

Entretien avec Isabelle Launay

propos recueillis par Mathilde Puech-Bauer, CN D, 14.12.2018

Une réflexion sur la mémoire des œuvres en danse

Ce livre est né du souhait de travailler sur la mémoire des œuvres en danse, qui, contrairement à ce qu'on peut penser, ne sont pas par essence éphémères et ne sont pas destinées à disparaître, tout simplement parce qu'elles peuvent être reprises. Ce désir était lui-même stimulé par un constat assez simple : celui de l'intérêt, particulièrement visible en France notamment depuis les années 1990, du champ chorégraphique contemporain pour des danses et des répertoires passés. Pour résumer, différentes approches de la reprise coexistaient alors : il y avait, d'une part, des démarches exemplifiées par le Quatuor Knust, un collectif de danseurs qui partait de partitions chorégraphiques pour réactiver et citer des œuvres dont la transmission ne passait pas de corps à corps ; et, d'autre part, celle des Carnets Bagouet qui travaillaient à reprendre (« remonter » comme ils disaient) à travers une transmission de danseur à danseur les œuvres de Dominique Bagouet (mort en 1992), et ce faisant inventaient à leur façon une tradition orale. C'est dans cette tension entre ces deux types d'approches qu'ont émergé les deux lignes d'une recherche qui allait aboutir au projet *Les Danses d'après*, publié finalement sous la forme de deux livres.

Transmission, répertoires et traditions

Dans *Poétiques et politiques des répertoires, les danses d'après, I* (paru en 2017), j'ai voulu observer la façon dont se transmettent et se transforment des traditions en danse scénique et la façon dont elles s'inventent. Ces « danses d'après », ce sont des danses d'après d'autres danses, c'est-à-dire qui varient, recyclent ou en interprètent d'autres à travers des traditions et des répertoires différents. Il m'est en effet vite apparu qu'il fallait s'interroger sur la notion de répertoire et sur ce qu'elle désigne, en partant de l'étude d'une compagnie dite de répertoire, celle de l'Opéra de Paris. En observant le devenir d'une œuvre comme *Giselle* par exemple, depuis sa création en 1841, on peut remarquer une grande liberté d'interprétation et de composition dans ses multiples reprises par les danseurs et les maîtres de ballet, liberté ou marge de manœuvre que je ne voyais pas par exemple dans la démarche des Carnets Bagouet. Ils étaient très soucieux d'être fidèles à l'auteur, à l'œuvre comme aux façons même d'interpréter Bagouet, parce que la conception de l'œuvre y est loin de ce qu'on appelle un « ballet ». Ma réflexion sur la mémoire des œuvres en danse ne pouvait faire l'économie d'une analyse du fonctionnement du répertoire du ballet dit « classique », de son système global, d'une approche structurale, il y avait là beaucoup à apprendre sur la question de la mémoire des œuvres. Avant même d'aborder la façon dont les « contemporains » reprenaient leur propre répertoire et notamment les œuvres dites modernes, il fallait faire un détour par les cadres de ces répertoires qui sont transmis de corps en corps, non sans discontinuités et transformations. Il me fallait comprendre comment et pourquoi on danse toujours *Giselle* aujourd'hui.

Oubli et discontinuité

Dans ce second volume, *Cultures de l'oubli et citation, les danses d'après, II*, j'observe en revanche la manière dont on reprend des œuvres dites modernes qui n'ont pas été destinées à être transmises de corps en corps, ni à être soumises à variation (comme dans le ballet dont la dynamique essentielle repose sur un principe de variation) ou à être recyclées (c'est le cas du répertoire ou du « matériel » chorégraphique de Merce Cunningham). Comment la mémoire d'une œuvre peut-elle persister alors qu'il y a crise ou rupture volontaire dans la transmission ? Les « danses d'après » dans ce cas, ce sont les danses d'après la crise générale de la culture au tournant des XIX^e-XX^e siècles en Europe, la révolution industrielle, la Première puis la Seconde Guerre mondiale – d'après les catastrophes –, mais aussi d'après la colonisation, où la continuité des traditions est mise à l'épreuve, voire devient impossible. Le point de départ, c'était tous ces projets chorégraphiques contemporains, dans les années 2000, qui procédaient de la reprise de gestes passés, via notamment le cinéma, la copie ou l'incorporation d'images d'archives. Je trouvais très intrigant qu'on puisse reprendre de manière très intense une œuvre qui avait été oubliée ou avait disparu, ou encore qui résistait à la transmission. À partir de peu de documents, on produisait des pièces qui faisaient circuler à nouveau des œuvres, avec un tout autre sens et une belle virulence. Qu'est-ce qui était si intense dans ces passés chorégraphiques au point de nous parler encore aujourd'hui ? Et à quelles conditions était-ce possible ?

