



Agôn

Revue des arts de la scène

6 | 2013
La Reprise

“Montrer ce qui est vivant”

Entretien réalisé par Alice Carré et Marion Rhéty

Xavier Le Roy, Alice Carré et Marion Rhéty



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/agon/2749>

DOI : 10.4000/agon.2749

ISSN : 1961-8581

Éditeur

Association Agôn

Référence électronique

Xavier Le Roy, Alice Carré et Marion Rhéty, « “Montrer ce qui est vivant” », *Agôn* [En ligne], 6 | 2013, mis en ligne le 13 février 2014, consulté le 15 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/agon/2749>

Ce document a été généré automatiquement le 15 septembre 2020.

Association Agôn et les auteurs des articles

"Montrer ce qui est vivant"

Entretien réalisé par Alice Carré et Marion Rhéty

Xavier Le Roy, Alice Carré et Marion Rhéty

NOTE DE L'ÉDITEUR

Entretien réalisé le 9 décembre 2013 au bar de la Cité Internationale à Paris.

On se rappelle la perméabilité avec laquelle Xavier Le Roy envisageait la « production » – dispositif de production autant que production d'un produit – dans *Self Interview* : « X : C'est pourquoi il me semble nécessaire d'inclure le maximum de facteurs du contexte dans lequel nous travaillons comme questions inhérentes au travail pour ne pas se trouver dans un système d'exclusion ou de séparation entre le sujet de travail ou d'expérimentation, son contexte et sa représentation. MERCI ISABELLE STENGERS. » Ce à quoi Y répondait, non sans humour : « Ceci est très confus et à peu près incompréhensible pour moi. Pourrais-tu être un peu plus concret, par exemple au sujet des concepts de corps auxquels tu fais référence ?¹ ».

Tenant à nouveau d'atteindre le concret dans les aléas de la discussion, nous l'avons rencontré. Invité par le théâtre de la Cité Internationale à présenter trois de ses soli, *Produit de Circonstances*, *Self Unfinished* et *Le Sacre du Printemps* autour d'un focus qui lui est consacré, il travaille actuellement à une pièce appelée *Rétrospective*, constituée de matière issue de ses huit soli, transmise à des danseurs et présentée dans un espace d'exposition.

Poser la question de la reprise à Xavier Le Roy, c'est avant tout interroger la création et ses processus, conçus comme une matière vivante, en transformation perpétuelle. « Rien ne se perd, rien ne se crée, tout se transforme », en somme. Xavier Le Roy fait de l'adage un compagnon de route, interpellé tantôt comme évidence – une nécessité de la matière –, tantôt comme ressort de jeu – dont la définition n'est jamais très loin de celle de la création.

Si la reprise au sens académique du terme n'est pas au centre des préoccupations, on l'aura compris, choisir le biais de la reprise pour aborder – une partie de – l'œuvre

chorégraphique de Xavier Le Roy, c'est explorer la part qui échappe, à soi, à l'autre, danseur ou spectateur, conscient qu'une œuvre est avant tout une relation.

Des intentions à la réception, dans ce que spectateur et programmateur, spectateurs néophytes ou éclairés de la danse contemporaine projettent sur un artiste, se nouent quelques paradoxes, avec lesquels il faut alors composer. Le terme d'art vivant porte ici bien son nom, faisant de l'envie de jouer un fervent fil conducteur à travers les années. Par le jeu donc, c'est la question de la relation qui apparaît au centre du travail. Et par la relation, l'adresse. L'œuvre parle, sous toutes ces formes, dans la façon dont elle perdure dans le temps, dont elle est mise à disposition, dont elle est rejouée, sans cesse, étirée, combinée, fragmentée, transmise, réinterprétée. Faire, c'est prendre.

Recycler

Alice CARRÉ. En regardant votre parcours de chorégraphe, la reprise du *Sacre du printemps* (2007), la pièce *Rétrospective* (2012), deux versions de *Mouvements für Lachenmann* (2005 et 2008), les questions liées à la reprise semblent occuper une place conséquente dans votre travail. Est-ce que c'est quelque chose dont vous êtes conscient, que vous cherchez, que vous théorisez ?

Xavier LE ROY. En général, non. La reprise vient de nécessités. Dans tous les exemples que tu cites, ce sont à chaque fois des nécessités différentes. Dans *Rétrospective*, la reprise n'est pas le moteur du projet, mais il en passe nécessairement par là.

