

De Cazalis à Saint-Saëns (et après) : le symbolisme dans la *Danse macabre*.

- La **danse** : “La danse est l'art de **mouvoir le corps humain selon un certain accord entre l'espace et le temps**, accord rendu perceptible grâce au rythme et à la composition chorégraphique. Il peut s'agir d'un art corporel, d'un rituel, d'un sport ou d'un divertissement constitué d'une suite de mouvements ordonnés, souvent rythmés par de la musique.” (Wikipedia)

- “La danse est le premier-né des arts. La musique et la poésie s'écoulent dans le temps ; les arts plastiques et l'architecture modèlent l'espace. Mais la danse vit à la fois dans l'espace et le temps. Avant de confier ses émotions à la pierre, au verbe, au son, **l'homme se sert de son propre corps pour organiser l'espace et pour rythmer le temps**” (Curt Sachs)

- Déverbal de “danser” - étymologie complexe : “Ce terme qui désigne, par opposition aux représentants de ballare (bal*), des **formes de danse élégantes et assez solennelles**, est propre à la lang. d'oïl et, pour cette raison, d'orig. prob. germanique sans qu'il soit possible d'avancer un étymon certain. À un étymon a. b. frq. *dintjan (> gallo-roman *dintjare) déduit du néerl. deinsen « **se remuer en divers sens; s'éloigner, reculer** », du frison dintje « **trembler légèrement** » et de l'isl. dynta « **agiter son corps de la tête aux pieds** », Falk-Torp, s.v. Deise et Daette (Bl.-W.1-5; FEW t. 15, 2, p. 63 a) s'oppose le -a- de l'ensemble des formes fr. (même si Falk-Torp, loc. cit., fait remonter les mots cités à un germ. *dantison). – L'étymon frq. *dansôn que EWFS2 déduit de l'a. h. all. dansôn « **tirer** », la danse étant en ce cas à l'origine **une sorte de ronde où les danseurs tournaient en s'entraînant**, ne peut expliquer, même à travers un gallo-roman *dantsare, l'a. fr. dancier. Levant cette difficulté, V. Günther (ds FEW, loc. cit., p. 63 b, note 4) propose, à partir de l'a. h. all. dansôn (var. apophonique de l'a. h. all. dinsan « **tirer, étendre** », all. dinsen encore en usage par son part. passé gedunsen « **bouffi, boursofflé** », v. Graff t. 5, col. 196-197), la formation précoce, vers le viii^e s., d'un doublet *dansjan correspondant aux verbes de la 1^{re} conjugaison.” - première occurrence du terme au XII^e s., chez Ch. de Troyes (TLF)

- Nous pouvons tirer des deux définitions et des étymons proposés une conceptualisation provisoire de la danse : **expérience corporelle consistant à éprouver l'espace et à temporaliser les gestes en une série rythmique de pas é-mouvant une présence comme forme-de-vie**.

- Le **macabre** : “Orig. controversée (voir FEW, t. 6, 1, pp. 2a-3a). Les étymol. orientales qui ont été proposées (ar. **maqbara**, maqbura, plur.; maqābir «**cimetière**», v. Van Praet cité par Champollion-Figeac, op. cit., pp. 367-368; syriaque **meqabberêy**, meqabr ey «**fossoyeurs**», v. Fr. mod. t. 15, pp. 96-98 et Romania t. 71, pp. 408-412) manquant de fondement, il semble préférable de voir en **Macabré** (lu à tort macabre au xix^e s., cf. 1811, supra et Romania t. 18, p. 513) une **var. du nom propre d'orig. biblique Macchabée** (cf. p. ex. ca 1190, Gui de Cambrai, Vengement Alixandre, éd. B. Edwards, p. 96, 1748 [var. 2^e moitié xiii^e s.]: Judas Macabrés; ca 1200, 2^e Continuation de Perceval, éd. W. Roach, t. 4, p. 500, 32278 [var. xiii^e s.]: judas macabre). Quatre cheminements ont été proposés: a) Macabré serait le **nom d'un peintre ayant représenté une danse de la Mort** dont Jean Le Fèvre se serait inspiré pour un poème, intitulé La danse (de) Macabré, qu'il aurait composé avant Le Respit de la Mort (G. Paris ds Romania t. 24, pp. 129-132; cf. les peintures murales du cimetière des Innocents à Paris, exécutées en 1425, auxquelles fait allusion le J. d'un bourgeois de

