

Published in *Partition(s) : objet et concept des pratiques scéniques (20e et 21e siècle)* / Julie Sermon et Yvane Chapuis [éd.], 2016, pp. 359-368, which should be cited to refer to this work.

ISABELLE LAUNAY / JULIE SERMON
février 2016

Ouvrir la partition et construire un milieu

JULIE SERMON Au cours des laboratoires auxquels tu as participé, tu as évoqué ce qui selon toi peut constituer le « risque » de la partition : le formalisme, l'esthétisme (ce que j'entendrais a priori comme une recherche visant l'art pour l'art, un travail dont le moteur premier serait du côté de la forme de l'écriture, plutôt que du côté du propos). Pourrais-tu revenir sur ce point en expliquant, si cela est pertinent, en quoi la partition engage ou favorise un formalisme ?

ISABELLE LAUNAY Dès lors qu'on cristallise sa réflexion sur un objet d'étude, comme par exemple la partition, on est tenté, parce que c'est l'objet même de l'étude, d'en dégager tous les potentiels, d'en étendre les fonctions, et de lui attribuer parfois un peu toutes les vertus. Et lorsqu'on s'intéresse à un objet, forcément on en exclut d'autres. D'un point de vue presque méthodologique, il peut être utile en ce sens de mener le mouvement inverse, de réfléchir sur ce dont la partition ne tient pas compte, ou encore sur les conditions et les nécessités en amont d'un projet qui travaille avec des partitions.

Dans ce maximum de vertus qu'on attribue aux partitions, il y a des fonctions, j'en ai repéré sept que je livre ici à simple titre indicatif :

- 1) La fonction la plus mise en avant récemment est celle d'identification de l'œuvre : circonscription du périmètre de l'œuvre, les éléments qui la constituent, au-delà de l'interprétation.
- 2) La fonction économique-politico-juridique : c'est à partir de l'existence d'une partition qu'on atteste une œuvre, donc qu'on peut la déclarer comme telle.
- 3) Une fonction herméneutique : d'analyse, de réduction analytique.
- 4) La diffusion et la circulation des œuvres.
- 5) La dimension pédagogique, ce qui est la première fonction de la partition Feuillet : apprendre à danser par soi-même.
- 6) La fonction mémorielle qui vise aussi à une forme de diffusion et de conservation et qui était quasi absente chez Feuillet, mais présente chez Laban.
- 7) La fonction productive et créatrice.

Il me semble que si l'on n'a pas conscience de la pluralité de ces fonctions, on risque d'en faire un « outil neutre » et de développer alors une forme d'usage formaliste ou simplement techniciste. Ce serait une première manière de répondre. Je dirais qu'il a un usage formaliste si on perd de vue

la pluralité des visées et des enjeux de la partition. Dans une partition, il y a toujours un point de vue, mais aussi une visée qui sont à l'œuvre.

