

ENTRETIEN AVEC ISABELLE LAUNAY

Propos recueillis par Laurent Sebillotte, septembre 2017

« Cet essai critique, *Poétiques et politiques des répertoires*, est né du souhait de travailler sur la mémoire des œuvres en danse, qui, contrairement à ce qu'on peut habituellement penser, ne sont pas éphémères et ne sont pas destinées à disparaître. Tout simplement d'abord parce qu'elles peuvent être reprises. Ce désir était lui-même stimulé par un constat assez simple et connu, celui de l'intérêt, particulièrement visible depuis la fin des années 1990, du champ chorégraphique contemporain pour des danses et des répertoires passés.

Ces multiples formes de retours sur des danses d'hier étaient-elles seulement le fruit de commandes, ou témoignaient-elles plus profondément d'autre chose ? Quelle histoire de la danse se fabrique donc là au sein des œuvres ? Et dans quelles danses du passé trouve-t-on ainsi des ressources (ou pas) pour le présent, et de quelles manières s'y prend-on ? Je me suis intéressée davantage à ce que les œuvres deviennent qu'au moment passé de leur création, ce n'est pas un livre d'histoire de la danse consacré à une période précise.

Des perspectives et des enjeux multiples

Il m'est vite apparu que le champ de la danse dite contemporaine n'était certes pas le seul à repenser le passé à nouveaux frais... Que, par exemple, Fokine et plus tard Balanchine pouvaient avoir des points de vue très critiques à l'égard de leur propre tradition, et notamment au sujet du travail de reprise. Qu'on ne pouvait éluder tout ce que le champ dit « classique » du ballet avait déjà pratiqué, travaillé et problématisé dans le cadre de ce qu'on appelle une « tradition » dotée d'un « répertoire ». Qu'on peut reprendre une œuvre classique dans une perspective classique ou dans une perspective contemporaine, et inversement une œuvre contemporaine dans une perspective classique, ou dans une perspective contemporaine...

Les répertoires dits contemporains aujourd'hui sont-ils repris de la même façon que les répertoires dits classiques ? Héritent-ils au fond des mêmes protocoles de reprises ou exigent-ils d'autres façons de faire et de penser cette relation aux danses d'avant ? D'autres cadres théoriques, d'autres rapports aux sources, d'autres protocoles de travail ?

Il m'est aussi apparu que les questions soulevées par la mémoire et donc le devenir des œuvres engagent rapidement des discussions contradictoires, que c'est un lieu de débats parfois virulents, un champ de bataille où les dimensions économiques, techniques, psychiques, esthétiques, politiques, culturelles, théoriques s'entrecroisent. Bref, un lieu d'enjeux multiples passionnant à découvrir, observer et tenter d'historiciser, car les modes de reprises sont liés au moment où l'on prend les œuvres en charge. Reprendre dans les années 1920, 1970, 1980, ou 2000 ce n'est pas pareil.

Un désir de mémoire, désir de durée

Les travaux récents dans le champ de l'histoire de la danse me permettaient de trouver les appuis solides pour traiter ces questions, ce qui n'aurait pas été possible il y a dix ou quinze ans, tant la recherche en danse s'est développée. Il me semblait qu'on pouvait risquer de poser des hypothèses sur le devenir et la longue durée de quelques répertoires en danse les plus connus : comment, pour ce qui concerne par exemple le champ dit classique, à travers le seul prisme de l'Opéra de Paris, s'y est construite l'idée d'un répertoire, d'un patrimoine, voire aujourd'hui d'un musée de la danse ? Et au nom de quelles valeurs y travaille-t-on les œuvres du passé ? Contrairement à ce qu'on peut imaginer, l'Opéra de Paris n'a pas d'abord été une institution de répertoire, mais une institution de création, et je pose l'hypothèse que l'intérêt pour le répertoire ne s'est véritablement imposé que très récemment.