Paris (1405-1449), éd. A. Tuetey, p. 234, qui mentionne un cordelier ayant prêché aux Innocents en avril 1429 «le dos tourné vers les Charniers encontre la Charonnerie, à l'endroit de la Dance Macabre»). Contre cette hyp., l'objection de E. Mâle, *L'art religieux à la fin du Moy. Âge en France*, 1908, cité ds G. Huet, *La Danse Macabre ds Le Moy. Âge*, t. XXIX, p.152: «jamais, au moyen âge, on n'a désigné une oeuvre d'art par le nom de son auteur». b) Macabré serait le **nom d'un poète ayant composé le texte accompagnant des oeuvres picturales représentant une danse de la Mort** (G. Huet, op. cit., p. 158: «on a très bien pu désigner, aux xive et xve siècles, la Danse des morts par l'expression Danse Macabré ou Danse de Macabré, le mot Macabré indiquant l'homme qui était considéré, à tort ou à raison, comme l'inventeur du thème»). À l'appui des deux précédentes hyp., l'art. de Machabey ds *Romania* t.80, p. 124, qui mentionne Maquabré, Makabré, etc., attesté comme nom de famille à partir de 1333, à Porrentruy. c) Selon H. Sperber, *The etymology of macabre* ds *Mél. Spitzer*, pp. 391-401, l'auteur d'une danse de la Mort (peut-être Jean Le Fèvre) en aurait attribué le prologue à un «**prédicateur**», **identifié avec Judas Macchabée** (en raison du passage de II Macc. 12, 38-46, où est mentionnée la prière pour les morts). d) On a encore supposé (Littré; *Gde Encyclop.* t. 13, p.884) que la danse Macabré aurait été à l'orig. **une danse liturgique, une procession dansée ou un mystère, représentant le martyr des sept frères Macchabées qui moururent l'un après l'autre pour leur foi (II Macc. 7), et où les danseurs disparaissaient tour à tour pour signifier que chaque être humain doit subir la mort** (cf. ds *Du Cange le lat. médiév.* *choraea Machabaeorum* «danse des Macchabées», représentation scénique donnée dans l'église St Jean l'Évangéliste à Besançon en 1453; en m. néerl. *Makkabeusdans*, au xve s. ds *Romania* t. 24, p. 588). Mais cette hyp. se heurte au fait que Macabré est toujours au sing. dans les textes français" (TLF) - toujours est-il que le "macabre" est toujours associé au rapport qu'ont les vivants (cimetière, fossoyeurs, danse, etc.) à la Mort.

- Définissons alors très simplement "macabre" comme "**vivant-avec-la-mort**".

- **La danse macabre** : "**Représentation plastique en forme d'allégorie de toutes les conditions humaines entraînés dans une ronde par la Mort et des squelettes** sarcastiques, en honneur du XIVe au XVIIIe siècle, et ornant généralement des églises, des chapelles ou des cimetières." (TLF)

- Cette définition strictement circonscrite aux arts visuels -et excessivement précise- ne doit pas faire oublier que la danse est logiquement antérieure aux arts visuels (le terme de "macabre" existe d'ailleurs avant le XIVème siècle). Définissons-là provisoirement, à partir de nos définitions de "danse" et de "macabre" comme : **expérience corporelle consistant à éprouver l'espace et à temporaliser les gestes en une série rythmique de pas é-mouvant une présence comme vivant-avec-la-mort.**

- **Le symbolisme** : le symbole est la **ligne de fuite bijective de l'imaginaire par rapport au symbolique** (et vice-versa) : "sum-ballein" signifie "jeter ensemble" (les deux faces étant le dedans *et* le dehors de l'imaginaire *et* du symbolique). Par ex., le mot "squelette" est jeté avec l'image de la mort : leurs rapports tissés avec énoncé et énonciation du mot "squelette" d'une part *et* présentation et représentation de l'image de l'image de la mort d'autre part font sens. La **manière artistique consistant à faire dépendre le sens d'une oeuvre de l'ensemble des tissages S-I ainsi travaillés**, c'est le symbolisme. Quels symboles Cazalis et Saint-Saëns utilisent-ils pour donner sens poétiquement et musicalement à la danse macabre ?

