



**Marges**

Revue d'art contemporain

**18 | 2014**

**Remat rialiser l'art contemporain**

---

## Ce que la reprise fait   l'œuvre chorégraphique / Subversion et invention

*What the reenactment does to the choreographic work / Invention and  
subversion*

**Marie Quiblier**

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/marges/894>

DOI : 10.4000/marges.894

ISSN : 2416-8742

### Éditeur

Presses universitaires de Vincennes

### Édition imprimée

Date de publication : 1 mai 2014

Pagination : 140-152

ISBN : 978-2-84292-408-9

ISSN : 1767-7114

### Référence électronique

Marie Quiblier, « Ce que la reprise fait   l'œuvre chorégraphique / Subversion et invention », *Marges* [En ligne], 18 | 2014, mis en ligne le 01 mai 2016, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/marges/894> ; DOI : 10.4000/marges.894

---

# Ce que la reprise fait à l'œuvre chorégraphique / Subversion et invention

## Premier temps : les «écueils» de la reprise

Reprendre une œuvre de danse contemporaine ne va pas de soi, bien au contraire. Qu'on l'appelle reprise, remontage, reconstruction, reconstitution, recréation, réactivation, réinterprétation, la possibilité même de re-prendre une œuvre chorégraphique (c'est-à-dire de se saisir d'une forme préexistante dans le but de lui offrir une nouvelle actualité) rencontre un certain nombre de résistances.

Du désir de produire de l'identique à la volonté d'affirmer au contraire l'impossibilité du même, la reprise est motivée par des intentions diverses et présente des formes variées. Cependant, au-delà de ses disparités, l'idée même de reprise appliquée à l'œuvre chorégraphique rencontre quatre problèmes majeurs.

### **Problème de définition : qu'est-ce qu'une œuvre chorégraphique ?**

Si toute entreprise de réactivation d'une œuvre performative suppose un premier travail d'identification des données nécessaires ou indispensables au maintien de l'œuvre, cette première étape appliquée à une œuvre chorégraphique n'est pas sans poser problème. À la différence de la musique, l'art chorégraphique ne dispose pas d'un type d'archives considéré de manière unanime comme étant légitime à circonscrire le contenu de ses œuvres. S'il existe différents systèmes de notation en danse, aucun n'a suscité l'unanimité. Autrement dit, considérant les catégories émises par Goodman/<sup>1</sup> et reprises par Genette/<sup>2</sup>, l'art chorégraphique n'est pas autographique, et ponctuellement allographique, si et seulement si, on a pris le soin de transcrire l'œuvre sous une forme partitionnelle.

Au-delà de la partition, la vidéo, la photographie, le dessin sont autant de traces dont il est possible de se saisir pour remonter une œuvre chorégraphique. Cependant, aucun de ces matériaux n'est considéré comme plus propice qu'un autre à témoigner des spécificités d'une œuvre chorégraphique, aucun de ces modes d'inscription ou d'enregistrement du mouvement n'a été consacré lieu de conservation par excellence de l'œuvre chorégraphique. Si cette situation offre en quelque sorte plus de liberté à celui qui s'engage dans une reprise, elle est également le signe de l'irrésolution du champ chorégraphique concernant les critères d'identification de ses œuvres.

Parce que l'œuvre chorégraphique consiste en un libre assemblage de matériaux hétérogènes, toute trace quelle qu'elle soit est nécessairement lacunaire, mais surtout et avant tout, partielle, car résultant d'un point de vue singulier et subjectif. Si la photographie peut permettre de conserver une trace de la scénographie, de la configuration des danseurs dans l'espace ou d'une posture emblématique, la vidéo a pour avantage d'enregistrer le mouvement dans son effectuation. Mais à l'inverse de la notation Laban/<sup>3</sup> qui consigne le trajet du mouvement tel qu'il est initié et conduit par le danseur, la vidéo capte la danse depuis un point de vue extérieur. Qu'est-ce qu'on reprend alors ? Quelles sont les éléments essentiels à la permanence de l'œuvre : l'écriture chorégraphique, la dynamique du mouvement, son intention, sa qualité d'interprétation, le décor, les costumes,

<sup>1</sup> Nelson Goodman, *Les Langages de l'Art*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1990, p. 148. « Désignons une œuvre comme autographique si et seulement si la distinction entre l'original et une contrefaçon a un sens ; ou mieux, si et seulement si même sa plus exacte reproduction n'a pas de ce fait, statut d'authenticité. [...] Ainsi, la peinture est autographique, la musique est non-autographique ou allographique ». Plus loin, l'auteur ajoute : « l'art allographique a conquis son émancipation, non par proclamation, mais par la notation », p. 156.

<sup>2</sup> Gérard Genette, *L'Œuvre de l'art, immanence et transcendance*, Paris, Seuil, Coll. Poétique, 1994.

<sup>3</sup> Du nom de son créateur Rudolf Laban, célèbre danseur et chorégraphe allemand qui invente au début du 20<sup>e</sup> siècle une nouvelle façon de noter la danse prenant en compte les fondamentaux du mouvement en danse contemporaine : le poids, l'espace, le temps.

la musique? Autant de questions qui ne trouvent pas de réponses générales et collectives mais qui, au contraire, se reposent à chaque projet de reprise.