L'intrication entre partition et interprétation a été posée avec force dans le livre de Simon Hecquet et Sabine Prokhoris (*Fabrique de la danse*, PUF, 2007) lorsqu'ils disent que la partition est un objet qui interprète autant qu'il donne à interpréter. Alors que l'objet partition se donne parfois comme « objectif », voire comme « définitif », ils insistent sur le fait qu'une transcription d'une œuvre est le résultat d'une manière de voir, d'une manière d'écrire, d'une manière de lire et d'une manière d'interpréter ces lectures. C'est par exemple ainsi que le présente Ivor Guest dans sa préface à l'édition de la partition de *L'Après-midi d'un faune* de Nijinski par Ann Hutchinson-Guest et Claudia Jeschke¹, il assure qu'il s'agit là d'une version qui « a un très haut degré d'authenticité » (*a very high degree of authenticity*) débarrassée des versions « corrompues » de cette pièce (*corrupted versions*) issues de la tradition orale. A. Hutchinson-Guest emploie quant à elle dans son introduction l'expression de « version définitive » (*definitive version*) du *Faune* telle que Nijinski lui-même l'aurait « enregistrée » (« *recorded* »). S. Hecquet et S. Prokhoris soulignent que toute transcription est l'objet de choix interprétatifs qui ont été faits à tous les niveaux et dépend des cadres du système de transcription, et en cela empêchent une dérive positiviste qui oublierait ce qui a permis l'existence de cette transcription. Dans le champ de la danse, en France, ce livre a eu le mérite d'une problématisation théorique ambitieuse en comparant de surcroît deux systèmes de transcription (ceux de Feuillet et de Laban). Si ces auteurs mettaient l'accent sur cet aspect en 2007, c'est bien qu'il y avait à leurs yeux un usage généralement a-critique des partitions comme objets qui délivreraient une vérité. Le milieu en France de ce qu'on appelle encore malheureusement seulement les « notateurs » (et non pas « transcrip-teurs ») n'avait pas encore pu ou su élaborer une théorie critique des partitions et de leurs usages. D'autres travaux importants ont contribué à cette théorisation critique : ceux de Marina Nordera, qui a travaillé sur l'histoire de cette dimension herméneutique et de ce travail de « réduction »² par les maîtres à danser italiens et français, et récemment ceux de Marie Glon, dont la thèse est consacrée aux usages et aux enjeux du système Feuillet³. Dans une partition, les pas sont objectivés, désignés, examinés de l'extérieur, visuellement, séparés en unités distinctes, abstraits du flux du mouvement, comme on abstrait du flux de la parole un lexique et des expressions orales. En les formalisant, un danseur ou un chorégraphe les transforme, inventant ainsi sur une longue durée de nouveaux pas comme de nouvelles combinatoires. En d'autres termes, le seul fait de

1 Ann Hutchinson-Guest et Claudia Jeschke, *Nijinski's Faune Restored*, Language of Dance Series, n° 3, Gordon and Reach, 1991.

2 « La réduction de la danse en arts, XV^e - XVIII^e siècle », in *Réduire en arts, la technologie de la Renaissance aux Lumières*, (dir. Pascal Dubouq Glatigny et Hélène Vérin), Maison des Sciences de l'Homme, Paris, 2008, p. 269-291.

3 *Les Lumières chorégraphiques, Les maîtres de danse européens au cœur d'un phénomène éditorial (1700-1760)*, Thèse en Histoire et Civilisations, EHESS, 2014.

nommer un pas a donné la possibilité culturelle et technique au monde du ballet d'analyser, de fragmenter, de recomposer et de transmettre du mouvement jusqu'à aujourd'hui. Par cette recherche minutieuse des unités minimales et leur organisation dans un système, danseurs et compositeurs ont, soulignait M. Nordera, « à disposition plus d'éléments pour la création de phrases nuancées et pour l'élaboration de la *variatio*. À partir de là, il est possible d'en définir toutes les variantes dans l'orientation, l'amplitude, la qualité, la vitesse, le rythme, le niveau, etc., et donc d'enrichir les nuances et le vocabulaire dans son ensemble »⁴

L'ouvrage de S. Hecquet et S. Prokhoris visait donc entre autre à critiquer, fût-ce en les caricaturant, autant les mystiques de la « Présence » du « Corps dansant » que les mystiques du positivisme du texte. Il y avait une dimension polémique qui entendait « secouer » le milieu des « notateurs » autant que le milieu chorégraphique, un petit pavé dans la mare d'un certain conformisme ambiant ou d'une paresse théorique, même si pour ce qui est des partitions Feuillet, un travail historique et critique avait déjà été mené avant eux par Francine Lancelot entre autres. Ce livre appelait surtout à penser philosophiquement et pratiquement l'écriture et les usages des partitions. Il critiquait donc un usage insuffisamment problématisé des partitions au sein même du milieu des « notateurs » qui ne se pensaient pas eux-mêmes comme transcrip-teurs.