I - Du symbolisme poétique à la libération vitale

A - Henri Cazalis et la structure du poème “Danse macabre”

- **Henri Cazalis**, né à Corneilles-en-Parisis (Val-d'Oise) le 9 mars 1840 et mort à Genève (Suisse) le 1er juillet 1909, est un médecin et poète symboliste français. Il se fit connaître sous le pseudonyme de **Jean Caselli** et, surtout, de **Jean Lahor**.

Il est notamment l'auteur du recueil *L'Illusion*, publié en 1875, et l'auteur de *L'Art nouveau*. Il fut par ailleurs, avec Sully Prudhomme, à l'initiative de la création, en 1901, de la Société pour la protection des paysages et de l'esthétique de la France.

Il entretint une correspondance avec Stéphane Mallarmé -qui le surnomme parfois « cher Kakatoès de l'Infini » (lettre de juillet 1866)- de 1862 à 1871. Plusieurs de ses poèmes ont été mis en musique par Camille Saint-Saëns, Henri Duparc, Charles Bordes, Ernest Chausson, Reynaldo Hahn, Édouard Trémisot ou encore par Paul Paray.

http://fr.wikipedia.org/wiki/Henri_Cazalis

<http://www.litteratur.fr/?p=283&page=4>

- Le poème “danse macabre” est paru pour la première fois dans le tome II de l'ouvrage collectif du “Parnasse contemporain”, recueil publié en 1869.

http://fr.wikisource.org/wiki/Le_Parnasse_contemporain,_II

Le poème est composé de **7 quatrains en décasyllabes aux rimes croisées**.

Le poème entier est utilisé pour le poème symphonique de Saint-Saëns. Mais le livret accompagnant la première représentation ne comportait que les parties en gras (censures des parts du politique et de l'érotique, nous y reviendrons).

Nous pouvons repérer **cinq mouvements distincts dans ce poème, correspondant à cinq symboles** : 1. La mort paraît et joue (strophe 1) - 2. Les squelettes dansent (strophes 2 et 3) - 3. Dévoilement érotique par la danse (strophes 4 et 5) - 4. La bande anarchique (strophe 6) - 5. Retour soudain à la réalité quotidienne (strophe 7).

*Zig et zig et zag, la mort en cadence
Frappant une tombe avec son talon,
La mort à minuit joue un air de danse,
Zig et zig et zag, sur son violon.*

*Le vent d'hiver souffle, et la nuit est sombre,
Des gémissements sortent des tilleuls ;
Les squelettes blancs vont à travers l'ombre
Courant et sautant sous leurs grands linceuls,*

*Zig et zig et zag, chacun se trémousse,
On entend claquer les os des danseurs,
Un couple lascif s'assoit sur la mousse
Comme pour goûter d'anciennes douceurs.*

*Zig et zig et zag, la mort continue
De racler sans fin son aigre instrument.
Un voile est tombé ! La danseuse est nue !
Son danseur la serre amoureuxment.*

*La dame est, dit-on, marquise ou baronne.
Et le vert galant un pauvre charron – Horreur !
Et voilà qu'elle s'abandonne
Comme si le rustre était un baron !*

*Zig et zig et zig, quelle sarabande!
Quels cercles de morts se donnant la main !
Zig et zig et zag, on voit dans la bande
Le roi gambader auprès du vilain!*

*Mais psit ! tout à coup on quitte la ronde,
On se pousse, on fuit, le coq a chanté
Oh ! La belle nuit pour le pauvre monde !
Et vive la mort et l'égalité !*