Dans *Mouvements für Lachenmann*, qui a ensuite donné *More mouvements für Lachenmann*, c'était la condition pour pouvoir montrer le travail. La première version était constituée de trois pièces de Lachenmann, dont une avec dix-huit musiciens. On l'a montrée avec les producteurs du spectacle, deux ou trois fois à Vienne et une fois à Berlin mais il n'était plus possible de la tourner dans les circuits dans lesquels je diffuse mon travail car cela coûtait beaucoup trop cher. D'où l'idée de faire une autre version de la pièce : on a donc pris quatre musiciens au lieu de dix-huit. En reprenant cette pièce et en retravaillant son noyau, on a refait une soirée. On a donc fait une reprise de la partie centrale de la pièce, *Salut für Caudwell*, avec quatre guitaristes. La reprise est motivée par ces conditions et elle a permis de continuer à développer le travail entrepris sur le programme précédent.

Quand je dis ça, je peux faire un lien aussi avec ce qui se passe dans l'exposition *Rétrospective*, où tout ce qui est repris l'est pour faire quelque chose d'autre. Le titre de la pièce, *Rétrospective*, joue avec le fait que ce n'est pas une rétrospective, ça ne peut pas en être une, parce que les pièces ne peuvent pas être jouées comme elles ont été conçues, puisqu'elles ont été conçues pour le théâtre et qu'on essaie de voir ce qu'on peut extraire de ces pièces-là dans l'espace du musée. L'extraction du matériel de ces pièces que l'on fait entrer dans un espace d'exposition nous conduit à certaines opérations qui donnent quelque chose de nouveau.

Il y a cet élan-là dans les deux exemples, mais chaque cas est spécifique. Je ne peux pas dire si la reprise est quelque chose d'important ou non pour moi. C'est un moyen.

Marion RHÉTY. Tu vois la reprise comme une pratique qui fait partie du processus de création ?

X. L. R. Qui peut ou non en faire partie.

A. C. En prenant comme matériau de base de *Rétrospective* vos propres pièces et soli, vous cherchez à sillonner la mémoire de votre répertoire chorégraphique.

X. L. R. Je préfère utiliser le mot « recycler ». Je recycle les choses plus que je ne les reprends. Pour *Produit de circonstances*², je reprends des choses que j'ai faites, des éléments de ma vie, des actions, des choses que je recompose d'une certaine façon, pour produire un certain sens, faire émerger certaines questions. À mon sens donc, je recycle. J'ai l'impression que quand on dit reprendre, cela peut être connoté comme une envie de garder l'entité de cette chose première. Alors que « recycler » indique que l'objet va nécessairement se transformer, cela replace un cycle de travail. Donc je préfère utiliser ce mot-là.

Mais l'idée de recycler ou de reprendre n'est pas présente dans toutes mes pièces, notamment *Self Unfinished*, *Narcisse flip*, *Projet*, *Low Pieces*... Même si on flirte toujours avec l'idée de ce qu'on crée vraiment, de ce qu'il y a de nouveau : il n'y a jamais rien de nouveau, tout préexiste.

Rétrospective : re-prendre est subjectif

M. R. Ce qui nous intéresse, c'est d'observer toutes ces stratégies que déplie ce que nous nommons « reprise » de façon générique. De façon concrète, cela pose la question de la création, en interrogeant la fidélité à ce quelque chose qui préexiste, le rapport à la mémoire, à la transformation, à l'assemblage de morceaux pris dans telle œuvre ou telle expérience. Certains artistes parlent de réactivation, de reprise, de reconstitution, de nouvelle version... Tous ces principes de remise en jeu de tout ou partie de la création.

Si on prend l'exemple de *Rétrospective*, j'avais discuté avec un des danseurs qui y a pris part, Alexandre Achour, qui me disait que le travail avait commencé par la transmission d'extraits de tes solos. Ce point de départ m'avait frappée. Peux-tu décrire le processus de cette création ?

