



TUMULUS

ENTRETIEN AVEC FRANÇOIS CHAIGNAUD ET GEOFFROY JOURDAIN

t u m u l u s allie danse et musique, dans une forme volontairement incarnée. Comment avez-vous regroupé des artistes de pratiques distinctes pour créer une assemblée cohérente ?

François Chaignaud : *t u m u l u s* est né d'un désir : créer une communauté aux pratiques partagées. La pratique est le cœur et l'origine de ce spectacle – la danse et le chant ne sont pas vécus uniquement comme des formes spéculatives, mais comme des expériences répétées de transformation, d'invention de soi... Par la pratique, collective et durable, les corps exercent de nouvelles facultés, développent des perceptions, des modes d'expressions, des régimes musculaires... J'aime aussi beaucoup penser que les corps créent au sens archéologique. Cette démarche suppose un acte de foi. Croire que nos corps ne sont pas des entités assignées, disciplinées et finies, nous permet de rêver à un rapport intime, *diaphragmatique*, total, entre ces arts, la danse et la musique.

Geoffroy Jourdain : Cette collaboration, évoquée depuis longtemps avec François, reposait sur un désir partagé de faire se rencontrer nos disciplines, de les confronter, de les hybrider, sans que jamais des chanteurs ne se retrouvent à réaliser la bande-son d'un spectacle de danse. Il est important de redire que tous les deux nous ne pensons pas nos disciplines comme des « règles de conduite » mais plus comme des relations d'échanges dans nos domaines d'expression respectifs, dans nos méthodes de travail, dans nos inspirations, de maître à disciple. Avec un large ensemble d'interprètes (artistes lyriques des Cris de Paris, performeuses et performeurs issus du monde de la danse), nous avons réalisé des temps d'ateliers et d'auditions qui ont permis de constituer au final un groupe de treize personnes. L'hétérogénéité de leurs profils, leurs tessitures vocales, la complémentarité de leurs dispositions musicales, les potentialités d'entraide et de transmission que nous ressentions à leur contact nous ont permis de créer cette communauté.

Comment mettre en rapport l'architecture du tumulus avec un spectacle où se rencontrent danse contemporaine, répertoire polyphonique de la Renaissance et œuvres et pratiques vocales d'aujourd'hui ?

F. C. : Un tumulus apporte toujours un trouble dans un paysage, parce qu'il est à la fois un geste architectural et humain. C'est à la fois une opération active et volontaire de construire un monticule pour servir de sépulture, et le résultat de son abandon à la nature qui le recouvre, le floute et « reprend ses droits ». Cette indistinction, et tout le spectre entre le geste actif des humains, et le mouvement plus « passif » de la végétation dans ce cas, a guidé notre travail. Les corps eux-mêmes traversent ce spectre et la tension qu'il promet – entre effort et extase, labeur et grâce, présence et absence... Mais sur une scène, un tumulus est aussi une sorte de machine théâtrale, qui permet d'apparaître et de disparaître, de gravir et de chuter... en offrant une cachette et un promontoire. Enfin, si *tumulus* a donné « tombeau » dans notre langue, il est proche dans la sonorité du verbe « tumer », qui au Moyen Âge veut dire danser, et plus précisément se renverser vers l'arrière au point de tomber et de braver la mort...

G. J. : Nos premiers échanges ont porté sur le répertoire polyphonique sacré de la Renaissance, l'*ars perfecta* du XVI^e siècle, à travers des œuvres liées à la liturgie des morts, motets funèbres et messes de requiem. Il ne s'est jamais agi de faire un spectacle sur la mort, mais de traverser l'intensité d'œuvres qui la transcendent, tentent à la fois de la dépasser, de la circonscrire, de la consoler – œuvres à la fois grandioses et intimes, glorieuses et misérables. Le tumulus surgit au milieu d'un croisement ; le croisement entre l'horizontalité de l'écriture contrapuntique, faite de lignes à la fois autonomes et dépendantes les unes des autres (comme dans un canon, par exemple), et la verticalité induite par leurs savants entrelacs. Dès lors que l'écriture est pour plusieurs voix, leurs émissions simultanées créent entre elles des rapports harmoniques. La musique polyphonique était jusqu'au XVII^e siècle considérée comme le reflet sur terre de l'ordre cosmique. Le processus quasi immuable d'imitations superposées entre les diverses voix était supposé reproduire la musique générée par les ellipses planétaires : « l'harmonie des sphères ».

Quelle danse peut apparaître à partir d'un répertoire issu de la Renaissance, même si la musique contemporaine est également présente dans votre spectacle ?

F. C. : Ce qui me fascine dans l'hybridation entre la musique et la danse c'est justement la possibilité de faire coexister dans un même corps des rapports au temps et à l'histoire multiples et parfois contradictoires. Par exemple, voir comment une partition historique peut s'infiltrer dans un corps qui performe au présent. Il n'y a pas de danse historique reconstituée dans *t u m u l u s*, même si des réminiscences iconographiques peuvent se retrouver dans le