B - Analyse du symbolisme et de ses implications littéraires

- 2x dans la **première strophe**, 6x au total, le poème commence par la formation onomatopique de la *cadence* (“zig et zig et zag”) : l’alternance vocalique du zig-zag “exprimant le va-et-vient d'un mouvement qui se répète” est ici détournée par un rythme en 2-1, annonçant la Mort. La cadence s’explicité v2 par une image très précise : allitération du “t”, reprenant le rythme 2-1, et jouant entre le “a” et le “on” une alternance sonore. L’image d’une Mort temporalisant des gestes en une série *rythmique* est ici jetée avec des mots (“mort” et “tombe”) macabres. Mais les v3 et v4 ramène cette image à l’épreuve du détail : “minuit” et “violon” (ce dernier mot matérialisant le “joue un air de danse” et rimant le “talon”) sont jetés avec l’image de la musique. “Minuit” symbolise l’instant de basculement du temps, l’initium du rythme de la danse - le “violon” symbolise la violence du son (où les cordes tendues vibrent) et la *vie-au-long-de-la-mort*. Ce sont donc le rythme puis le son (musique de la Mort) qui entament la danse macabre, pour éveiller les morts ensommeillés.

- La musique morbide dont dépend la **danse macabre** s’accompagne de sons annexes, **strophes 2 et 3**, venant enrichir le thème rythmique d’une *harmonie mélodique* : le “vent d’hiver” symbolise le froid du souffle; les “gémissements” symbolisent non l’agonie mais bien la *difficulté de la vie* pour des morts qui étaient bien tranquilles dans leurs tombes; les “os qui claquent” reprennent la cadence rythmique de la mort dans leur expérience corporelle décharnée. Le jeu sur la lumière vient souligner les va-et-vient de la série rythmique de pas squelettiques : l’ombre “sombre” et les “linceuls” sont traversés par du “blanc” et de grands mouvements, dans la strophe 2. Il y a alternance binaire (froid-chaud, blanc-noir, etc.) symbolisant le “macabre” comme “vivant-avec-la-mort”. L’image de la danse macabre se trouve aussi balancée avec les mots “trémousse” qui annonce la mélodie érotique allitérant en “ss” : v9 et v10. Dérivé de “mousse” signifiant “écume” et de “tré” signifiant “au-delà/au-dessus”, le verbe “trémousser” symbolise la *part érotique de la danse* macabre, c’est-à-dire le pôle vital qui se maintient avec la mort. Repris par le mot “mousse”, rimant, il symbolise ainsi Aphrodite, déesse de l’écume (“aphros”) amoureuse. Le mot “couple” (v11) sexue les squelettes et le verbe “s’asseoir” rompt la cadence morbide de la danse. Il semblerait que la chaleur l’emporte sur le froid et que la danse l’emporte sur la musique. Le v12 amène une comparaison temporelle rappelant toutefois que la vie érotique n’est là que comme revenance, c’est-à-dire comme image hantée par la mort.

- Nouveau rappel de la cadence **strophe 4** mais pas **strophe 5** car il s'est passé un événement de l'une à l'autre. la mort revient au premier plan, et avec elle la musique basé sur le rythme morbide ("racler sans fin"). mais, v15, le "voile" de la mort tombe d'un squelette lui redonnant chair : "la danseuse est nue !". Les points d'exclamation symbolisent la surprise que provoque l'événement de la nudité au sein d'une danse macabre : comment une morte peut-elle se trouver nue ? L'image érotique est renforcée par le v16 puisque en outre, "son danseur", un homme donc, avec lequel elle forme un couple, "la serre amoureuxment" : **étrointe érotique**, charnelle, tactile. *La musique morbide est oubliée*, l'instrument (violon en l'occurrence) devient chair féminine, et même la danse qui consistait en une série de pas se trouve défaits par l'é-motions de présences comme vivant-sans-la-mort... *De symbole érotique, la nudité devient symbole politique* à la strophe 5 : les statuts sociaux tombent comme des habits, par l'érotisme, la danse jusque-là menée par la mort devient une expérience corporelle différente, mais aussi différente de la vie d'avant la mort. La danse macabre a fait tomber les inégalités sociales et permis des rencontres érotiques imprévues. Le "Horreur !" du v18 marque l'inattendu d'un autre événement : celui de l'"abandon", symbole du don et de la mise-à-disposition-pour l'autre de soi, autre signification de la mise-à-nu. La danse macabre ne paraît donc pas être ici une fin morbide mais plutôt une expérience devant mener à dépasser et la vie d'avant la mort et la mort d'avec la vie.