X. L. R. *Rétrospective* est une exposition qui utilise les matériaux de tous les solos que j'ai créé depuis 1994, donc il y en a sept ou huit en tout. Pour cette exposition, nous avons travaillé sur trois grands types de modes de représentation, de modes performatifs : l'immobilité, il s'agit de figurer une sculpture, quelque chose qui s'est arrêté ; la boucle, nous avons travaillé des boucles de mouvements, telles des présentations de vidéos ou de machines comme on peut en trouver dans des salles d'exposition ; le mode narratif, qui, en prenant modèle sur *Produit de circonstances*, mélange des récits parlés et des gestes, un va-et-vient entre le geste et la parole.

Pour les immobilités et les boucles, ce sont des éléments extraits des solos, que je choisis et que je transmets.

M. R. Comment les transmets-tu ?

X. L. R. Pour ces matériaux-là, je transmets par le corps, de corps à corps, comme dans un cours de danse, je me mets devant et je montre. C'est le point de départ. Après je raconte, on parle. Il faut donner des outils, il faut trouver ce dont chacun a besoin pour incorporer la partition. Ce qui importe pour moi, c'est que chacun arrive à redonner les spécificités qui définissent ces fragments de pièces.

Le matériel de *Giszelle* par exemple insiste sur le passage d'une image à une autre et sur la transformation, donc il y a quelque chose de l'ordre d'une fluidité, d'une continuité, d'une malléabilité du corps qui se transforme d'une chose en une autre chose, et qui est en général dans un mode d'absorption de l'activité, peu adressé au

public. Le matériel par exemple du *Sacre du printemps* est très différent : il faut chanter, en même temps bouger et adresser ces mouvements aux visiteurs. Chaque phrase qu'on apprend a ses spécificités et l'enjeu est d'arriver à ce que chacun se l'approprie et en partage la qualité.

Pour l'immobilité, on travaille à partir de photos, d'images des solos. Quand on a travaillé à Hambourg – Alexandre avait participé à cette expérience – j'avais commencé par transmettre ces matériaux, mais les journées de répétition alternaient entre cette transmission le matin et des séances de travail individuelles l'après-midi. Au cours de ces séances, l'utilisation des matériaux des solos relevait du choix des interprètes. Souvent ils commençaient par copier les mouvements sur des vidéos, et de là naissaient des questions...

Pour la prochaine édition de *Rétrospective*, qui aura lieu au Centre Pompidou³, j'inverse le processus : je commence par les choses individuelles, et après on travaille ensemble sur les matériaux que je transmets. Je veux essayer de changer le processus parce que différents éléments interviennent dans cette pièce : il y a des choses qui sont de l'ordre du commun, qu'on partage, le matériel de base, et puis une chorégraphie qui fait l'exposition, qui est une chorégraphie collective, où chacun ne fait pas les choses individuellement mais ensemble. Jusqu'à maintenant j'ai toujours répété cet ensemble en même temps que les parcours individuels, qui sont vraiment des choix personnels. Je me suis rendu compte que les choix personnels sont évidemment influencés par le travail d'ensemble. Et ce n'est pas que je refuse l'influence, car il y en aura toujours, mais je suis curieux de voir si ça va changer des choses de commencer par l'individuel avant d'aller vers le collectif.

M. R. Pour revenir sur la transmission de ces solos : comment définis-tu l'endroit où l'interprète danse le solo, se l'est approprié ? Dit autrement, où considères-tu que le travail de l'interprète se situe ? Cherches-tu à voir une essence de ce solo, sa restitution, l'appropriation singulière d'un danseur... ?

X. L. R. On ne peut pas le dissocier, il faut que ça fonctionne pour lui, pour elle, et pour moi. S'approprier, ça veut dire que le solo devient leur propriété, leur façon de le faire. Si on prend ce qu'on appelle la boucle de *Giszelle*, par exemple, au niveau du tempo, certains doivent le faire plus lentement pour être plus proches de ce qu'on essaie de produire avec ce matériel-là. C'est leur façon de se l'approprier mais aussi la façon dont le partage de la qualité va être au plus proche de ce que l'on recherche.

M. R. La partition reste ouverte.

X. L. R. Oui et non. Les séquences de mouvements sont écrites, mais les danseurs interprètent la partition personnellement. Arriver à incorporer cette chose-là pour la retranscrire.