### **Problème de valeur : la recherche d'un corps et d'un geste sans modèle**

Au-delà de la question de l'identification des données indispensables à l'œuvre, la reprise rencontre un autre problème, celui du crédit accordé aux valeurs d'authenticité et d'originalité, valeurs inscrites dans les fondements même de la pensée du mouvement qui a marqué la naissance de la danse contemporaine.

La danse contemporaine émerge au début du 20<sup>e</sup> siècle, à l'initiative de ceux qu'on appelle aujourd'hui les danseurs modernes. En réaction à la normalisation des mouvements à l'ère de l'industrialisation, les danseurs modernes cherchent à faire advenir une nouvelle gestuelle libérée de toute contrainte. S'ils s'érigent contre la rentabilisation du geste, les pionniers de la danse contemporaine (pour reprendre l'expression consacrée) condamnent tout autant la rigidité de la technique classique qui réduit le mouvement à l'exécution de formes pré-établies plaquées sur un corps indéterminé. La danse contemporaine signe alors l'avènement d'une nouvelle pensée du mouvement : « il n'existe qu'une danse contemporaine, dès lors que l'idée d'un langage gestuel non transmis a surgi au début de ce siècle : mieux, à travers toutes les écoles, je retrouve, peut-être pas les mêmes partis pris esthétiques [...] mais les mêmes "valeurs" : [...] l'individualisation d'un corps et d'un geste sans modèle, exprimant une identité ou un projet irremplaçable, "production" (et non reproduction) d'un geste/4 ». La définition proposée par Laurence Louppe illustre à quel point la réappropriation d'une forme chorégraphique s'oppose de fait à « l'individualisation d'un corps et d'un geste sans modèle ». Si la danse contemporaine prône le jaillissement d'un mouvement personnel et unique, quelle légitimité peut-on accorder à la reprise du mouvement, et qui plus est, par extension à la reprise d'une œuvre? Nombreux sont ceux qui, s'engageant dans un projet de reprise malgré la mauvaise réputation dont elle pâtit, se sont vus reprochés de réduire l'œuvre à une forme répétable trahissant l'essence du mouvement qui l'a généré.

La reprise bute donc sur un obstacle inscrit au cœur des fondements de la danse contemporaine. Ainsi, l'acte de reprendre le mouvement d'un autre n'est-il concevable ou accepté qu'à condition qu'il induise un travail d'assimilation, d'appropriation, d'absorption du mouvement de l'autre. Il ne s'agirait pas tant de re-faire que de faire sien dans ce cas. C'est d'ailleurs dans ce sens que s'organise une grande

partie de l'enseignement. Si l'apprentissage de la danse contemporaine n'exclut pas une relation d'imitation entre le maître et l'élève, celle-ci vise avant tout l'appropriation plus que la reproduction. Il en va en quelque sorte de même dans le contexte de la création. Certes, on admet que Catherine Diverrès ou Bernardo Montet ont été influencés par leur expérience avec Kazuo Ohno, certes on reconnaît que Pina Bausch s'inscrit dans la filiation de l'expressionnisme allemand, mais la dimension intertextuelle de leurs œuvres reste minorée et c'est avant tout la fécondité du geste créateur qui est valorisée plus que sa référentialité.

### **Problème d'autorité : la toute-puissance du chorégraphe**

Le fantasme de l'originalité du mouvement s'est trouvé d'autant plus alimenté en France dans les années 1980 à l'époque de ce qu'on a appelé La Nouvelle Danse Française ou danse d'auteur. Au-delà de l'appellation « danse d'auteur » qui d'emblée fait valoir l'ascendance du créateur, l'accession des chorégraphes aux postes de directeurs des nouveaux centres chorégraphiques nationaux créés en 1984 souligne la nouvelle reconnaissance qui leur est alors accordée. En propulsant les chorégraphes à la tête des institutions, l'État manifeste son soutien à la création chorégraphique, mais plus encore à ses créateurs, et encourage un système monopolistique qui surexpose l'auteur en dépit de l'engagement des autres acteurs du champ.

L'expression « danse d'auteur » exacerbe le lien de propriété du chorégraphe vis-à-vis de son œuvre et produit un effet de personnalisation de l'écriture : tel style est propre à tel chorégraphe. Une fois qu'un vocabulaire et une filiation ont été attribués à un chorégraphe, ses œuvres se succèdent les unes aux autres confirmant progressivement sa marque de fabrique. Du point de vue de la réception, la surexploitation de la figure de l'auteur favorise un cloisonnement des regards, l'œuvre étant strictement perçue à l'aune de la démarche de son créateur. Du point de vue de la création, cela encourage un cloisonnement des pratiques en dépit d'une problématisation élargie des enjeux esthétiques et politiques de l'art chorégraphique. Autrement dit, le travail du chorégraphe consiste moins à interroger les spécificités de son médium qu'à affirmer puis confirmer une signature.

Dans ce contexte, on comprend la difficulté des acteurs à envisager la possibilité que l'œuvre puisse bénéficier d'une quelconque autonomie. Le lien de propriété qui lie l'auteur à son œuvre est d'autant plus sensible en danse que la reconnaissance du chorégraphe considéré enfin pleinement comme auteur a fait l'objet de vives discussions et oppositions dans l'histoire constituant une étape essentielle de l'accession de la chorégraphie au rang d'œuvre d'art.