- La **strophe 6** fait repartir la danse après la transformation du symbole érotique en symbole politique : mais ce n'est plus une danse morbide, c'est une "sarabande", rimé avec "bande" et jouant du sens avec le mot "cercle" : ces mots sont jetés avec l'image égalitaire dépourvu de hiérarchie d'un "gambadant" avec un vilain. L'alternance nouvelle créée entre "an" et "un" donne le rythme de la danse de la "bande", *symbole tant politique qu'érotique*. Mais le v24 nous fait pencher pour la signification politique d'un groupe de présences là pour un même idéal, un idéal où il n'y aurait plus de commandement, ni social (hiérarchie) ni même philosophique (mort). La **sarabande** serait une *danse anarchique*, c'est-à-dire sans hiérarchie et sans début ni fin (donc sans la Mort).

- C'est sur cet **idéal-de-vie**, dépassant la vie d'avant la mort et la mort d'avec la vie -grâce au passage érotique- que la danse disparaît, "tout à coup", comme si la finalité de la danse macabre comme expérience était atteinte : expériences corporelles du macabre et de l'érotique épuisés dans le politique. L'arrêt est désordonné et rapide, comme si la réalité (symbolisée par le "chant" du coq, opposé à la musique de la mort) avait interdit l'idéal, comme si "psit !" les gaz dispersaient les anarchistes, comme si "psit !" les autorités veillant à l'ordre binaire "vie-mort" venaient de surprendre des *clandestins de l'éternité*. L'onomatopée de la mort fait ainsi place à une onomatopée de la réalité, "psit", petit sifflement interjeté par une bouche temporelle. S'en suit une brève plainte (v27 et v28) où le "pauvre monde" est comparé à la "belle nuit" comme si les habitudes revenues de la réalité étaient bien tristes comparées à l'exaltation des expériences nocturnes. Le poète en tire un bel oxymore : "vive la mort", altéré par "et l'égalité", ambigu car pouvant être attribué justement à l'égalité vie-mort. Que la mort vive à partir du moment où elle permet son dépassement dans la nuit atemporelle d'une vie libre !

II - Composition symphonique de la danse symboliste

A - Composer avec des sons : le génie de Saint-Saëns

- Saint-Saëns (1835-1921) et les **sons** : très jeune enfant, Camille Saint-Saëns étaient fascinés par les sons et aimait écouter les horloges, les portes -surtout grinçantes- et tout spécialement l'eau bouillir. Il commença le piano à 2 ans et demi (!) et la composition à 5 ans ! Au piano, il aimait laisser mourir le son de chaque note pour mieux en apprécier la profondeur. Dès le début, ses compositions consistaient en un ajustement des sons qu'il avait dans la tête, et ce, sans user d'un seul instrument (il composait sans son piano). A 10 ans, il jouait les plus grandes œuvres classiques avec un orchestre. Il entra au conservatoire de Paris à 13 ans et y commença l'orgue. 10 ans plus tard -quoiqu'il soit déjà organiste depuis ses 18 ans-, il devient organiste à l'Eglise sainte-Madeleine de Paris. Il y restera une vingtaine d'année. Dès la quarantaine, dans les années 1880, il était très connu, parfois même aussi interpellé dans la rue que des stars de télé aujourd'hui.