Ce que les danseurs choisissent d'utiliser pour ce qu'on appelle « leur rétrospective individuelle », composée à partir d'éléments de solos qu'ils choisissent de reproduire et du récit qu'ils intercalent entre les séquences, peut être très loin de la matière de base. Par exemple, à Barcelone, un danseur choisissait un extrait, montrait cet extrait, pour dire ensuite qu'il ne pouvait pas faire cet extrait-là comme il le voyait ou comme il pensait qu'il avait été fait par moi. Il parlait de la question de la physionomie du corps qui rendait cela impossible. En même temps, il faisait cet extrait-là, il l'avait appris et se l'était approprié d'une certaine façon. Mais l'extrait appartenait à un autre registre parce qu'il était associé à un récit.

Il y a beaucoup de possibilités et de réflexions par rapport à ce geste de « prendre » qui fait dire à une partie d'une pièce quelque chose d'autre.

Il s'agit toujours de morceaux, d'extraits qui vont de trente secondes à trois ou quatre minutes. La totalité de la pièce d'origine n'est jamais rendue.

A. C. À chaque fois que vous jouez *Rétrospective*, est-ce important que les huit solos soient représentés ?

X. L. R. Oui, il y a toujours quelque chose de chaque pièce. Mais de par le choix des interprètes, certains solos ressortent plus que sur d'autres. Par exemple à Barcelone, beaucoup de danseurs étaient fascinés et avaient travaillé sur *Giszelle*. À Hambourg, il y a l'apparition de *Self Interview*, qui n'avait pas été utilisée avant. Cela change d'une fois sur l'autre, puisque c'est subjectif.

A. C. C'est de l'archive vivante ?

X. L. R. D'une certaine façon oui.

M. R. Qu'est-ce qu'il reste comme trace de ton travail ? Tu as beaucoup rejoué tes différents solos, est-ce que tu les réactives à partir de ta mémoire personnelle, ou bien as-tu recours à des façons de noter, de dessiner...

X. L. R. Les traces que je partage avec les interprètes sont essentiellement des enregistrements vidéo. Quelques interviews, des textes peuvent aussi servir.

Pour moi, pour me remémorer les pièces, j'utilise très peu la vidéo. Toutes ces pièces, j'ai continué à les jouer tout le temps, sauf *Narcisse flip* que je n'ai plus rejoué depuis 1998, mais toutes les autres pièces sont présentes dans le corps.

On va faire une vraie reprise de *Giszelle*, qui relèvera vraiment de la reprise au sens classique du terme, avec deux autres danseuses, parce qu'Eszter Salamon ne veut plus la danser. Pour ce travail, on a recours à la vidéo, qui vient aider la mémoire, mais après cela se transmet aussi avec nous, les mémoires des corps, les mémoires visuelles, les mémoires de travail.

« Montrer ce qui est vivant »

A. C. Dans la description qui apparaît sur le site du Musée de la danse, on peut lire à propos de *Rétrospective* qu'il s'agit de « questionner la notion de rétrospective comme mode de production⁴ ». Comment l'expliquez-vous ?

X. L. R. Dire que *Rétrospective* est utilisée comme mode de production, c'est dire que nous cherchons à produire quelque chose, et non pas à reproduire quelque chose. La rétrospective est productrice d'autre chose. Il s'agit de penser ce qui a été fait avant comme productif d'autre chose.

Ça ne désigne pas ici un mode de production, même si forcément ça joue un rôle. Parce qu'il faut trouver les moyens pour que les gens puissent travailler six jours par semaine pendant trois semaines ou cinq semaines ou deux mois. L'économie du spectacle n'a pas les moyens de payer ça. Il faut repenser le temps de travail, de quelle manière les gens sont rémunérés, non pas au cachet mais à l'heure...

A. C. Dans le champ de la danse, il y a la question de construire un répertoire et d'interroger la mémoire de cette pratique qui a longtemps été pensée comme quelque chose d'éphémère, vouée à la disparition. Aujourd'hui, on trouve la volonté de conserver la mémoire, de garder des traces. De là émerge un nouveau rapport à l'art, pour les artistes, et

pour les programmeurs et producteurs : le « parcours Maguy Marin » à Paris l'an passé, le « parcours Bob Wilson » cette année, les reprises de Trisha Brown... Ce mode de production construit des focus, des événements, reprend des œuvres anciennes, soulignant la construction d'un répertoire, d'une mémoire. On a peur de l'oubli.

X. L. R. On peut replacer toute œuvre dans une sorte de généalogie du travail. La dernière chose qu'on voit s'inscrit dans un parcours, et ça pose la question : est-ce que c'est en continuité ou en rupture avec ce qu'on avait vu auparavant ?