Des courts-circuits féconds

On dit souvent que la danse scénique est un art éphémère, on déplore la perte des œuvres... Pourtant, en observant ce qui se passait malgré tout, malgré cette discontinuité, la rupture me semblait pouvoir être pensée aussi comme une chance, puisqu'on était alors émancipé des cadres de transmission légitimés et légitimants. Les œuvres revenaient à des endroits et à travers les artistes de façon imprévisible. Un comédien-chorégraphe venu des États-Unis et installé en France comme Mark Tompkins pouvait être ravi par l'œuvre d'une cabarettiste allemande comme Valeska Gert (à laquelle il consacre en 1998 un hommage avec *Icons*). La même année, Jérôme Bel pouvait voir son désir de danse s'actualiser dans une œuvre de Susanne Linke *Wandlung* (créée en 1978). Un collectif de danseurs comme le Quatuor Knust se sentait totalement en phase avec le projet de *L'Après-midi d'un faune* de Vaslav Nijinski créé en 1912 : la retenue, la rigueur, le travail sur la posture de cette œuvre rencontraient leur désir de danse, à travers l'interprétation des partitions – un désir de danse nourri par ailleurs par l'attitude critique de la chorégraphe américaine Yvonne Rainer dont le Quatuor avait repris le *Continuous Project/Altered Daily*. Un montage temporel complexe était donc à l'œuvre. Il y avait aussi un court-circuit fécond et intempestif dans le fait que Latifa Laâbissi, formée en France et aux États-Unis à l'abstraction cunningghamienne, ait envie de reprendre la *Danse de la sorcière* de Mary Wigman, alors qu'elle n'avait aucun lien avec cette tradition de danse d'expression. Que Laâbissi ressente aussi le besoin de convoquer les torsions de Joséphine Baker au moment même où elle problématisait la question des minorités et la violence de la mémoire coloniale dans le champ de la danse contemporaine. Cette persistance des œuvres passées, ces surprises – plus que ces reprises – réservées par le présent étaient intenses. On avait visiblement besoin de convoquer des gestes passés pour exprimer une situation présente, de les reprendre, mais aussi d'en déplacer le sens. Bref, de fabriquer et de raconter au sein des œuvres une autre histoire de la danse, en la performant. Étonnamment, les œuvres qui étaient reprises dans ce champ contemporain en France étaient précisément des œuvres de la première modernité européenne, des œuvres qui globalement n'étaient pas destinées à

être transmises par tradition orale : en effet, ce que l'on appelle « la modernité », notamment en danse, a réinventé un rapport au passé qui n'était plus donné en soi. Les danseurs modernes des années 1920-1930 évoqués dans ce livre (Mary Wigman, Valeska Gert, Joséphine Baker ou Rudolf Laban) avaient ainsi eux-mêmes pensé la question de la rupture, de la discontinuité, de l'oubli et la mise en cause des traditions, et ce, de manières bien différentes.

La possession chez Mary Wigman

Bien qu'elle ait fait école, Mary Wigman n'a pas voulu, du moins à ma connaissance, transmettre ses œuvres, et notamment ses solos. La discontinuité est ici volontaire parce qu'il s'agit d'être en quelque sorte possédé par sa propre danse, par des visions propres à organiser une danse, mais aussi de les posséder, de les maîtriser. Sous ce régime de la possession, l'œuvre est entièrement nouée à celui qui danse, elle ne peut être « interprétée », elle ne donne pas lieu à un « rôle », elle est à expérimenter. Il y a une sorte d'interdit de circulation et de reprise des œuvres au profit d'une attitude qui consiste à valoriser la « création » – chacun doit d'abord créer ses propres danses. Cette attitude « présentiste » était d'ailleurs manifeste dans la danse contemporaine en France dans les années 1980-1990, où une reprise était a priori considérée comme moins intéressante qu'une création, et l'on résistait aussi à dénouer la relation entre un danseur et « sa » danse.

Le montage chez Valeska Gert

Valeska Gert, pour sa part, n'a pas transmis ses danses ni même fait école. Elle travaille la discontinuité au cœur même de ses processus de composition, à travers le montage d'éléments hétéroclites. Sa danse ne part pas seulement d'une nécessité intérieure, d'un feu expressionniste, comme chez Wigman. Elle résulte aussi de nécessités extérieures : Valeska Gert extrait de la vie réelle des gestes, les cite, les intensifie et travaille à partir de ce montage de citations. Force est de constater que ce type de montage d'éléments hétérogènes reste le ressort compositionnel de beaucoup de danseurs d'aujourd'hui, parmi lesquels Mark Tompkins ou Latifa Laâbissi.