Il a écrit treize opéras -dont le plus connu est *Samson et Dalila* (1877)-, de nombreux oratorios, cinq symphonies, cinq concertos pour piano, trois pour violon, deux pour violoncelle, énormément de pièces pour orgue et pour piano, des compositions chorales, de la musique de chambre, un nombre incalculable de mélodies, et beaucoup de pièces pittoresques dont le fameux *Carnaval des animaux*, en 1886. Mais c'est après avoir énormément voyagé dans les années 1890 -suite au décès de sa mère-, à l'aune du XXème siècle qu'il est définitivement consacré : en 1900, sa cantate *Le Feu céleste*, métaphore musicale de la nouvelle Fée électricité, est exécutée à l'ouverture de l'Exposition universelle, à Paris. Les récompenses et distinctions pleuvent : en 1900, il est fait commandeur de la Légion d'honneur et reçoit la Croix du mérite; en 1901 il est élu président de l'Académie des Beaux-Arts; en 1902, il est décoré du « Victorian Order ». Le 16 décembre 1921 - peu après avoir donné un dernier concert de piano à 86 ans (!)-, il meurt, en prononçant, selon la légende, ces mots : « Cette fois, je crois que c'est vraiment la fin. »

Cf. http://fr.wikipedia.org/wiki/Camille_Saint-Saëns

- La **Danse macabre**, opus 40, est un poème symphonique composé en 1874 par Camille Saint-Saëns d'après un poème éponyme d'Henri Cazalis. Jouée pour la première fois le 24 janvier 1875, sous la direction d'Édouard Colonne, cette œuvre a d'abord été dénigrée par le public, habitué à des pièces plus romantiques de la part de Saint-Saëns. C'est aujourd'hui un morceau célèbre, très joué et très repris. Cette danse macabre est une version pour orchestre d'une mélodie écrite par Saint-Saëns en 1872. La première audition en 1875 surprit par l'emploi du *xylophone*, inutilisé à l'époque dans un orchestre symphonique. Franz Liszt, ami du compositeur, en a effectué un arrangement pour piano seul, qui a été ensuite réarrangé par Vladimir Horowitz. Saint-Saëns lui-même cite le thème principal dans son *Carnaval des animaux* -n°12 "Fossiles"-, avec l'indication "Allegro ridicolo". Il en a aussi écrit un arrangement pour deux pianos. et un pour piano-et-violon.

Le **scénario symphonique** : Minuit sonne. La Mort paraît, accorde son violon, et la danse commence, presque furtivement au début, s'anime, semble s'apaiser et repart avec une rage accrue (suite aux événements érotique et politique dont nous reparlerons) qui ne cessera qu'au chant du coq. La sarabande se dissout avec le lever du jour.

B - Thèmes, rythmes et mélodies symboliques

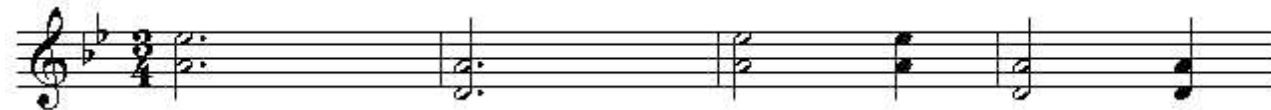
- Analyse linéaire inspirée d'Olivier Fournier (et de la version de la *DM* de l'Orchestre symphonique de Pittsburgh) :

- Première partie

Il est minuit dans le calme de la nuit, on entend les 12 coups de minuit
La harpe -> (0:14)

Signal de la mort frappant une tombe avec son talon : 7 sons sourd
Vcl et contre-basse en pizzicato (0:15->0:20)

L a m o r t a c c o r d e s o n v i o l o n



violon solo (0:20)

Exposition du premier thème (1) basé sur une cellule rythmique



flûte - Thème mélodique (1), mélodie valsée, enjouée, rapide (0:27)

T h è m e 1 r e p r i s



cordes (1)

T h è m e 2



violon solo - Thème morbide, lent, arrivée du macabre (0:39)

Nouvelle présentation du thème 1
hautbois puis violon

- Deuxième partie

La mort réaccorde son violon
violon solo

Alternance vents / cordes
Mouvement cadenciel sur th1 (orchestre) et 2 (violon solo)
cordes et violon solo