**/5** Patrice Pavis,  
*Le Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2002, p. 303.  
« Reprendre un spectacle, c'est le rejouer après une interruption plus ou moins longue (de quelques semaines à quelques années), la plupart du temps le plus près possible de l'original. »

**/6** Philippe Le Moal (sld),  
*Dictionnaire de la danse*, Paris, Larousse, 2008, p. 795. « Représentation ou série de représentations appartenant au répertoire d'une compagnie, ayant été plus ou moins longtemps absente de l'affiche. »

Ainsi, parce que la question des critères d'identification de l'œuvre chorégraphique n'est pas réglée, parce que les valeurs d'authenticité et d'originalité du mouvement constituent le socle à partir duquel le projet de la danse contemporaine s'est élaboré au début du 20<sup>e</sup> siècle, parce que la reconnaissance de l'auctorialité du chorégraphe a représenté une étape majeure du processus de légitimation de l'art chorégraphique, la reprise d'une œuvre en danse ne va pas de soi. Et pourtant, à bien y regarder, c'est précisément sur un principe de reprise que les œuvres chorégraphiques existent et circulent majoritairement.

### **Problème de reconnaissance : le déni de la reprise**

On distingue communément « la première » (au sens de la première présentation publique d'une œuvre) des autres représentations. On dit alors d'un spectacle qu'il est repris tant de fois, dans telle ou telle ville. Si la reprise est bien effective à chaque date de diffusion, son existence est majoritairement absente des discours. D'une date à l'autre, d'un lieu à l'autre, l'œuvre chorégraphique circule, indépendamment des conditions de représentation. L'œuvre rejouée le soir suivant la première (ou les soirs suivants) n'est ainsi jamais considérée comme une reprise et la question de l'écart entre les différentes versions est systématiquement évacuée. Si écart il y a, celui-ci est bien vite absorbé, soit parce qu'il est un choix de l'auteur (dans ce cas son autorité prime), soit parce qu'il est dû aux conditions d'interprétation de l'œuvre (dans ce cas, dira-t-on, c'est une des moins bonnes représentations). Mais la question des conditions d'existence et de permanence de l'œuvre n'est jamais réellement abordée.

La notion de « reprise » n'est pas pour autant totalement ignorée, mais elle n'est invoquée que dans certains cas. À en croire les définitions de Patrice Pavis dans *Le Dictionnaire du théâtre*/**5** et de Philippe Le Moal dans *Le Dictionnaire de la danse*/**6**, le temps qui sépare les différentes interprétations d'une même œuvre est une donnée essentielle à prendre en compte. Ce n'est que parce qu'une œuvre n'a pas connu d'actualisation depuis « un certain temps » qu'elle sera considérée comme reprise (à l'inverse d'une œuvre jouée régulièrement qui sera, elle, simplement perçue comme soumise à interprétation). Les démonstrations de Patrice Pavis et Philippe Le Moal mettent également en avant un second aspect : l'exigence de conformité de la reprise vis-à-vis de son modèle. Ainsi, qu'il ait trait au temps qui sépare deux interprétations ou aux variations formelles qui distinguent une version de l'autre, l'écart est inscrit au cœur de la reprise comme une problématique inhérente à celle-ci. La « re-prise » expose son caractère réitératif et suggère les rapports de force en jeu dans le passage

de la version originelle à sa réactualisation. Entre répétition et dissemblance, la notion de reprise affiche l'écart qui existe nécessairement<sup>7</sup> entre le modèle et sa réactivation.

À cet égard, l'exemple de *May B* de Maguy Marin est emblématique de l'ambiguïté du positionnement du champ chorégraphique. À propos de cette œuvre qui n'a cessé d'être programmée (plus de cinq cents fois) depuis sa création en 1981, Maguy Marin précise : « Cette pièce n'est pas un souvenir que l'on réactive, c'est une chose vivante qui a trébuché tellement de gens qu'elle ne peut pas se crispier dans un seul moment<sup>8</sup> ». Quand la chorégraphe souligne la variabilité de son œuvre, elle ne problématise pas la question de ses transformations. C'est parce que *May B* ne « s'est jamais éteinte » que la question des conditions d'existence et de permanence de l'œuvre ne se pose pas : *May B* serait une œuvre à jamais en devenir tant qu'elle continue d'être représentée, tant qu'elle « reste en vie ».