Dans les années 1920, au moment où s'élabore le système Laban, ces questions avaient quand même commencé à être en partie problématisées. Plusieurs textes parus en 1930 dans *Schrifftanz*, notamment ceux de Klingenberg, posent d'emblée la question : « Que faut-il noter ? »⁵. Ces textes posent déjà la difficulté du partage entre transcription et interprétation et les questions théoriques et pratiques que se pose un transcrip-teur. Le système fut ensuite sans cesse perfectionné dans ses aspects techniques, mais il n'y a pas eu à ma connaissance d'efforts théoriques accompagnant ce mouvement. Il y avait le système, on cherchait à l'améliorer, on se formait à l'apprendre mais on ne se posait pas tellement de questions sur ses limites et sur les questions théoriques qu'il soulevait. Ce n'était pas l'enjeu il me semble des formations existantes en France comme à l'étranger. La priorité était de le maîtriser, de pouvoir analyser le mouvement, le transcrire et savoir le lire. La mise en comparaison entre les systèmes de transcription (Feuillet, Laban et Benesh) a permis que soient mises au jour leurs propres limites, leurs propres atouts, et leurs propres présupposés. Il faut rappeler que cette histoire en France est très récente au sein de l'institution : la création du premier cursus de formation au CNSM de Paris date de 1990 et fut l'œuvre de Jacqueline Challet-Haas. Les quatre membres du Quatuor Knust (dont Simon Hecquet) faisaient partie de la première promotion des transcrip-teurs. C'est le fruit du long combat de Jacqueline Challet-Haas. Ayant été l'élève de Knust (le collaborateur de Laban), elle

4 Marina Nordera, « La réduction de la danse en art », *op.cit.*

5 Ces textes ont été traduits par A. Locatelli et publiés en français dans *Mémoires et histoire en danse*, L'Harmattan, 2010.

a introduit dès 1960 le système Laban en France. Elle donnait des cours d'initiation au système au sein d'une école parisienne qui s'appelait l'ESEC (Ecole Supérieure d'Etudes Chorégraphiques) et qui n'existe plus. Elle menait aussi de nombreux stages de formation dans de nombreuses associations, elle était invitée par des groupes de danseurs ou des chorégraphes, etc. Mais il n'y avait pas encore de cycle de formation en bonne et due forme sur plusieurs années, avec un diplôme. En 1990, elle ouvre donc avec le soutien de la direction du CNSM une formation de quatre années (aujourd'hui la formation est plus courte). Elle était danseuse de formation classique, mais formée aussi à différentes techniques modernes, très ouverte intellectuellement et pédagogiquement, elle enseignait par exemple aux enfants en leur donnant des partitions simples et leur apprenait les bases. Elle était et demeure passionnée par les potentiels de la partition, parce que justement elle reliait à la fois les problèmes d'identification et d'analyse, le travail de diffusion, le travail pédagogique, le travail créatif et le travail mémoriel. La partition prise dans la totalité de ses fonctions. Je crois qu'elle a su transmettre cette ouverture à tous ses élèves, il est important que cette ouverture continue et surtout qu'on donne les moyens de cela, car la formation est limitée en termes d'heures.

Cette première promotion a été importante, parce que ce groupe d'étudiants a mis en acte tout de suite son savoir-faire, en proposant un programme qui s'appelait « Danses de papier ». Simon Hecquet et Dominique Brun ont même proposé d'écrire une contre-proposition, à savoir une nouvelle partition d'une partition déjà existante de Doris Humphrey. C'était déjà un mouvement critique fort, qui mettait en avant le fait qu'il y a une interprétation qui est à l'œuvre dans l'écriture de la partition. Le Quatuor Knust a ensuite mené divers projets, dont l'un bien connu aujourd'hui sur *L'Après-midi d'un faune* qui constitue un véritable programme performatif des modes de reprises critiques en danse et sur lequel j'ai écrit un texte ⁶.

Il y a un risque formel et techniciste quand le système est pensé juste comme un « outil ». L'idée même d'« outil » pose problème : on se prive du potentiel de travail qui est inclus dans la notion d'interprétation pour privilégier celle de « maîtrise », de maîtrise du mouvement (le projet labanien est habité par cette dimension, comme le marque le titre de son livre, *La Maîtrise du mouvement*). Là réside aussi le risque de clôture formelle dans l'usage de la partition : garder la maîtrise au détriment peut-être d'un projet où la partition est le support d'un déploiement de subjectivité. L'enjeu est d'arriver à tenir deux exigences à la fois : comment des transpositeurs qui transmettent sont-ils en mesure d'activer les potentiels imaginaires que permet le support d'une partition ?