M. R. On peut aussi voir ça comme une chance assez rare pour un artiste de spectacle vivant qui n'a pas l'occasion de donner à voir une traversée de son œuvre, contrairement à un écrivain par exemple, dont tous ses livres sont à disposition... Quel est ton rapport à l'inscription de ton travail dans le temps, à sa mémoire donc mais à son futur aussi ?

X. L. R. J'ai continué à présenter les pièces autant que j'ai pu. *Giszelle* est une exception, car il y a eu une interruption de trois ou quatre ans. Toutes les pièces sont jouables, sont présentables et j'ai toujours essayé de rendre ça possible.

Le fait de présenter ici trois pièces, trois solos, donne cette impression, cette occasion-là au spectateur. Et je suis content qu'elles soient jouées. Mais effectivement, le fait de les présenter ensemble vient plus d'une logique extérieure, des lieux qui accueillent le travail plutôt que d'une envie personnelle de faire reprise. Moi je veux juste continuer à les jouer.

Le fait de les rassembler fait entrer ces trois pièces en dialogue, et produit un sens que chacune d'elles ne produit pas forcément séparément. Pour moi, c'est là que se situe l'intérêt. C'est un peu faire dire d'autres choses à ces travaux.

M. R. Tu fais partie d'une génération où cette question de la mémoire est présente, de même que pour Boris Charmatz, son projet du Musée de la danse... Ces questionnements autour de la mémoire, des figures ou des œuvres du passé, sont partie intégrante des processus de création dans la danse contemporaine, du moins d'un certain courant de la danse contemporaine, et en même temps, initiés ou soutenus par un désir nouveau des spectateurs et des programmeurs...

X. L. R. Je ne suis pas préoccupé par ce qui va rester. Je suis plus préoccupé par montrer ce qui encore vivant. On me sollicite pour écrire, pour faire des captations de qualité, parce que c'est ce qui reste.

M. R. C'est symptomatique, ces demandes, cette inflation de la mémoire du fait de la possibilité de garder trace.

X. L. R. On a peur de perdre quelque chose.

M. R. Mais ce n'est pas parce que ça existe qu'on va en faire quelque chose.

X. L. R. En même temps, on a des outils qui nous permettent d'oublier de plus en plus.

De la scène à l'exposition

A. C. *Rétrospective* est aussi un endroit de rencontre entre les logiques de production, de conservation et de présentation à l'œuvre dans les arts plastiques et celles de la danse contemporaine.

X. L. R. Je ne sais pas si je peux parler de rencontre. Cette pièce est une réponse à une proposition de Laurence Rassel de la Fondation Tapiès à Barcelone de faire quelque chose pour l'espace d'exposition. Donc je fais une exposition. Il se trouve que je travaille à partir de la chorégraphie mais justement, je transporte ce que je fais d'habitude au théâtre dans l'espace d'exposition et je me pose la question : que faut-il

que je fasse pour que ça aille là-dedans ? La rencontre se fait à travers des questionnements sur des paramètres de temps et d'espace qui sont propres à chaque cadre et ce que ça produit en termes de relation au travail entre les visiteurs et l'œuvre et entre les spectateurs et l'œuvre. C'est ça mon guide pour aller dans ces espaces-là.

M. R. Dans ton travail, le questionnement des codes, des conventions du spectacle est très présent. À partir du moment où tu déplaces des morceaux de pièces conçues pour la scène dans un autre espace, celui du musée, qui a lui-même ses propres codes et ses propres conventions, comment cela se passe-t-il ? Que reste-t-il de ce questionnement des codes du théâtre au musée ? Comment choisis-tu de questionner les codes du musée ?

X. L. R. À partir du moment où on s'inscrit dans un espace qui a ses conventions, c'est avec ses conventions que l'on travaille. Avec *Rétrospective*, on utilise des choses qui sont produites par un autre ensemble de conventions, celles du théâtre, et on les amène dans l'espace d'exposition. C'est ce que la pièce essaie de faire, d'observer ces frictions-là, ce que l'un peut permettre à l'autre et inversement, notamment en termes d'adresse avec le public. Les œuvres sont initialement faites pour être adressées à des spectateurs conviés à une heure précise, avec une durée précise et mis à une place précise. Dans l'espace d'exposition, on s'adresse à des visiteurs qui n'ont pas de place précise, qui choisissent leur temps, qui choisissent leur espace et qui viennent quand ils veulent. Il n'y a pas de rendez-vous. Le travail consiste à identifier quelles sont les opérations qui permettent de passer de l'un à l'autre. Et quelque part, on recrée des moments de théâtre. Mais ce sont vraiment des moments. Au fond, ça questionne la relation aux gens.