En revanche, le problème de l'écart entre les différentes versions se pose de manière quasi-systématique lors d'une reprise engagée plusieurs années après la dernière actualisation de l'œuvre. Ainsi, quand Daniel Larrieu ou Odile Duboc cherchent à reconstituer les distributions originales de *Waterproof* (1986) et de *Projet de la matière* (1993) lors de leurs créations respectives en 2006 et 2003, leur intention est vraisemblablement de réduire autant que possible, les variations entre la forme originelle et sa reprise. Cela signifie-t-il pour autant que les interprètes d'origine sont garants de la pérennité de l'œuvre ? Témoin de la création de *Projet de la matière*, Julie Perrin atteste du poids de la version de 1993 : « Une référence tenace aux spectacles passés et au processus de création de *Projet de la matière* en 1992 occupait la pensée de la chorégraphe et des anciens interprètes jusqu'à parfois venir hanter l'imaginaire de nouveaux danseurs<sup>9</sup> ». Le constat émis par Julie Perrin rejoint la réflexion de Maguy Marin : l'une et l'autre mettent en exergue l'idée majoritairement partagée dans le champ chorégraphique, qu'une œuvre, tant qu'elle reste « actualisée », recouvre un ensemble élargi de possibilités constitué de ses représentations successives alors qu'elle se réduit à une forme fixe et définitive une fois son activité interrompue.

Parce que penser chaque occurrence de l'œuvre comme une éventuelle reprise impliquerait de se confronter aux problèmes de définition, de valeur et de propriété désignés ci-dessus, le milieu chorégraphique préfère s'en tenir à une version simpliste qui assimile chaque représentation à une reproduction du même assurant ainsi à l'œuvre une stabilité et une pérennité qui résistent à l'épreuve du temps et à celle de la forme. L'absence de réflexion sur les conditions d'existence et de circulation d'une pièce a produit une situation schizophrénique.

<sup>7</sup> secondesøren Kierkegaard, *La Reprise* (1847), trad. N. Viallaneix, Paris, Flammarion, Coll. Grand Format, 1990, p. 87. « La dialectique de la reprise est aisée : ce qui est re-pris, a été, sinon, il ne pourrait pas être re-pris ; mais, précisément, c'est le fait d'avoir été qui fait de la re-prise une chose nouvelle ».

<sup>8</sup> Rosita Boisseau, « *May B*, le best-seller de la danse », *Le Monde*, 14 Novembre 2006.

<sup>9</sup> Julie Perrin, *Projet de la matière – Odile Duboc*, Paris, CND / Les Presses du Réel, 2007, p. 13.

**/10** Liste non exhaustive de reprises réalisées entre 1990 et 2010 : *Adieu et Merci* de Mary Wigman, *La Semaine des 4 jeudis* de la compagnie Paule Les Oiseaux et des extraits des *Petites Pièces de Berlin* de Dominique Bagouet par la compagnie La Ronde en 1993 / Kurt Jooss et Doris Humphrey par le Quatuor Knust en 1993 / *La Vague* d'Albrecht Knust par Noëlle Simonet en 1997 / *Instants d'Europe*, reprises d'œuvres de Karin Waehner, Dominique Dupuy, Lucas Hoving et Hanya Holm par la compagnie Icosaèdre en 1995 / *Continuous Project Altered Daily* d'Yvonne Rainer et *Satisfying Lover* de Steve Paxton par le Quatuor Knust en 1996 / *Affectos Humanos* de Dore Hoyer par Martin Nachbar et Tom Plischke en 2000 / *Phasmes*, reprises de soli de Mary Wigman, Dore Hoyer et Valeska Gert par Latifa Laâbissi en 2001 / *Vieilles Gens, Vieux Fers* de Jean Weidt par Françoise et Dominique Dupuy en 2005 / *Les Plis du Temps*, reprises de danses d'Isadora Duncan par Elisabeth Schwartz en 2005 / *Trio A* d'Yvonne Rainer par Fabienne Compet en 2006 / *Parades and changes* d'Anna Halprin par Anne Collod en 2008.

**/11** Dans *Le Dernier Spectacle* réalisé en 1998, Jérôme Bel cite *Wandlung*, solo de Susanne Linke créé initialement en 1978 et interprété à quatre reprises dans la pièce

D'un côté, l'œuvre chorégraphique est présentée comme une entité fixe, stable, répétable, de l'autre, les caractéristiques qui font la spécificité de cette entité ne sont pas interrogées. D'un côté, les interprètes se succèdent dans tel ou tel rôle, de l'autre, la danse prône l'authenticité et l'individualisation du mouvement. D'un côté, le statut d'auteur du chorégraphe est brandi comme instance de légitimation du champ chorégraphique, de l'autre la danse contemporaine affirme le fait que chaque danseur est auteur de son propre mouvement. L'œuvre chorégraphique se trouve alors prise en étau, entre de bonnes intentions qui revendiquent l'authenticité, la singularité, l'unicité du geste et un consentement mutuel qui admet la possibilité d'une reproduction illimitée et infaillible des mouvements. Examiner la possibilité de la reprise en danse révèle une conception de l'œuvre pour le moins floue, confuse et problématique.

## Deuxième temps : les « effets » de la reprise

Malgré toutes les réserves et les contestations qu'elle suscite, la reprise rencontre depuis les années 1990 un intérêt sans précédent dans le champ chorégraphique français<sup>10</sup>. Au-delà de la reprise proprement dite, les formes référencées se démultiplient<sup>11</sup> et occupent progressivement les programmes des théâtres, salles de spectacles, festivals... Les années 2000 sont marquées par la recrudescence et le polymorphisme des pratiques citationnelles. De la citation à la reconstitution, en passant par la variation, la recréation et l'hommage, la reprise est un geste qui offre des résolutions multiples. À partir d'exemples précis, il s'agit d'examiner la façon dont le développement des pratiques citationnelles invite à une réévaluation des conditions d'existence et de circulation de l'œuvre en danse.