On en vient donc aux usages, aux manières de faire, aux façons de travailler : qui prend en charge quoi, et quel est le projet ? La réflexion comme les pratiques avancent beaucoup dans le milieu de la danse depuis quelques années au sein des jeunes générations. Elle bénéficie de ces

⁶ « Poétiques de la citation, d'un faune... (éclats), in *Mémoires et histoire en danse*, L'Harmattan, 2010.

travaux théoriques, comme de toute la réflexion menée sur la reprise et le *reenactment* de pièces passées. Je crois que rares seraient les transpositeurs qui tiendraient aujourd'hui le même discours qu'Ann Hutchinson Guest. Il est seulement dommage qu'ils persistent à s'appeler « notateurs ». Ce sont des auteurs à part entière, auteurs de leur partition et il importe qu'ils assument véritablement un point de vue d'artistes quand ils mènent des projets de reprise, émancipés d'un désir illusoire de « reconstruction ».

Il est important de multiplier les sources et les protocoles de travail pour que le rapport à l'œuvre par le biais de la partition ne devienne pas un simple exercice « scolaire » et un exercice de style, ou encore un seul objet d'étude, mais un support de travail proprement artistique pour que les imaginaires s'activent à partir de diverses sources.

- JS Aujourd'hui les danseurs savent qu'un certain nombre d'œuvres de danse ont été transcrites. Qu'ils sachent lire ou pas les partitions, qu'ils aient ou non envie d'aller y jeter un œil, peu importe : ils savent qu'un répertoire existe. Dans quelle mesure l'existence de ce répertoire a pu contribuer à légitimer l'art de la danse, à changer les représentations que les danseurs se font d'eux-mêmes, ainsi que leur rapport à l'histoire de leur discipline ? La partition chorégraphique est en effet l'un des objets par lesquels se crée une mémoire de la danse, question qui est au cœur de tes recherches. Dans le champ des « transmissions », quelle place occupe, quelle fonction endosse selon toi la partition, quel est son rôle dans l'écriture de l'histoire de la danse ?
- IL Dans les académies de peinture, on commençait par faire des copies *d'après*. À l'école, on nous apprenait aussi à écrire en lisant puis en écrivant à la manière de... Ce qui pourrait paraître d'arrière-garde. Mais dans le milieu chorégraphique, cela pourrait être d'avant-garde, parce que la façon de s'approprier le geste comme l'écriture d'autrui a été problématisée. Il est question de se réapproprier une histoire. L'approche partitionnelle demeure cependant minoritaire, y compris au sein du Conservatoire : il n'y a pas beaucoup de budget, c'est un peu la dernière roue du carrosse, une sorte d'appendice. Je crois qu'il est important d'insister sur l'aspect minoritaire de cette approche dans le champ de la danse aujourd'hui. Et l'on peut s'interroger sur cette situation. Car au fond, une de ses dimensions fondamentales est son aspect potentiellement émancipateur : par le biais de la partition, on peut danser par soi-même, et sans maître, les œuvres qu'on souhaite. Ce qui est un principe des Lumières : apprendre à penser par soi-même, apprendre à danser par soi-même. Pour beaucoup de danseurs qui apprennent des systèmes de transcription, c'est une des visées. Analyser, avoir des outils de description, avoir un objet sur lequel on peut débattre, discuter, avoir des points de vue différents, être dégagé de la tutelle du maître ou du chorégraphe. C'est un intéressant contre-pouvoir. Mais ce qui est intéressant aussi, c'est que les maîtres à danser du 18^e siècle avaient aussi une forme de nostalgie de ce que permettaient les acquis de la transmission orale. Pour bien danser à partir d'une partition,

ils n'excluaient pas la présence d'un bon maître qui accompagne, ou le fait d'avoir déjà acquis des savoir-faire issus de la relation maître-élève. Au final, ce que je veux dire est qu'il importe donc de ne pas opposer tradition dite « orale » et tradition dite « écrite » de manière binaire, mais de dialectiser les deux ou de penser l'une tout contre l'autre.