Le *lore* de Joséphine Baker

L'œuvre de Joséphine Baker, quant à elle, est également marquée par une discontinuité liée à sa condition d'artiste afro-américaine, d'abord aux États-Unis puis en France. Elle invente des formes de survie liées à cette discontinuité existentielle pour s'imposer dans un monde de « Blancs », en faisant feu de tout bois pour intégrer et détourner à la fois les codes dominants et exotisants, les caricaturer. Elle crée à travers sa danse l'expression une identité diasporique faite de multiples emprunts. Son travail participe ainsi de ce que l'historien anthropologue William T. Lhamon appelle un *lore* (« savoir »), un savoir-faire qui consiste à mobiliser toutes les ressources existantes et à les « resignifier » de telle sorte qu'elles se détachent d'un *folk*, c'est-à-dire d'un « peuple ». On pourrait analyser de la même façon les cycles des *lore* qui re-circulent aujourd'hui dans le hip-hop en intégrant de multiples matériaux, mais cette dynamique peut aussi aider à penser ce qui se trame dans certaines œuvres en danse dite « contemporaine ».

La danse écrite de Rudolf Laban

Rudolf Laban, enfin, prend acte de la désagrégation des traditions orales en Europe provoquée par la crise de l'expérience dans les sociétés industrielles, capitalistes et urbaines. D'une certaine manière, il a l'idée que, derrière toute tradition, se cache une écriture du mouvement que l'on peut mettre au jour. Il pense que l'effort de transcription du mouvement va permettre d'inventer de nouvelles traditions, alors même qu'il y a une rupture dans l'expérience. C'est assez paradoxal : il acte la disparition des traditions, tout en créant la possibilité d'une « discontinuité continue » puisque chacun va pouvoir se ressaisir d'une partition (même s'il ne s'inscrit pas dans la tradition dont cette partition est issue). Si son effort n'a pas permis d'inventer effectivement une nouvelle tradition de danses populaires, le système de notation qu'il a imaginé dans les années 1920 et qui est utilisé aujourd'hui encore (la notation Laban ou cinétopographie Laban) a permis au Quatuor Knust, par exemple, mais aussi à bien d'autres, de se ressaisir d'œuvres sans qu'il y ait eu de transmission orale ou de corps à corps.

Citer, exciter

Avec cette crise dans la transmission et l'expérience moderne de la discontinuité s'inaugure la possibilité de la citation. Citer, au sens étymologique, c'est mettre en mouvement. Il y a là une force motrice, une puissance d'action : on prend quelque chose, une danse en l'occurrence, on l'extrait d'un contexte, on la déplace pour la placer dans un autre contexte sur lequel cette citation va agir. Cela déplace ou incorpore un temps dans un autre temps, un corps dans un autre corps et même un médium dans un autre. Au régime de la transmission s'oppose alors celui de la citation. Cette dernière peut être thématisée, comme dans *Le Dernier Spectacle* de Jérôme Bel (1998), ... *d'un faune (éclats)* (2000) du Quatuor Knust, *Écran somnambule* (2009 et 2012) de Latifa Laâbissi ou d'autres. Mais elle peut être aussi beaucoup plus trouble, parce que liée à une survivance plus inconsciente, une forme de transmission véhiculée par l'image dans l'histoire des gestes et cela malgré la discontinuité. Cette présence du passé dans les gestes contemporains est travaillée par certains chorégraphes aujourd'hui, notamment chez Loïc Touzé : poussé à ses limites, le travail de la citation opère là dans une forme de rêve où les traces de gestes anciens sont activées.

Une diversité de médiums

Différents médiums sont convoqués dans cette réactivation de matériaux passés. Beaucoup de danseurs copient des danses à partir de films : l'histoire de la danse s'enrichit alors de celle du cinéma qui tient une place essentielle dans ce travail de la citation. Mais ils s'appuient aussi sur des photographies, des partitions, sur la littérature, des récits autobiographiques d'autres danseurs, pour réincorporer leurs gestes. En ce sens, l'histoire de la danse, telle qu'elle se trame au sein des œuvres, est « impure », et elle ne passe pas uniquement par la transmission d'un mouvement de corps à corps.