Pourquoi, mais surtout comment et à quelles conditions ça dure (et l'on peut ajouter : pour le meilleur ou pour le pire) ? C'est une des questions du livre : reprendre, ce n'est pas toujours rabâcher, même si ce peut être parfois le cas. Reprendre peut renforcer la valeur, faire circuler, décentrer ou redistribuer le sens, augmenter ou appauvrir. N'ayant pas moi-même une culture en danse classique au départ, j'avais envie de comprendre comment et pourquoi a-t-on encore de l'intérêt, voire du plaisir à reprendre et regarder danser *Giselle* ? et au-delà une pièce de Merce Cunningham, ou encore une pièce de Dominique Bagouet ? Quelle est la nature de ces plaisirs ? Plaisir qui peut être celui du public bien sûr, mais aussi celui des interprètes qui s'emparent de ces œuvres d'hier, des chorégraphes, des programmeurs. Je me suis attachée à observer ce qu'il faut mobiliser comme attention, comme savoir, comme savoir-faire, comme dispositif, comme choix, pour qu'une œuvre fasse encore sens (ou pas).

« Répertoire » ?

Il y a aujourd'hui, en France comme à l'étranger, subventionnées par l'État ou le mécénat, des compagnies dites « compagnies de répertoire ». C'est au nom de ce qu'on appelle leur « répertoire » qu'elles travaillent et développent leur activité de compagnies. Mais qu'est-ce qu'on veut dire en parlant de « répertoire » en danse ? « Répertoire », c'est un mot que les danseurs aussi emploient, ils disent qu'ils dansent « le » répertoire de tel ou tel chorégraphe, « des » répertoires, voire « le grand répertoire ».

Dans ce sens, on pense à un ensemble fini d'objets clairement déterminés, disponibles, qu'il suffit de se retourner, de choisir et d'interpréter. Or la signification du répertoire et de ces usages n'est pas du tout la même pour la compagnie

de l'Opéra, celle de Merce Cunningham ou du collectif des Carnets Bagouet, par exemple.

Ce qu'on appelle « le grand répertoire » à l'Opéra de Paris est extrêmement labile. Il y a, d'un côté, l'idée que les artistes savent ce qu'ils dansent, des pas, des enchaînements, qui leur auraient été transmis de génération en génération mais dont pourtant personne n'est sûr, bref, une forme de consensus sur ce que le ballet doit être, un lieu commun partagé à une époque donnée ; et d'un autre côté, une extrême labilité d'objets qui, à l'inverse de ce qu'on croit, n'ont cessé de se transformer, d'être oubliés, d'être repris... On peut donc parler d'une sorte de continuité discontinue, ou d'une fausse continuité qui masque bien des déplacements, des coupes, bien des ajouts, etc.

Un trafic de pas

Chaque reprise, et ce dès le XVII^e siècle, s'autorise une grande liberté dans les modes de reprise. Il y a des trafics de pas à l'échelle internationale, un trafic compositionnel qui peine à être légiféré, si ce n'est par une conscience collective de ce qui est recevable ou pas, par le public, par la communauté des maîtres de ballets, et celle des danseurs. Ce qui se danse ainsi aujourd'hui sous le nom de *Giselle*, est le résultat de sédimentations autant que de ruptures et d'une négociation entre différentes exigences et différents désirs : intervient ce qu'on peut nommer le goût de l'époque (le maître de ballet qui reprend une œuvre a une certaine conscience de ce qui est dépassé ou, au contraire, qu'il cherche à valoriser, il fait des coupes, par exemple, d'extraits qu'il trouve trop longs, redondants, ou inintéressants). Ensuite, il y a les solistes des rôles titres, qui vont construire un point de vue sur leur rôle, s'inspirant des interprétations précédentes tout en cherchant à s'en démarquer, et imposent leur signature. Eux-mêmes sont issus d'une école qui transmet aussi une culture spécifique du répertoire et des valeurs. Enfin, il y a les spectateurs. Pour que le système classique fonctionne, qu'on reconnaisse que telle pièce est en mesure de devenir « classique », il faut en quelque sorte qu'il y ait une circularité entre ces niveaux, formation/production/réception.