Mais c'est aux transpositeurs de parler de tout cela, ils en parleraient bien mieux que moi. Mon point de vue est celui de quelqu'un qui observe un peu leurs pratiques, les débats et les questions qui les animent : ils ne séparent pas la manière de la matière. La manière de travailler une partition et le travail sur les contenus de la partition. La nécessité de croiser les sources dans le travail sur une œuvre est importante. La partition donne un certain type d'informations, mais l'iconographie, le texte, les descriptions, etc., tout ça constitue un ensemble propre à déployer des points de vue différents sur un même objet. De ce point de vue, le travail sur *Le Sacre du printemps* de Nijinski (*Sacre#2*) par Dominique Brun en collaboration avec l'historienne et danseuse Sophie Jacotot est exemplaire de cette démarche⁷. Il vient proposer une toute autre possibilité de reprise de cette pièce que celle de Millicent Hodson et Kenneth Archer qui s'est imposée depuis 1987 dans les compagnies de répertoire du monde entier, et conteste se faisant l'idée qu'il s'agirait là d'une forme de « résurrection » de la pièce de Nijinski (ainsi que cela fut présenté sur une chaîne de télévision nationale, en direct du Théâtre des Champs Élysées, à l'occasion du centenaire, à une heure de grande écoute. Tous les téléspectateurs ont eu l'impression de ce fait qu'ils allaient voir le *Sacre du printemps* de Nijinski !)

- JS Jusqu'à présent, on a parlé de partitions qui reposent sur des systèmes de notation (ou plutôt de transcription !) dûment établis. Mais par exemple chez Anna Halprin ou les artistes du Judson Dance Theater, l'usage des partitions est totalement déconnecté des questions notationnelles. Ce sont de simples instructions, des programmes d'actions, qui ne nécessitent pas l'apprentissage d'un langage ou d'une écriture spécifiques : les danseurs recourent au langage ordinaire, font des dessins, des schémas – toutes formes beaucoup plus intuitives que les signes de Feuillet ou Laban ! Simultanément, on retrouve chez ces artistes des enjeux que partagent ceux qui savent lire ou écrire des partitions plus sophistiquées : la volonté notamment de ne pas être dans la transmission corps-à-corps, et donc de permettre à l'interprète de s'émanciper vis-à-vis du chorégraphe ; l'idée de dire « quoi faire, mais pas comment ». Entre d'un côté la toute petite minorité de ceux qui maîtrisent l'un ou l'autre des systèmes de notation du mouvement, et de l'autre la majorité de ceux qui travaillent par improvisation, cet usage pourrait-il occuper une position intermédiaire dans le champ de la danse ?

⁷ Voir la conférence de S. Jacotot sur le site de la Manufacture où elle expose précisément tout ce travail (URL : <<https://vimeo.com/121774049>>).

- IL Il faut être attentif à ne pas partager les pratiques de façon rigide, entre d'un côté des transpositeurs près du texte, et de l'autre côté des « libéraitaires » des scores. Dire « ce que je dois faire et pas comment le faire » était déjà d'une certaine manière à l'œuvre chez Feuillet, même si l'on exécutait des pas particuliers relevant de codes chorégraphiques et de normes esthétiques et sociales à travers lesquels étaient exécutées et appréciées les danses. Mais les normes travaillent aussi à l'époque contemporaine les manières de danser. Quant aux programmes d'activité, cela ne date pas non plus d'Halprin, Petipa constituait sur chaque ballet de très importants dossiers qui peuvent être considérés comme des programmes d'activité très précis pour les danseurs de tradition classique. Mais ce doit être pareil dans le domaine du théâtre...
- JS Il y aurait sans doute des analogies à faire avec les « relevés » de mise en scène, les « cahiers de régie » – mais je ne suis pas historienne et ne peut donc pas vraiment m'avancer...
- IL On trouve l'équivalent dans le monde du ballet classique : des annotations très précises sur les partitions musicales, faites par les répétiteurs, les régisseurs, maîtres de ballets. Ces sources commencent à être utilisées, surtout en Russie dans les reprises des ballets. Et cela change évidemment la facture des pièces.