### D'une durée de vie limitée à l'affirmation des survivances de l'œuvre

La possibilité même de reprendre une œuvre en danse engage une remise en question des pratiques consacrées dans le spectacle vivant. Si le régime dominant de production et de diffusion des œuvres suppose qu'une pièce disparaisse de l'affiche après une série de représentations, laissant alors la place à une nouvelle création, il est malgré tout fréquent de voir des œuvres anciennes aux programmes des théâtres et des festivals. Si *May B* est un cas particulier (puisqu'elle n'a jamais vraiment disparu de l'affiche), on peut citer *Projet de la Matière* d'Odile Duboc, *Waterproof* de Daniel Larrieu, mais aussi *Ulysse* et *Mammame* de Jean-Claude Gallotta ou *Pudique Acide/Extasis* de Mathilde Monnier, jusque *À bras-le-corps* que Boris Charmatz reprend aujourd'hui vingt ans après sa création en 1993. Dans la majorité de ces cas, c'est

le statut d'œuvre historique concédé à la pièce qui lui accorde le droit à une seconde vie. Autrement dit, c'est en raison du succès et du caractère emblématique de ces œuvres, que les compagnies, producteurs, programmateurs estiment qu'elles méritent d'être reprises et remontrées... La programmation de telles créations provoque généralement dans le milieu chorégraphique/<sup>12</sup>, une émotion joyeuse emprunte de respect, voire de déférence à l'égard de l'œuvre à nouveau présentée. La reprise de telle ou telle pièce apparaît comme une chance pour le spectateur d'avoir la possibilité de rencontrer une œuvre historique, non pas par l'intermédiaire de ses traces (photographiques, textuelles, vidéographiques) mais dans sa forme dynamique. La charge affective qui accompagne la sortie de ces créations témoigne d'une conscience collective du caractère éphémère de l'œuvre chorégraphique qui, poussée à l'excès, confine parfois à la fétichisation.

L'attachement des chorégraphes à reprendre les œuvres qui ont marqué leur émergence et signé leur reconnaissance en tant qu'auteur, est sans aucun doute une façon d'affirmer leurs places dans l'histoire. Si ces œuvres ne sont plus condamnées à disparaître après les tournées qui les ont vues naître, leurs réactivations s'organisent majoritairement à l'initiative de (et en présence de) leurs auteurs.

En dehors de ces créations initiées par les chorégraphes d'origine, la reprise peut également prendre la forme de remontages mis en œuvre sans l'auteur de l'œuvre en question. On peut citer à titre d'exemple la démarche des Carnets Bagouet. Constitués quelques mois après la mort de Dominique Bagouet, les Carnets Bagouet rassemblent différents collaborateurs du chorégraphe (danseurs, techniciens, administrateurs) qui souhaitent, à travers la constitution de ce collectif, œuvrer à la survivance du répertoire de l'auteur par-delà sa disparition. La transmission, le remontage et la diffusion des œuvres de Bagouet sont autant de moyens dont se saisissent les Carnets pour mener à bien leur objectif. Cette initiative ne passe pas inaperçue. Avec la mort de Dominique Bagouet, c'est une figure fondatrice de la Nouvelle Danse Française qui s'éteint brutalement. Refusant le fait que la mort du chorégraphe signe la disparition de son œuvre, les Carnets Bagouet s'opposent à une évidence trop peu souvent interrogée dans le milieu de la danse contemporaine. Dans la publication des archives des Carnets Bagouet/<sup>13</sup>, les témoignages compilés et commentés par Isabelle Launay permettent de saisir les difficultés, les questionnements, les résistances rencontrés par le collectif. Les problèmes de responsabilité, d'auctorialité, de légitimité auxquels se confrontent les membres des Carnets montrent à quel point l'absence de l'auteur fragilise la reprise. Ainsi, l'engagement des anciens collaborateurs de Dominique Bagouet à défendre et à expérimenter

de Jérôme Bel. En 2001, Loïc Touzé présente *Morceau* pièce composée comme un tissu de références et de citations. En 2004-2005, Alain Michard réalise *Retransmissions*, projet de reprises d'un ensemble de danses empruntées à Dominique Bagouet. En 1998, Mark Tompkins crée *Hommages*, un assemblage de quatre soli en hommage à Vaslav Nijinski, Valeska Gert, Joséphine Baker et Harry Sheppard. Depuis la création de *Sacre – The Rite of Spring* en 2004, Raimund Hoghe a réalisé quatre autres projets de variation d'œuvres du répertoire classique et contemporain : *Swan Lake, 4 Acts* en 2005, *Boléro Variations* en 2007, *L'Après-midi* en 2008 et *Si je meurs, laissez le balcon ouvert* en 2010. En 2000 et 2002, Pedro Pauwels signe *Cygn, etc.* et *Spectres*, deux propositions de réinterprétations libres et originales du *Lac des Cygnes* et du *Spectre de la Rose*.

<sup>12</sup> En témoignent les articles, les dossiers de presse et autres textes de présentation qui, à chaque nouvelle création, soulignent le caractère d'exception de la reprise offrant au public la possibilité de revoir une œuvre désormais « éteinte ».