Cette pratique de la reprise, dans l'histoire du répertoire de l'Opéra de Paris fait que certains maîtres de ballet vont considérer qu'ils poursuivent une tradition, qu'ils se situent « à la suite de ». D'autres se positionnent de manière plus forte : c'est le cas de Pierre Lacotte au début des années 70, de Rudolf Noureev dans les années 80 sur le répertoire de Petipa, ou de Francine Lancelot, par exemple. Chacun adopte un point de vue très différent, un mode de travail singulier, leurs enjeux ne sont pas les mêmes.

Le ballet, un principe de variations

Mais il faut souligner que le répertoire tel que le champ classique l'envisage se conçoit d'abord dans le cadre de ce qu'on appelle un ballet. Pour s'interroger sur la mémoire des œuvres, il fallait s'interroger d'abord sur leur structure. Or, il se trouve qu'un ballet est fait pour être transmis. Un ballet est structurellement construit pour être transitif, ce qui n'est pas forcément le cas, a priori, pour les œuvres du répertoire dit contemporain. Dans un ballet, ce qu'on appelle la variation est au cœur du travail du chorégraphe comme de l'interprète et du plaisir du spectateur. J'ai tenté de montrer l'extension et la fécondité de cette pratique de la variation qui permet la longévité et qui est aussi un espace important de la créativité des solistes.

Le travail des chorégraphes se juge pour beaucoup à l'aune de la qualité de leurs variations, ce qui les différencie des autres variations. Et le travail de l'interprète se juge à l'aune des interprètes antérieurs, dans un jeu d'écart plus ou moins grand. Les solistes dans les rôles-titres ont une grande conscience de la façon dont d'autres avant eux ont interprété un rôle. Il y a une culture qui s'est construite de ce que l'on peut se permettre et de ce que l'on ne peut pas se permettre. Et ceux qui parviennent à imposer leur interprétation le font en conscience de la transgression qu'ils opèrent dans un certain consensus.

Flexibilité et pragmatique du répertoire cunninghamien

Si un ballet est structurellement fait pour être transmis et soumis à variations, la question se pose-t-elle autrement pour le répertoire dit contemporain, par exemple celui de Cunningham ? Pour comprendre ce que devient l'œuvre de Merce Cunningham, il m'a semblé intéressant là aussi de revenir à la façon dont lui-même travaillait la reprise de ses propres œuvres. Ce n'est pas tant ici un principe de variation qui l'anime que celui d'une flexibilité pragmatique à l'égard de ce qu'il appelait non tant son œuvre que son « matériel ». Le répertoire dit cunninghamien est, c'est en tous cas mon hypothèse, déjà en lui-même un immense travail de recyclage. Cet artiste a eu un usage très méthodique et multiple de la reprise incessante de ses propres matériaux, marqué il faut le souligner aussi par Duchamp et Cage. Cette liberté par rapport à ses propres matériaux produit un répertoire qui est sans cesse *in progress*. Même si ce n'était pas son intérêt primordial, Cunningham était curieux du devenir de sa propre œuvre, de ce qu'allait en faire telle ou telle compagnie et ce non sans débat contradictoire avec ses interprètes historiques, attachés à la forme de vie qui était à leurs yeux intrinsèque à la qualité des œuvres cunninghamienne.

L'invention de *l'Event* est de ce point de vue par exemple une machine à reprise extraordinairement féconde qui permettait de répondre à de multiples nécessités (économiques, esthétiques, pédagogiques, mémorielles d'un même coup). Curieux, que cela soit raté ou réussi, de voir ce qu'une reprise pouvait donner, cette attitude autorise théoriquement, à procéder de la sorte, et ouvre des possibles pour d'autres. Mais s'il y a de fait un devenir balletique des œuvres de Cunningham reprises par des compagnies de formation classique, il y en a aussi d'autres qui font peut-être réapparaître davantage une dimension plus expérimentale de son œuvre.

Certaines œuvres contemporaines peuvent être plus à même à s'adapter au cadre classique de transmission et de fait

s'y adaptent parfois fort bien. Ainsi de Merce Cunningham, de Lucinda Childs qui disait que *Dance* était mieux dansée par des interprètes de formation classique par exemple, ou William Forsythe, par exemple. L'on peut ainsi reprendre une pièce dite contemporaine dans une perspective classique, l'« inscrivant » ainsi au répertoire d'une compagnie avec tout ce que cela implique. Mais d'autres résistent davantage.