Dans ce vaste champ « interchorégraphique », la faculté d'imitation des danseurs se révèle extrêmement féconde. Les danseurs sont capables d'imiter très précisément des photographies, des films, mais aussi d'incorporer des descriptions, de manière extrêmement rigoureuse. Loin d'une aliénation au modèle, d'une copie appauvrie, c'est une critique de l'intérieur qui est menée, un déplacement radical de la proposition, alors même que la copie se fait avec une grande exactitude. Bien que l'on ait

beaucoup critiqué l'imitation comme un phénomène aliénant (il ne faut pas imiter le modèle du maître, etc.), cette dernière a en réalité des pouvoirs insoupçonnés.

Un exemple, *La Mort de Valeska Gert*

Le film que réalise Suse Byk sur *La Mort* de Valeska Gert (en 1925) est l'exemple même d'un matériel très « pauvre » : c'est un simple extrait mais il explose en quelque sorte à la figure de ceux qui le regardent, et pour diverses raisons. L'une d'entre elles est sans doute que Gert exploite là un geste qu'on peut dire universel : l'acte de mourir, le mouvement du mourir qui consiste simplement en une dernière expiration et un dernier mouvement de rémission, le dernier sursaut. Cette danse, bien qu'extrêmement simple, intensifie ce geste de telle sorte que chacun peut s'en ressaisir et mourir à sa façon. Par l'intermédiaire du film, elle est devenue un classique des danses d'expression d'aujourd'hui, chacun retraversant son rapport à ce geste à partir de la dynamique et de la composition gertiennes. Il y a un « mourir » différent chez des danseurs comme Mark Tompkins, Julia Cima, Latifa Laâbissi, I-Fang Lin ou Mathilde Monnier. Une vitalité extraordinaire se cache derrière ce geste du mourir, qui passe par des corps issus de cultures corporelles et d'origines très différentes.

Sous le signe de deux fables artistiques

Fruits de quinze années de travail en discontinu, ces deux livres sont placés sous la veille de deux fables théoriques, esthétiques et artistiques qui m'ont servi de lignes de conduite. Elles ouvrent sur une forme d'engagement de ma part, la proposition d'une attitude vis-à-vis des répertoires et de la citation. Le premier volume s'ouvre sur une analyse d'un passage de *La Rage* de Pasolini (1963) : cette séquence, où la ballerine soviétique Galina Oulanova dansait *La Mort du cygne* de Michel Fokine (1905), me semble à la fois piéger et sauver le ballet, en appelant finalement à une révolution du regard et des pratiques sur la tradition classique afin qu'elle puisse continuer à vivre. Ce deuxième volume s'ouvre, quant à lui, sur une pièce de la danseuse et chorégraphe portugaise Vera Mantero, *Les Serrenhos du Caldeirão* (2012), qui appelle à un usage non prédateur du passé et de la citation. Loin de thésauriser, de capitaliser sur le passé, il s'agit d'entretenir un dialogue équitable entre les œuvres du passé et celles du présent. Alors que les projets de *reenactment* mais aussi de reconstructions des pièces du passé vont croissant, que la danse entre dans les musées, le risque est de faire des œuvres du passé une marchandise sur le grand marché muséal d'aujourd'hui. Un essai critique se devait de prendre position sur ces questions et la pièce de Vera Mantero me paraît proposer une alternative à cette capitalisation et thésaurisation du passé.

Le travail des circulations

J'espère avoir posé dans ces deux livres différentes notions permettant d'analyser des registres de reprises de danses très différents et que ce travail sera utile aux critiques, aux artistes, mais aussi aux théoriciens et aux historiens. Tout en me situant dans le champ de l'esthétique, je m'appuie entre autres sur les travaux des historiens. L'enjeu est que s'articulent ainsi deux histoires de la danse : celle produite par les historiens et celle qui est fabriquée par les artistes au sein même des œuvres, et qui m'anime davantage. Une alliance est possible entre ces deux types de savoirs : l'un, scientifique, qui s'attache à situer des œuvres dans un contexte historique précis, fait des œuvres des documents d'époque sur une culture et ses enjeux, en analyse les conditions de production ; l'autre qui relève d'une histoire beaucoup plus intempestive, qui cultive l'anachronisme et l'art des circulations. Dans *Écran somnambule* (2009 et 2012) et *Witch Noises* (2017), par exemple, Latifa Laâbissi met au jour des circulations transhistoriques et transnationales entre l'Allemagne, le Japon et la France, dans le champ de la danse, qui ont été retracées par ailleurs dans le livre de Sylviane Pagès sur la réception du butô en France. Les artistes peuvent ainsi incarner, voire annoncer, de manière extrêmement efficace ce qui se raconte et s'analyse dans l'historiographie. C'est toujours étonnant de voir comment des intuitions d'artistes peuvent parfois devenir des leçons d'histoire performées.