<sup>13</sup> Isabelle Launay, *Les Carnets Bagouet. La Passe d'une œuvre*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2007.

les possibilités d'actualisation de son œuvre en son absence a-t-elle participé de manière exemplaire à une remise en question des relations de pouvoir, de propriété et d'autorité qui existent entre l'œuvre, l'auteur et l'interprète.

Au-delà de la reprise proprement dite, il n'est pas rare aujourd'hui de découvrir, dans les programmes de saison de tels ou tels lieux, des formes d'adaptation d'œuvres chorégraphiques pour et avec des amateurs : *Petit Projet de la matière* (2009), adaptation de l'œuvre d'Odile Duboc par Anne-Karine Lescop pour et avec des enfants ; *Roman Photo* (2009), version pour non-danseurs de *Flip Book* (2008) de Boris Charmatz ; *Jours étranges* créé par Dominique Bagouet en 1990 et repris par Catherine Legrand et Anne-Karine Lescop avec des adolescents (2012) ; *The Show must go on* (2001) que Jérôme Bel reprend depuis 2010 avec des habitants de la ville où la pièce est présentée. La multiplication de ces projets témoigne d'un nouveau mode de transport ou de circulation des œuvres qui articule ensemble une dimension historique de transmission d'une culture chorégraphique, une dimension pédagogique de sensibilisation à la danse contemporaine, une dimension artistique de reprise d'une œuvre.

### **Du fantasme de la stabilité à l'affirmation de la plasticité de l'œuvre**

Reconsidérer la temporalité de l'œuvre chorégraphique engage également une remise en question de sa stabilité. Si, dans les usages, la question des variations entre les différentes représentations d'une même œuvre ne se pose pas véritablement à propos de celles qui succèdent à la première, elle surgit au contraire de manière systématique quand il s'agit d'une reprise initiée plusieurs années après que l'œuvre a disparu de l'affiche. Plus la reprise est éloignée de la dernière actualisation de l'œuvre, plus le problème de la conservation de l'œuvre est prégnant, comme si des couches de temps s'étaient déposées recouvrant l'œuvre d'un amas d'oublis, de disparitions, de transformations. Reprendre une œuvre en danse c'est relever le défi d'une possible réactivation de l'œuvre au présent, à partir des traces, mémoires, archives que celle-ci a produites.

On peut répertorier, de façon simplifiée, deux approches radicalement différentes. La première envisage l'archive comme une vérité et dans ce cas, la reprise cherche à être au plus près de l'archive de manière à justifier le bien-fondé de la démarche et à assimiler la reprise à la version consignée par l'archive. La deuxième approche l'envisage, au contraire, comme une potentialité de l'œuvre parmi d'autres, comme un support de travail et non comme une fin en soi. La question qui se pose ici est celle de l'écart entre la version consignée par l'archive et la version actualisée par la reprise. Plutôt que de chercher à combler

l'écart, nombreux sont les projets chorégraphiques qui, au contraire, ont exploré les différentes potentialités de l'œuvre et exposé les différentes versions possibles à partir d'un même canevas, cherchant ainsi à en éprouver les cadres et limites et soulignant de cette manière la plasticité de l'œuvre.

En 2000, le Quatuor Knust/<sup>14</sup> présente son dernier opus... *d'un faune (éclats)*, projet d'interprétation chorégraphique de *L'Après-midi d'un faune* de Nijinski de 1912, élaboré à partir de la partition réalisée par Nijinski lui-même en 1915 et transcrite en 1984 en notation Laban par Ann Hutchinson Guest et Claudia Jeschke. Le changement de titre de *L'Après-midi d'un faune* à...*d'un faune (éclats)* affiche d'emblée le refus du Quatuor Knust d'assimiler leur démarche à une reproduction de l'original....*d'un faune (éclats)* présente de manière successive trois interprétations différentes de la même œuvre. La série s'ouvre par la forme la plus complète avec la musique, les costumes, le décor. Une fois assuré que l'œuvre a bien été identifiée, le Quatuor Knust procède par retrait progressif des éléments scénographiques – éclairage, costumes, musique – orientant le regard sur l'écriture du mouvement. À la troisième occurrence, l'inversion des rôles de l'homme et de la femme court-circuite plus encore l'éventuelle lecture narrative de l'œuvre et concentre radicalement l'attention sur la composition. La figure de la répétition produit dans ce cas un effet de zoom, partant de la représentation la plus spectaculaire pour se focaliser sur la stricte interprétation de la partition. Le dépouillement progressif auquel les artistes soumettent l'œuvre initiale fait valoir sa syntaxe en dépit de sa narrativité. Ce choix compositionnel opère une mise en question des conditions d'existence de l'œuvre : du texte chorégraphique à la représentation spectaculaire, quelles sont les conditions propres à garantir la permanence de l'œuvre ?... *d'un faune (éclats)* propose ainsi un éclatement de *L'Après-midi d'un faune* en un potentiel d'interprétations multiples. Au-delà du titre, la démultiplication de l'œuvre en trois versions différentes et sa fragmentation sous forme de courtes citations confirment au spectateur qu'il est en présence d'une reprise. Dans... *d'un faune (éclats)*, la réitération est relative et modulée, car soumise aux altérations inhérentes au temps qui passe, et plus encore aux variations dues aux changements d'interprètes ou aux transformations de la configuration scénographique. Quand les artistes se saisissent de la figure de la répétition, c'est pour mieux en souligner les limites et mettre en exergue l'instabilité de la forme chorégraphique.