Des formes de vies

Qu'est-ce reprendre alors (y compris une œuvre du répertoire dit classique) dans une perspective contemporaine, c'est à dire qui problématise à chaque fois sa nécessité, ses protocoles de travail, etc. ? Qu'est-ce qui fait que chaque reprise d'une œuvre exige d'une certaine manière d'inventer un cadre de travail différent ? Et non, l'inverse, à savoir qu'elle s'adapte au cadre existant.

C'est là où il m'a semblé que l'expérience à la fois poétique et politique du collectif des Carnets Bagouet est unique, que les débats qui les animent sont passionnants, qu'on apprécie d'ailleurs ou non ses résultats. Et ces débats contradictoires ont été rendus possibles parce que justement Bagouet n'avait pas laissé de directives, ni même défini un légataire. Il appartenait au désir de chacun de prendre des responsabilités ou non. Dans les répertoires dits contemporains, les œuvres sont parfois aussi, de manière revendiquée et pensée, comme des formes de vie. Et ces formes de vie peuvent résister à la transmission, ou se laisser moins facilement saisir. On ne transmet pas juste une séquence de mouvements, mais on transmet aussi un *ethos*.

C'est toute la question que vont se poser les Carnets Bagouet : du sein même des œuvres, se découvre une esthétique autant qu'une éthique du travail des interprètes, un rapport à l'autre, à l'espace, un rapport au toucher, etc., un mode d'existence qui peut s'être construit collectivement sur un long terme, toute une écologie.

C'est pour cela qu'il y a une espèce de résistance dans la transmission, il faut arriver en quelque sorte à détacher, objectiver ce qui relève du chorégraphique et ce qui relève de l'interprétation qui porte cette forme de vie. Chacun est ici en quelque sorte irremplaçable même s'il est en mesure de prendre le rôle d'un autre. Ce qui est intéressant à observer dans ce cadre, c'est le fait que c'est dans le mouvement même d'une transmission que l'œuvre se définit et se redéfinit, elle n'est pas donnée. Les danseurs disent souvent, d'ailleurs, qu'ils ne la connaissent pas encore.

On ne peut en aucun cas reproduire une forme de vie, on ne peut que créer les conditions pour que s'invente une nouvelle en tentant de maintenir les exigences qui étaient, par exemple, pour celles de Bagouet une relation particulière aux interprètes, l'importance de danser à sa mesure, la nécessité esthétique d'une polyrythmie, la valeur accordée à la puissance du peu, etc.

Nouveaux Jours étranges

L'exemple de la reprise par des adolescents de *Jours étranges* est vraiment intéressante. Il a fallu d'abord l'idée : qui peut danser aujourd'hui dans le contexte tendu avec l'accroissement des discriminations et des inégalités sociales qui est le nôtre, une pièce comme *Jours étranges* ? Il a fallu cette intuition artistique que des adolescents étaient peut-être aujourd'hui les mieux placés pour dire quelque chose de cette pièce.

Puis, mener un travail sur le long terme pour déployer le potentiel de *Jours étranges*, et donc en proposer une autre lecture. Il a fallu aussi une double intelligence (l'une venue de l'intérieur, l'autre plus excentrée par rapport à l'œuvre de Bagouet).

Car là où les interprètes professionnels de Bagouet en 1990 stylisaient l'adolescence elle-même stylisée des années 60, et tentaient de désapprendre ce qu'ils avaient appris, au même titre que Bagouet chercher à secouer sa propre danse, les jeunes interprètes issus de milieux sociaux très différents de 2012 ne vont en rien styliser leur adolescence ni chercher à désapprendre, mais au contraire à apprendre, à s'exposer et à le faire ensemble, à construire du commun. Aussi le groupe et ce avec ses différences est-il à mon sens beaucoup présent. C'est une autre lecture de l'œuvre, qui en fait voir un potentiel, qui lui permet de résonner avec notre aujourd'hui.