M. R. Pourrais-tu en donner un exemple précis ?

X. L. R. Tout dépend du matériel. Si on parle d'adresse, quand on fait une immobilité, les danseurs choisissent une position, une image d'une pièce, l'adresse au visiteur en tant qu'objet. Chaque interprète essaie le plus possible de devenir cette image, sans bouger, ce qui est impossible mais c'est ça l'activité, donc ce qui est adressé, c'est cette activité-là.

Il y a des adresses plus collectives : quand le visiteur entre dans l'espace, il y a une chorégraphie qui fait qu'on reconnaît son entrée dans l'espace, on s'adresse à ce nouveau visiteur, et on le lui signifie par une série de stratégies, par un son qu'on produit, par une chorégraphie où l'on sort de l'espace et où l'on entoure le visiteur en arrivant.

Les adresses sont spécifiques à des matériaux pris des solos, chaque extrait amène avec lui un type d'adresse. La façon dont ces matériaux sont utilisés influe aussi sur l'adresse : une pose du *Sacre du printemps* utilisée dans l'immobilité n'induit pas la même adresse que si cette pose est intégrée dans une séquence en mouvement. Pourtant, ça vient du même matériel. Si un des interprètes utilise une partie du *Sacre* dans son récit, la façon dont il va choisir de le faire et le fait que ce soit précédé d'un récit modifie encore la réception : la séquence dansée est adressée par l'intermédiaire d'une parole qui va commenter, introduire, critiquer ou compléter une histoire qui est en train de se raconter...

Après dans cette chose qu'on appelle leur rétrospective individuelle, il faut qu'ils alternent entre faire quelque chose, une danse, une action, et marcher vers le visiteur, pour lui parler, de façon proche, comme on parle maintenant. Un travail est fait entre cette mise à distance et ce rapprochement du public, qui joue avec l'adresse

au théâtre. Au théâtre, on installe une distance pour adresser quelque chose. On peut dire qu'à chaque fois, c'est ce qu'ils font, d'une certaine façon. Quand les danseurs commencent à parler à des gens, il peut y avoir dix, vingt personnes qui les écoutent, donc l'adresse est à la fois intime et publique. Cela passe par plein de degrés différents. Il y a un grand éventail d'adresses, qui sont produites par l'origine des matières mais aussi par ce cadre singulier de l'espace d'exposition. On est dans un lieu où les œuvres sont normalement adressées en étant mises à disposition dans un espace, et là on est dans un espace où les œuvres parlent, avancent, reculent, changent la distance...

Un *Sacre* sans reprise

A. C. A propos du *Sacre*, plus de 200 versions existent, pourquoi avoir choisi d'aller réinterroger cette œuvre de répertoire-là ?

X. L. R. Au départ, ce n'était pas mon intention de faire un *Sacre*. On m'aurait demandé six mois avant de faire une version du *Sacre*, j'aurais répondu « jamais ». Mon envie de faire cette pièce est venue du travail que je faisais avec les musiciens de *Mouvements für Lachenmann* et *More Mouvements für Lachenmann* et du documentaire que j'ai vu sur les répétitions du *Sacre du Printemps* par l'orchestre Philharmonique de Berlin. Ce dispositif face aux musiciens crée une situation singulière en termes de public et de spectacle. J'étais attiré par le fait que ce dispositif permet de réfléchir sur le lien entre l'effet et la cause d'un mouvement : ce lien était transformé dans certains extraits du documentaire que j'avais vu. Quand on regarde le chef, on s'attend à ce que le mouvement qu'il va exécuter produise la musique, que le mouvement devance quelque chose, alors qu'ici, Simon Rattle bougeait sur la musique. Il devenait le danseur et plus le chef d'orchestre. L'effet du geste devenait sa cause et inversement. Il s'est trouvé que cette réflexion est née avec *Le Sacre du Printemps*. J'ai pensé à un moment le faire avec une autre musique, pour éviter la charge de celle-ci, mais comme souvent, quand on essaie de faire quelque chose pour que cela ne soit pas, on tombe à côté. Faire pour ne pas, pour éviter, c'est rester dans l'évitement. J'ai décidé d'assumer que c'était aussi cette musique qui avait produit cet effet-là, et que cette musique a un lien avec le mouvement qui est très différent de la 5e de Beethoven.

