

SCHMITT Olivier, *Atys et Médée : passion baroque*, Cyprès-Opéra-Comique, Paris, 1993

SOLIÉ Pierre, *La Femme essentielle : mythanalyse de la Grande-Mère et de ses Fils-Amants*, Paris, Seghers, 1980

WARBURTON Ted, « Of Meanings and Movements: Re-Languaging Embodiment in Dance Phenomenology and Cognition », *Dance Research Journal*, n° 43/2, 2011, p. 65-83