« *Seule la révolution sauve le passé* »

Au fond, je crois, on ne peut jamais prévoir le devenir des œuvres, et qu'il faut faire confiance à ce qui se passera. Si un artiste ou des artistes ont une vraie nécessité de se ressaisir d'un objet, de toute façon ils le feront et ils le feront le mieux possible par ce que cela correspondra à une nécessité, et non pas à une habitude, une simple commande, à un opportunisme, ou à une façon de se faire valoir en s'appropriant une œuvre. Ce sera une rencontre, un dialogue, une tension entre un projet artistique et un autre projet artistique, et là, quelque chose peut se passer entre deux parties égales.

Dans ce travail de reprise d'œuvres contemporaines en danse, on est en train de gagner une émancipation qui consiste à admettre qu'il y a plusieurs lectures possibles d'une même œuvre et que cela ne relève pas du régime de la variation. Cela n'était pas acquis comme ça l'est pour le théâtre par exemple. On convient désormais que la durée de vie d'une œuvre n'est pas fossilisée dans une existence à un temps T, avec tels interprètes, qui lui donneraient son summum, sa caractéristique la plus pleine.

En laissant le champ libre, Bagouet disait en substance : « C'est votre problème maintenant, c'est à vous de prendre vos responsabilités et donc de définir quels sont vos désirs... ». Il renvoyait la responsabilité aux vivants de prendre soin, de prendre en charge, de faire quelque chose ou pas de ses œuvres à leur façon, sans organiser l'héritage. Et Merce Cunningham, dans le contexte américain où il a pensé son Living Legacy Plan, n'a pas donné de consigne quant

à comment et par qui ses pièces pouvaient être reprises, même si cela passe aujourd'hui par le Cunningham Trust. À chaque fois, au fond, comme avec le ballet, il importe de prendre le risque de se repositionner, de contresigner. Et c'est peut-être la meilleure des choses pour que la vitalité des œuvres persistent. C'est peut-être même à cette condition seulement que les œuvres peuvent être reprises de manière véritablement intéressante. Pasolini, de manière plus radicale dans *La Rabbia*, dont les images ouvrent le livre, tente en 1963 à la fois de sauver et de piéger la tradition du ballet. Sur des images d'Oulanova, il dit « seule la révolution sauve le passé ». Seule une révolution des regards, des attitudes, des points de vues peut sauver quelque chose d'une œuvre passée, a fortiori si elle est dansée.

Les danses d'après, II.

Si ce livre-ci, sous-titré *Les danses d'après, I.*, travaille à penser à quelles conditions une tradition se poursuit, s'invente, se transforme pour que quelque chose dure, et s'achève sur le répertoire de Dominique Bagouet, un second livre, sous-titré *Les danses d'après, II.*, sera au contraire centré sur la question de la discontinuité : que fait-on quand on est, ce qui le cas de la majorité des artistes contemporains en danse aujourd'hui, d'une certaine manière sans tradition, et qu'on n'a pas, en outre, envie de s'en inventer une ? Comment alors peut-on chercher des matériaux pour créer ? Quel rapport au passé peut-on inventer ? On va trouver là encore différents modes de capture que je tente d'analyser. À la transmission se substitue un autre régime de travail, celui de la citation. Walter Benjamin parle de la « mèche explosive qui est enfouie dans l'autrefois ». Il y a dans le passé des mèches explosives qui vont être reprises et allumées par d'autres. Et c'est ainsi que, dans certaines conditions, il peut arriver qu'un artiste se sente totalement contemporain d'une œuvre, d'un geste, voire d'une figure passés. Un désir rencontre alors un autre désir, mais pour que cela arrive, pour que cette dimension inconsciente qui se trame dans les œuvres puisse apparaître, il faut qu'il n'y ait pas de modalités d'accès convenues, déjà sues. La crise dans la transmission, la discontinuité, la rupture, l'oubli, permet aussi des possibilités de redécouvertes insoupçonnées, des déterritorialisations et des (ré)appropriations, c'est de cela dont parlera le prochain livre. »