Divertissement menant aux trompettes - reprise avec rage (4:40)

cordes puis orchestre : **sarabande (politique, à partir de 4:58)**

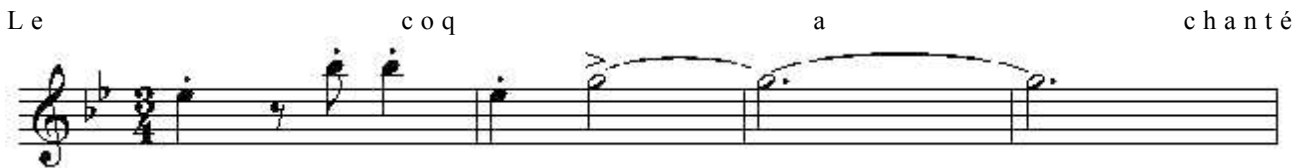
Crescendo - animato puis fortissimo
Thème 2 accompagné par la cellule rythmique du thème 1
cuivres th2 et cordes cellule rythmique du th 1. -> (5:29)

- Quatrième partie

On se pousse, on fuit. (5:30)

Coda (5:46) - complainte

L e c o q a c h a n t é



Hautbois

- Coda : une dernière mélodie au violon solo (après un dernier appel de la cellule rythmique du thème 1). -> (6:16/6:28)

Cf. http://artic.ac-besancon.fr/musique/Nouveau_site/pages/college/dansemacabre/sommaire.htm

Les développements des thèmes basés sur :

Le contrepoint - Fugato pour la mélodie du thème 1 : érotique (plus rapide, enjoué)
Le rythme en rubato - Thème 2 de la mort accordant son violon : thanatique (plus solennel, lent)
La marche - L'ostinato Thèmes 1 et 2 : politique (cuivres et cordes), à partir du Dies Irae

[Ecoute de la musique]

- **Analyse de la symbolique** des instruments d'après leur harmonie tissant les thèmes rythmique et mélodique, autour des deux événements : tout comme dans son *Carnaval des animaux*, tous les instruments utilisés viennent jouer un rôle, ce sont de véritables acteurs. Ainsi, le xylophone symbolisent les squelettes qui dansent durant la nuit. En effet, c'est le bruit de leurs os qui claquent que le compositeur a ici figuré. Les violons marquent la cadence des pas sur des quintes criardes et rappellent le vent d'hiver et la quinte diminuée du début (la-mi bémol) veut suggérer la sécheresse et l'aigreur de la saison. Les cordes symbolisent le morbide et le macabre.

Trois thèmes sont développés : l'un exposé par la flûte -les instruments à vent symbolisent la vie d'avec-la-mort, puis l'érotisme; le second énoncé par le violon solo; enfin, la citation du *Dies irae*, un *Dies irae* sautillant qui sonne bizarrement à la trompette, appuyée par les cymbales; les esprits infernaux semblent ridiculiser érotiquement cette phrase solennelle de la liturgie des morts -c'est le renversement érotique. Les cuivres, quant à eux, symbolisent le politique.

- Événement symbolisant le passage **de la danse macabre à l'étreinte érotique** : *Dies Irae* - à partir de cette citation, les deux thèmes seront superposés, symbolisant l'étreinte érotique, évacuant la dimension morbide, et avec elle, la danse macabre. L'apaisement correspond à l'abandon.

- Événement symbolisant le passage **de l'étreinte érotique à la danse anarchique** : Trompettes, à partir de la reprise forte de tous les cuivres, la sarabande politique commence, et montera jusqu'à la fin, en une vie débarrassée de la mort, et ce malgré la présence du thème rythmique de celle-ci.

- En effet, il convient de **distinguer le jeu des cordes**, différent lors des deux premières parties des deux suivantes. C'est le "mouvement cadenciel" développé en "molto esprissivo" ou en "animato" qui fait des cordes le symbole d'un "rubato" du rythme, c'est-à-dire d'une *liberté* rendue possible par le dépassement du morbide, et par là ensuite, du macabre. Pour synthétiser, disons que les deux premières minutes développent clairement la danse macabre, que la deuxième partie de la troisième fait transition -via l'événement érotique-, que la quatrième minute paraît la plus érotique, que la cinquième fait transition entre l'érotique et le politique -via l'événement de l'abandon-, et que de 4:40 à 5:30, c'est l'idéal politique qui prend le dessus, et ce jusqu'à la dispersion.