Cette stratégie de démultiplication de l'œuvre apparaît de manière récurrente dans les projets chorégraphiques, que ce soit sous la forme d'une répétition comme dans...*d'un faune (éclats)* ou par effet de duplication comme dans *Phasmes*/<sup>15</sup> où Latifa Laâbissi présente

<sup>14</sup> Collectif fondé en 1993, son nom fait référence à Albrecht Knust, célèbre collaborateur de Rudolf Laban qui a participé activement au développement du système de notation créé par Laban, autrement appelé la cinégraphie Laban. Le Quatuor Knust réunit pendant sept années de 1993 à 2000, quatre danseurs-notateurs – Dominique Brun, Anne Collod, Simon Hecquet et Christophe Wavelet – autour de différentes reprises d'œuvres de l'histoire de la danse, initiées à partir de leurs partitions.

<sup>15</sup> Dominique Brunet avait déjà recours à cette stratégie de duplication en 1994 lors de sa reprise du solo *Adieu et Merci* de Wigman menée au sein de la compagnie La Ronde. Jennifer Lacey procède également de manière similaire dans *Two discussions of an anterior event* en 2004 à ceci près que dans le cas de la chorégraphe américaine, la captation de la version originale de *Skin Mitten* créé en 1995 est enrichie de sous-titres qui retranscrivent le point de vue de l'auteur sur sa création dix ans après. Dans *Roman Photo, Flip Book et 50 ans de danse*, en « exposant » le livre de Vaughan d'où sont extraits les gestes, postures, mouvements, Boris Charmatz suggère le trajet effectué par l'objet emprunté et rend effective la citation à l'œuvre. Cette stratégie

qui consiste à mettre en regard, sur scène, la source et la destination de la citation est donc récurrente dans les pratiques citationnelles en danse.

**/16** *Parades and Changes, replays*, dossier de presse, présenté du 24 au 27 septembre 2008, Centre Pompidou, Festival d'Automne, Paris.

simultanément la captation cinématographique de solos de Wigman, Hoyer et Gert (*La Danse de la sorcière* de Mary Wigman, *Angoisse* de Dore Hoyer et *Canaille, La Mort et Maquerelle* de Valeska Gert) et leur interprétation en *live*. Les opérations de duplication ou de répétition des interprétations sont alors autant de moyens de rendre compte de la variabilité des versions et de mettre ainsi en exergue les différentes potentialités de l'œuvre.

### **D'un auteur-chorégraphe « démiurge » au partage des responsabilités**

En procédant à l'emprunt d'une écriture préexistante, les auteurs de reprises déstabilisent le fonctionnement binaire et hiérarchique du travail de création d'une œuvre chorégraphique. Si, à l'instar de son sens étymologique, le chorégraphe est celui qui « écrit le mouvement », qu'advient-il alors de l'artiste qui se saisit d'une chorégraphie dont il n'est pas l'auteur ? Quelle fonction tient-il dans le processus de création ? Comment définir alors son travail ? Peut-on parler de chorégraphe ? La question qui se pose ici est celle de l'attribution des rôles de chacun, entre celui qui écrit la partition de mouvements et celui qui la reprend. Une des stratégies largement pratiquée consiste à reconnaître à l'auteur originel son statut de chorégraphe et à confier à l'instigateur de la reprise le rôle de « concepteur » ou de « directeur » du projet. Ce positionnement sous-tend une remise en cause de la fonction d'auteur telle qu'elle s'exerce majoritairement dans le champ chorégraphique, c'est-à-dire *via* la figure du chorégraphe. Le fait de répartir les tâches de chacun, entre le chorégraphe et le concepteur, est une façon de reconnaître la possibilité d'un partage d'auctorialité au sein d'une même production artistique.

Dans *Visitations* créé en 2005, Julia Cima procède à une juxtaposition de différentes reprises (du *Sacre du Printemps* de Nijinski de 1913 à *Fractions* de Merce Cunningham de 1978 en passant notamment par *Hôsôtan* d'Hijikata de 1972) qui, une fois assemblées les unes aux autres, forment l'objet fini : le spectacle. Le générique mentionne le nom des chorégraphes de chaque danse et Julia Cima y apparaît comme auteur et interprète. En combinant les fonctions d'auteur et d'interprète, Julia Cima invite à une redistribution des rôles et affirme la part d'auctorialité de l'interprète à l'œuvre.