travail postural. L'hypothèse principale pour ce spectacle est de considérer que le répertoire de musique sacrée ne doit pas figer les corps dans la déférence. La musique est ici littéralement un véhicule. Nous faisons même le pari qu'une certaine dimension sacrée de l'espace ou de l'expérience ne peut être atteinte qui si la communauté qui les traverse fait le vœu d'une mobilité permanente! Comme certaines communautés monastiques font vœu de silence pour atteindre un certain rapport au divin, nous faisons ici le vœu de ne jamais s'ancrer, s'enraciner, de ne jamais se stabiliser quelque part... Ce déplacement continu fait apparaître des vitesses et des images évanescentes de procession, de défilé de mode, de danse macabre... Nous explorons aussi la tension entre l'effort d'un corps qui piétine ou martèle dans la sueur du présent tandis qu'il porte des chants qui décrivent une certaine idée de l'éternité. De même, nous avons considéré le corps oscillant entre la polarité la plus active (la « plus laborieuse ») jusqu'à l'inverse, quand il n'est plus qu'une membrane, un réceptacle, mû par d'autres ou des forces supérieures. La beauté d'être au monde et au plateau, ce n'est pas seulement conquérir des territoires mais se laisser bouger par eux, dans un esprit presque médiumnique.

G. J. : J'ai toujours ressenti et donc abordé les œuvres du répertoire de la Renaissance comme des œuvres puissamment rythmiques. Cela peut paraître décalé dans la mesure où ces musiques nous semblent toujours suspendues et éthérées... Mais avec les interprètes, nous avons cherché à partager l'idée d'une circulation intérieure de la plus petite unité rythmique possible, nous avons cherché à percevoir le plus petit dénominateur commun de division du temps, comme si nous pouvions retenir et isoler chaque grain dans le mouvement continu d'un sablier. C'est ce qui permet selon moi de structurer la musique occidentale jusqu'à sa « justesse » même. Je ne crois pas à une justesse d'intonation sans justesse rythmique; idéalement elle doit passer par le corps, et pas seulement au concert, même à la table de travail, seul, en lecture intérieure... Il y a cinq cents ans, il n'y avait pas de chef pour diriger ces chants de Josquin Desprez. Ce rôle est une invention beaucoup plus tardive. Pour assurer la mise en place de ces musiques qui semblent aujourd'hui si peu pulsées, qui ne donnent pas d'emblée le sentiment d'un *tempo*, les chantres partageaient le *tactus*. C'est cette pulsation qui semblait correspondre au rythme cardiaque. Chacun tapait sur l'épaule de son voisin, qui lui-même la partageait avec un autre, devenant ainsi le maillon d'une « chaîne de tempo ». Nous explorons ce même désir d'intégration physique de la musique à travers cette magnifique œuvre contemporaine qu'est *Musik für das Ende*, écrite en 1971 par le compositeur québécois Claude Vivier, « musique pour la fin » avec laquelle s'ouvre le spectacle.

Pouvez-vous nous parler plus en détail du répertoire musical de *t u m u l u s* ?

G. J. : Le répertoire s'est construit comme une dérive autour et à partir de la musique sacrée de la Renaissance. Nous chantons un extrait de la *Messe de Requiem* composée par Jean Richafort (1480-1547) à la mémoire de Josquin Desprez. Josquin (1450-1521), figure majeure de l'*ars perfecta*. Son écriture polyphonique permet de déployer des lignes individuelles pour chaque voix et rassemble à elle seule tous les enjeux de ce projet. Le *Dies irae* d'Antonio Lotti (1667-1740), plus tardif, et par conséquent plus « théâtral », fait toutefois référence de façon explicite aux canons esthétiques de la Renaissance. Cette pièce sert à des procédés de distorsion que nous avons conçus au plateau. *Musik für das Ende* de Claude Vivier (1948-1983) est centrale dans la conception et la pratique de ce spectacle. Il s'agit d'une œuvre de jeunesse, un protocole davantage qu'une composition, qui laisse une place importante aux interprètes dans la réalisation d'une sorte d'utopie de leurs rapports. Chacun des chanteurs a une série de six sons, une série rythmique de six pieds, et une note intime qui le ou la met « en vibration avec le cosmos ». La démarche de Claude Vivier consiste à préciser les rencontres entre les personnes, la façon dont un interprète s'hybride avec un autre selon les paramètres établis. L'interprète A peut ainsi rencontrer l'interprète B et lui prendre son rythme tandis que l'interprète C prend la hauteur du son de l'interprète B... Le travail d'explication et de mise en place de l'œuvre avec des artistes aux profils si différents a été une gageure qui m'a beaucoup enseigné sur mes habitudes et mes méthodes de travail. Mais au-delà du répertoire, le fait de ne pas diriger moi-même leur exécution a déjà déplacé considérablement ma propre pratique, ma perception et mon écoute.

Avez-vous éprouvé pareil déplacement pour concevoir ce spectacle ?

F. C. : Ne pas être au plateau est une expérience radicalement autre et permet de pratiquer différemment son art. Dans mes spectacles, presque toujours conçus en collaboration avec d'autres artistes, je me mets en situation d'apprentissage, d'ignorance, de porosité, pour être modelé par les matériaux eux-mêmes. C'est une façon d'échapper à l'illusion démiurgique, courante en danse, et d'attraper l'avènement des gestes et des formes par leur versant le plus passif, le plus *agi. t u m u l u s* est en ce sens un défi et un déplacement, car il suppose pour moi une pratique nouvelle, qui convoque mon corps et celui des autres d'une façon inédite. C'est une véritable odyssée artistique, également psychique et intime. Il n'est d'ailleurs question que de déplacements dans ce projet. Et en ces temps de crispations identitaires, notre projet et notre usage des archives visent à affirmer la complexité de ces expressions historiques qui dépasse largement leur réduction dans l'imaginaire moderne...