À chaque fois qu'il y a de nouvelles archives, de nouvelles sources, cela est propice au renouvellement autant des pratiques que de l'historiographie. Le domaine dit du « baroque » est sans doute le plus aiguisé sur ces questions, car l'histoire de la danse et pratiques s'y articulent depuis les années 1970-1980. Aujourd'hui, et au-delà du baroque, on voit arriver de jeunes historiennes qui sont à la fois danseuses et transpositeuses, en mesure de théoriser leurs approches, ou des danseurs-chorégraphes qui travaillent avec l'aide des savoirs des historiens. Je l'observe dans la recherche en danse, par exemple dans le travail de thèse de Laetitia Doat qui pose un nouveau regard sur Isadora Duncan à partir d'un croisement de sources (partitions, iconographie, textes) mais aussi de pratiques de danse et de pratiques dites « somatiques » (tel le Body-Mind Centering⁸) pour trouver des qualités de mouvement spécifiques, des qualités de fluidité par exemple : elle transmet de façon très originale l'héritage duncanien, notamment avec des amateurs. Ce que j'en ai vu, ce qu'elle en a fait avec des amateurs dans le cadre de *Scènes du Geste* avec des femmes d'Aubervilliers

⁸ Le Body-Mind Centering® est une approche pédagogique d'éducation somatique par le mouvement et le toucher. Conçu par Bonnie Bainbridge Cohen, le BMC est une étude du corps en mouvement qui passe par l'exploration de mouvement et de toucher et invite à une découverte sensible des systèmes du corps (squelette, système nerveux, système musculaire...). Le BMC propose également de revisiter les étapes du développement de l'enfant et de prendre conscience des habitudes de mouvement de chacun, afin d'en élargir la gamme des possibles. Le BMC appartient au champ de l'éducation somatique, qui regroupe des méthodes ayant en commun de travailler avec le corps vécu pour le rendre plus sensible, plus conscient. L'individu est abordé dans sa globalité, en tenant compte de l'interaction entre ses dimensions physique, perceptuelle, émotionnelle et relationnelle.

qui dansaient l'*Étude révolutionnaire* ou *La mère* de Duncan, était passionnant et résonnait des enjeux et tensions d'aujourd'hui. Cela faisait très longtemps que je n'avais pas vu une salle presque en larmes à Paris. Dans ce contexte, on se dit alors que peut-être cette expérience a su actualiser les enjeux véritablement politiques de ces danses de Duncan dans l'Union Soviétique des années 1920. Les gestes de soulèvement comme celui de la lamentation trouvent avec ces femmes-là, par ce travail-là, à partir de cette écriture-là, et dans ce contexte-là, une virulence réelle... C'est qu'il y a bien quelque chose qui se joue à nouveau. Cette écriture ainsi transcrite dans la partition rencontre une médiatrice qui a aussi dans sa boîte à outils des exercices de Body-Mind Centering, le travail d'improvisation en danse contemporaine, ainsi qu'un esprit critique et un imaginaire historique très ouvert et informé. La partition, loin d'être prise dans un usage formaliste, délivre dans ces conditions un grand potentiel. Tout d'un coup, les bonnes personnes au bon moment avec les bons objets permettent que toutes les fonctions dont je parlais tout à l'heure soient au service d'un projet autant poétique, technique que politique... Et il n'est pas sûr que, si elle avait travaillé uniquement à partir des sources de la transmission orale, on aurait pu voir la même force. L'important c'est la construction d'un point de vue.

JS Les partitions de ces danses existaient ?

IL Oui, même si elles furent transcrites à partir de transmissions orales postérieures. Il y a un corpus de partitions de Duncan qui, combiné à une transmission orale et à d'autres sources, permet qu'une danse « se lève » pour reprendre l'expression de L. Doat. La question n'est plus de l'ordre de la maîtrise, l'œuvre échappe à ceux qui l'exécutent. Il ne s'agit pas ici que de danser du Duncan, encore moins de « reconstruire » une danse passée, mais que ces femmes dansent et qu'un sujet se lève. Cela fait événement. Il se passe quelque chose, et on connaît peu de moments ainsi dans nos histoires de spectatrices...