A. C. Ce spectacle détourne les attentes qu'on peut avoir sur un spectacle, questionne le dispositif même du spectacle, et le fait d'engager cette réflexion sur le *Sacre*, œuvre mythique, archétypale, apparaît de l'extérieur comme un choix délibéré.

X. L. R. C'est un choix délibéré par les autres, pas forcément par moi. Je ne suis pas extérieur à ce choix, mais je n'en suis pas le moteur. C'est lié au statut de cette œuvre, à la façon dont elle appartient à la mémoire collective. Le dire comme ça, c'est aussi vrai, puisqu'on peut le voir comme ça, même si cela n'est pas mon intention de départ. C'est lié à des circonstances, le mélange entre le non-choix et le choix collectif.

M. R. J'ai l'impression que ça définit un certain rapport à l'histoire de la danse, rapport mêlé de choix et de débordements de ces choix, entre les intentions, les actes et la réception. Si l'on pense à ton travail, à celui de Boris Charmatz ou de Jérôme Bel, par exemple, ça donne lieu à des paradoxes. Par exemple autour de la figure de l'artiste : vous vous êtes construits

en opposition à un culte de la figure de l'artiste créateur, mais aujourd'hui, en ayant déconstruit cette figure-là, vous vous retrouvez à cette même position.

X. L. R. Il me semble que Boris, Jérôme et moi nous situons à des niveaux très différents sur ces questions-là. Nos personnalités sont très différentes. De mon côté, il y a un désir de créer des choses qui soient vues et visibles. On a besoin à la fois de l'autonomie, de l'individualisme et de la reconnaissance d'un système. Les deux finalement s'opposent et s'alimentent. Je suis prioritairement gagné par l'impératif de l'autonomie.

Produire c'est démultiplier les sens

M. R. Pour définir ce mouvement de reprise ou de recyclage : la reprise qui semble t'intéresser est un processus. Le penses-tu comme une envie de remodeler une matière pré-existante, le penses-tu comme un ajout, le penses-tu comme une révélation, c'est-à-dire quelque chose qui était déjà présent mais pas visible ?

X. L. R. Intuitivement, je pense que je me situe au croisement de ces trois idées. Même si ce n'est pas mon intention première, j'ai plus l'impression de recycler. Ce sont des stratégies de production. Je ne produis pas beaucoup, je retransverse mes productions précédentes pour arriver à autre chose par une opération de transformation. Je transforme continuellement une chose par une autre. Cela révèle des choses, fait apparaître des complexités, un certain langage. Cela ajoute du sens. Mon intention n'est pas d'ajouter du sens, mais de fait, c'est ce que cela produit.

Dans *Rétrospective*, le terme est consciemment plus proche du vocabulaire des arts visuels. J'avais vu une rétrospective de Reimann qui m'avait marqué car je trouvais que cela produisait un sens différent. La série dit autre chose qu'un seul tableau. Dans *Rétrospective*, cette idée de re-combiner les choses fait naître un autre dispositif. Mais ces réseaux de sens ne sont pas prévus à l'avance, ils émergent.

NOTES

1. Le texte dans son entier est accessible en ligne : <http://www.xavierleroy.com/page.php?id=a55579f8a1306fbd89389d01068b6e571a686728&lg=fr>
2. Créé en 1999, *Produit de circonstances* est une conférence performée qui revient sur son parcours de biologiste moléculaire et cellulaire.
3. *Rétrospective* est accueillie au Centre Georges Pompidou, Galerie Sud, à Paris, du 19 février au 10 mars 2014.
4. <http://www.museedeladanse.org/events/retrospective-par-xavier-le-roy>

INDEX

Mots-clés : Beaubourg, Centre Pompidou, chorégraphe, danse, danseurs, exposition, Giszelle, Sacre du printemps (Le), musée, Narcisse Flip, production, recyclage, reprise, Rétrospective, Self Unfinished, spectacle vivant