En 2008, la reprise d'Anna Halprin par Anne Collod est présentée comme suit : « *Parades and Changes, replays*. Une réinterprétation de *Parades and Changes* (1965). Chorégraphie : Anna Halprin. Conception et direction artistique : Anne Collod en dialogue avec Anna Halprin/16 ». S'il est clairement indiqué que la paternité de la partition chorégraphique revient à Anna Halprin, toute part d'auctorialité n'est

pas pour autant refusée à Anne Collod qui signe la conception et la direction artistique du projet. D'une part, parce que c'est elle qui a initié la réactivation et qui en assume la mise en œuvre. D'autre part, parce que la partition de *Parades and Changes* a été pensée et élaborée par Anna Halprin comme un potentiel d'actualisations multiples. Mais précisément, si *Parades and Changes* « est une œuvre protéiforme qui intègre la possibilité des transformations permanentes<sup>17</sup> », pourquoi est-il nécessaire à Anne Collod de distinguer sa reprise de la version originelle d'Anna Halprin? Pourquoi l'œuvre d'Anna Halprin n'est-elle pas en mesure d'intégrer l'interprétation d'Anne Collod? Pourquoi créer de l'écart entre le titre de la reprise et le titre de la version d'origine par l'ajout du mot *replays*? Si le générique de *Parades and Changes*, *replays* est le reflet d'une démultiplication des responsabilités, il témoigne également du poids de l'instance auctoriale en danse. La reprise engage une dissociation entre le sujet-chorégraphe et le sujet-auteur. Alors que les rôles de chorégraphe et d'interprète étaient les seuls statuts possibles et répertoriés, la reprise invite à un éclatement des responsabilités à l'œuvre en une multiplicité de possibilités, liée à la polymorphie croissante des projets chorégraphiques. Parce qu'elle dénonce l'étanchéité des statuts de chorégraphe et d'interprète, parce qu'elle décline le statut d'auteur en une pluralité de postures, la reprise invite à une remise en question des relations qui traditionnellement organisent la place, le rôle et le statut de chacun dans la fabrique chorégraphique.

Si dans les années 1980, le statut d'auteur des chorégraphes de la Nouvelle Danse Française est revendiqué haut et fort par les différents acteurs du champ chorégraphique, comme instance de légitimation d'un art en manque de reconnaissance, la place de l'interprète à l'œuvre est au cœur des préoccupations de la création des années 2000. En témoigne la recrudescence de pièces chorégraphiques construites autour de la figure d'un ou plusieurs interprètes qui prennent la parole sur scène en leurs noms, à l'image de la série des « portraits » de Jérôme Bel<sup>18</sup> ou de *Numéro d'objet* de Mickaël Phelippeau (2011). Le « démontage » de l'auctorialité en danse auquel participent les projets de reprise cités ci-dessus s'inscrit dans le prolongement d'un attachement du champ chorégraphique français à interroger et à expérimenter l'hétérogénéité des positions d'auteur.

### **La reprise: un geste autoréflexif**

Expérimenter la possibilité de reprendre une œuvre en danse contemporaine soulève un ensemble de questions qui, à les regarder attentivement, sont le résultat d'une contradiction majeure entre les fondements de la danse contemporaine et son régime de fonctionnement,

<sup>17</sup> Anne Collod, « Une expérience de l'émotionnel et du sensible. Entretien avec Anne Collod par Jérôme Provençal », dossier de presse de *Parades and Changes*, *replays*, op. cit.

<sup>18</sup> Voir Véronique Doisneau (2004), Isabel Torres (2005), Lutz Förster et Cédric Andrieux (2009).

**/19** Frédéric Pouillade,  
« Scène et  
contemporanéité »,  
*Rue Descartes*  
n° 44, « Penser la danse  
contemporaine »,  
Collège International  
de Philosophie,  
juin 2004, p. 19.

entre l'idéal de liberté, d'authenticité et d'exception qu'elle prône et le principe économique qui régit ses modes de production et de diffusion. Si l'idée même qu'une œuvre chorégraphique puisse être reprise se confronte à des incohérences qui se logent au cœur même des pratiques chorégraphiques, la reprise n'a pas pour autant été délaissée par les artistes.

Face à l'impensé des conditions d'existence de l'œuvre chorégraphique, de nombreux artistes se saisissent de la reprise non comme d'un problème à résoudre mais au contraire comme d'un espace de problématisation de la notion d'œuvre chorégraphique. Considérer l'acte de création comme un travail d'interprétation, de réactivation, de montage de formes préexistantes implique une réévaluation des usages. Il ne s'agit plus d'inventer du mouvement mais de proposer des cadres d'expérimentation et de représentation de l'œuvre. Ce faisant, les auteurs interrogent les potentialités d'actualisation d'une œuvre historique et la validité de la reprise en danse au sein même de la résolution spectaculaire de leurs projets. Cet attachement à questionner les possibilités, enjeux et limites de leur objet (à savoir la reprise) et à produire ainsi des formes d'« essais chorégraphiques » participe d'une attitude largement partagée dans le champ qui nous occupe ici : « Il y aurait aujourd'hui en forme d'axiome contemporain comme une nécessaire auto-réflexivité de la performance. Le spectacle ne pourrait échapper à son essentielle duplicité et putasserie qu'en thématissant sur scène son opération et en devenant à soi son propre objet. Hors la réflexivité du médium spectaculaire, point de salut/**19**! ». Dans ce contexte, la reprise apparaît comme un geste critique propice à poursuivre la réflexion sur les conditions d'existence de l'œuvre chorégraphique.

**Marie Quiblier**