La condition de cet événement est intrinsèquement liée à la construction d'un milieu, d'un environnement. En d'autres termes, la question se déplace donc : comment construire le milieu qui permet à un événement de voir le jour ? C'est un programme de travail, qui dépasse le problème de la partition. Mais les artistes qui travaillent sur *l'in situ* pensent la construction d'un milieu à partir de protocoles de travail très précis qui sont des programmes d'activité. En ce sens, le travail avec des transcriptions-partitions peut se combiner avec un travail qui peut mettre en jeu la notion de *score* comme programme d'activité.

Il importe aussi parfois de lâcher l'exactitude au profit d'un autre enjeu. Lâcher l'exactitude au profit de l'événement qu'on ne peut prévoir : que l'inconscient et la construction d'une situation délivrent ses puissances.

JS Ce que tu dis de l'exactitude ou des libertés qu'on peut prendre par rapport à la partition chorégraphique est similaire, dans le champ du théâtre,

à la problématique du rapport au texte qu'on choisit de mettre en scène. Jusqu'à quel point entend-on être « fidèle » au texte, c'est-à-dire transmettre ce qu'on suppose être les intentions ou le projet de l'auteur ? C'est un débat qui a pu être vif mais qui l'est de moins en moins parce qu'aujourd'hui, assez rares sont les metteurs en scène qui ont envie de travailler avec un texte déjà écrit, constitué en amont du projet scénique par un auteur totalement indépendant. Les artistes vont préférer constituer leur texte, leur montage, rassembler leurs propres matériaux, peut-être pour justement échapper à cette question : « est-ce que vous servez le texte ou est-ce que vous vous en servez ? ».

IL Je pense qu'entre « se servir » et « le servir », l'issue est de tenir les deux exigences à la fois... pour « nous servir » tous, et faire émerger une danse dont on a en quelque sorte besoin pour aujourd'hui car elle vient déplacer les attendus, lever des censures dont on n'avait pas conscience, révéler ce qu'on cache, et là un potentiel de non-advenue d'une œuvre passée peut apparaître.

JS Révéler quelque chose qui d'une certaine manière était dans l'écriture mais qu'on n'avait pas vu, parce que justement on n'avait pas su activer cette chose-là ?

IL Oui, exactement. Ce qui est étonnant alors, c'est que l'œuvre ainsi jouée, dansée et pensée dans l'aujourd'hui paraît complètement actuelle, ce dialogue plus ou moins conscient avec l'histoire lui donne une consistance, les gestes paraissent aussi venir de loin. Elle a une profondeur. Mais là, il faut qu'entre en jeu un point de vue d'artiste. Comment une ou des œuvres du passé rejoignent une œuvre en train de se faire ?

Quant à l'historiographie, les historiennes qui savent lire les partitions ont en leurs mains des sources pour développer une historiographie des pratiques, mais pas à la façon dont le fait la vieille musicologie prise dans une approche formaliste d'analyse musicale entièrement exégétique et esthétisante. Je pense par exemple aux partitions de chœurs de mouvement des années 1920 et du début des années 1930. Il y a eu une histoire culturelle importante sur les chœurs de mouvement qui en montrait, à partir de sources textuelles, la dimension, disons pour aller très vite, « fascinante ». En se penchant sur les partitions elles-mêmes, et sur la diversité des pratiques, peut-être pourra-t-on avoir une perception plus fine de ces pratiques et les activer autrement aujourd'hui. Seule la lecture des partitions et des protocoles qui se sont organisés autour du travail des partitions, telle que la mène par exemple aujourd'hui Axelle Locatelli, permettrait de faire apparaître ce potentiel écrasé dans l'entreprise nationale-socialiste.

Pour finir, et en venir à une réflexion plus générale (qui déborde peut-être les questions qui vous occupent et touche davantage à la relation aux œuvres chorégraphiques passées), il me semble que l'essentiel d'un travail de reprise tient à cette rencontre entre une œuvre passée (donc ses traces et ses documents, et notamment des partitions) et les enjeux du moment

présent. De quelles œuvres chorégraphiques passées avons-nous besoin pour inventer une danse aujourd'hui ? On peut considérer qu'il y a dans ces documents une forme de promesse, un devenir, mais ces documents ne sont pas donnés, il faut aller les chercher, voire les fabriquer, fabriquer des archives. Alors, quels retours inventer et à partir de quels supports pour qu'un événement adienne ?