Ouverture :

- Portées **musicales** :

- *Mattasin oder Toden Tanz*, 1598, par August Nörmiger : première occurrence, à l'orgue.
- *Totentanz*, 1849, par Franz Liszt, variations basées sur la mélodie plain-chant *Dies Irae*.
- *Lieder und Tänze des Todes*, 1875, par Modest Mussorgsky, version greffée à la tradition russe.
- *Totentanz der Prinzipien*, 1914, par Arnold Schönberg, version sérielle où les principes dansent.
- *Aphorisms*, opus 13, VII. "Dance of Death", 1927, par Dmitri Shostakovich, version piano solo.
- *Scherzo (Dance of Death)*, op. 14, in "Ballad of Heroes", 1939, par Benjamin Britten, politique.
- *Totentanz*, in "Der Kaiser von Atlantis", 1944, par Viktor Ullmann, opéra, écrit dans un camp de concentration, quelques semaines avant d'être gazé.

- *Dancing with Mr. D*, 1973, par les Rolling Stones, première version rock, la mort devient un *Mr.*
- *Danse macabre*, 1978, par La confrérie des fous, première version folk-rock, insistant sur la joie.
- *Danse macabre*, 1984, par Celtic Frost, première version metal, basée sur une ambiance gothique.
- *Totentanz*, 1996, par In Extremo, version metal médiéval, hard-rock baroque.
- *La Grande Danse Macabre* (album), 2001, par Marduk, version Black metal, entre érotisme bataillien et pornographie, la chanson éponyme -piste 6- fait 8:11 et précède *Death Sex Ejaculation*.
- *Danse macabre* (album), 2001, par The Faint, première version électro-rock, clairement politique.
- *La Danse Macabre Du Vampire*, 2002, par Theatres des Vampires, Black metal symphonique, version greffée à la figure du Vampire, via le thème du sang. Originalité dans le multilinguisme.
- *Dance of Death* (album), 2003, par Iron Maiden, l'un des plus célèbres album hard-rock (même s'il tend vers le rock progressif). La piste 5, éponyme, fait 8:36. Plus longue de l'album.
- *Danse Macabre*, 2004, par Plastic Tree, première version japonaise (J-Rock).
- *Danse Macabre*, 2005, par Wintersleep, rock canadien, donne lieu à un clip video.
- *Dance of Death*, 2007, par Tango Siempre, unique version tango-jazz.

- Nous pouvons ainsi repérer **quatre périodes distinctes** : les premières versions se basent sur les mélodies à l'orgue puis au piano (du XVIème au XIXème) - puis certaines versions se basent sur l'expérimentation sérielle, sonore et rythmique (début XXème) - certaines versions se font au contraire très concrètes, se basant sur le politique (autour de la 2ème GM) - enfin les versions les plus récentes sont très majoritairement rock ou metal, se basant sur les imaginaires érotique et pornographique (fin XXème - début XXIème).

- Portées **cinématographiques** :

- Dans le film de Robert Rodriguez, *Grind House : Planet Terror* (2007), il y a une scène -assez représentative du comique gore- où une go-go danseuse -incarnant ici la mort- mitraille à tout va, avec sa jambe : c'est une version parodique et sexy de la Danse macabre.

- Une Danse macabre sarcastique en forme de défilé de mode ecclésiastique apparaît dans *Fellini Roma* (1972), film de Federico Fellini. Fellini s'appuie sur le ridicule de cette danse.

- Les dernières scènes du film *Le Septième Sceau* (1957), film de Ingmar Bergman, dépeignent une sorte de Danse macabre, comme nous avons pu le voir dans un exposé précédent.

- Mais surtout, héritage cinématographique le plus commenté : la *Danse macabre* de Liszt est jouée par un piano mécanique dans la *Règle du jeu* (1939), film de Jean Renoir. Des personnages grimés en squelettes dansent sur scène et au milieu du public. C'est la scène considérée comme tournant du film, scène où Renoir reprend les trois principaux thèmes symbolistes que nous avons analysés : morbidité, érotisme et politique. Vous en saurez plus lors de l'exposé de Flora.