

Intermédialités

Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques

Intermediality

History and Theory of the Arts, Literature and Technologies

Le bord de l'oeuvre. À propos d'*Une hypothèse de réinterprétation* de Rita Quaglia

Pauline Le Boulba

Number 28-29, Fall 2016, Spring 2017

refaire
redoing

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1041082ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1041082ar>

[See table of contents](#)

Article abstract

In 2009, artist Rita Quaglia presented *Une hypothèse de réinterprétation*, a solo she created after having seen a piece that she would have liked to perform herself. Based on her memories of the work, which necessarily include the gaps of forgetfulness, as well as statements made by the piece's original dancers, Quaglia proposes a performative response to the work through a series of descriptive filters. By composing a new choreographic score, Quaglia's solo raises questions about the relationship between reception and creation, spectator and performer.

Publisher(s)

Revue intermédialités (Presses de l'Université de Montréal)

ISSN

1920-3136 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Le Boulba, P. (2016). Le bord de l'oeuvre. À propos d'*Une hypothèse de réinterprétation* de Rita Quaglia. *Intermédialités / Intermediality*, (28-29). <https://doi.org/10.7202/1041082ar>

Le bord de l'œuvre. À propos d'Une hypothèse de réinterprétation de Rita Quaglia

PAULINE LE BOULBA

Où commence et où s'arrête une œuvre ? Cette question pourrait être celle que s'est posée Rita Quaglia, danseuse depuis les années 1980 en France¹ qui, un soir dans un théâtre, découvre *g* de Loïc Touzé². Cette œuvre l'affecte profondément, elle aurait aimé la danser et s'engage alors à la *refaire* d'une manière ou d'une autre, à l'interpréter à son tour. Si *Une hypothèse de réinterprétation* naît d'emblée d'un désir de *refaire* une pièce de danse déjà existante, la démarche de Rita Quaglia se heurte à quelques difficultés pratiques. Le processus est long, il lui faudra deux ans pour réunir les conditions nécessaires à l'élaboration d'un solo³. Mais comment *refaire* une danse qu'on n'a vue qu'une fois et qu'on a presque oubliée ? Que reste-t-il de cette œuvre ? Quels effets persistent ? Comment devenir interprète après coup ?

¹ Née à Naples, Rita Quaglia commence à travailler en tant qu'interprète dans les années 1980 en France auprès de différents chorégraphes (Régine Chopinot, Catherine Diverrès et Bernardo Montet, François Verret, Francesca Lattuada). Elle est interprète pour Mathilde Monnier de 1995 à 1999 au Centre chorégraphique national de Montpellier. Depuis les années 1990, elle collabore avec Lluis Ayet, avec qui elle fonde l'association Acta. Ils sont lauréats de la Fondation Beaumarchais pour la création *Bleu de terre rouge* (2006). Son travail accorde une grande place à la pédagogie. Elle enseigne notamment au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris.

² Pièce créée en 2007 avec l'assistance de Carole Perdereau et la collaboration artistique de Isabelle Launay, et interprétée par Ozlem Älkis, Ondine Cloez, Erin Cornell, Clémence Galliard, Marlène Montero-Freitas, Catherine Legrand, Anne Lenglet et Ana Sofia Neves Gonçalves. Dispositif scénique de Jocelyn Cottencin et musique de Henri-Bertrand Lesguillier.

³ Essentiellement des partenaires institutionnels pour mener à bien son projet de création.

Ce travail s'inscrit plus largement dans une constellation d'œuvres qui sont apparues dès la fin des années 1990 en France⁴ et qui prennent à bras-le-corps les notions d'histoire et de mémoire en danse. Ces œuvres laissent entrevoir un spectre étendu de pratiques nommées « remontage », « reprise », « citation », « reenactment », et qui exposent toutes en filigrane des regards singuliers sur des œuvres issues d'un répertoire chorégraphique connu ou méconnu. Elles éclairent autrement une histoire de la danse prise à rebrousse-poil, par un recours à l'anachronisme, au décalage, au montage, et excèdent alors les pièces-sources. Dans le cas qui nous intéresse ici, *Une hypothèse de réinterprétation* de Rita Quaglia prend pour point de départ *9* de Loïc Touzé, qui devient un bord à partir duquel elle pourra déployer un partage perceptif et fictif de sa réception. À la croisée de la conférence, du documentaire et de la reconstitution de la pièce originelle, Rita Quaglia offre aux spectateurs son regard sur cette pièce en multipliant les points de vue. Partant d'un infiniment grand pour en arriver à un infiniment petit, le fantôme de cette œuvre chorégraphique disparaît peu à peu pour laisser place à cette réinterprétation taillée sur mesure. En révélant sa réception de cette pièce, elle propose une *danse-écho* de ce qu'elle a vu, une *danse affectée* par ce qu'elle a vu, articulant ses délires et sa pertinence à partir de ses savoirs de spectatrice et d'artiste chorégraphique⁵. Cette hypothèse dessine alors une voie singulière, traversée de manques, de désirs et de matériaux « historiques ». Le solo de Rita Quaglia devient une réception performée, où la dynamique fictionnaire qui scelle la relation regardant-regardé s'effeuille en trois séquences⁶. Je propose pour cet article de les désigner ainsi : oublier, délirer et

⁴ De 1996 à 2002, le Quatuor Knust remonte des pièces d'Yvonne Rainer (*Continuous Project-Altered Daily*) et de Steve Paxton (*Satisfyin' Lover*), Latifa Laâbissi reprend la danse de la sorcière de Mary Wigman dans *Écran* somnambule (2012), et Jennifer Lacey propose dans *Two discussions of an anterior event* (2004) une nouvelle façon d'interpréter et de regarder son solo *Skin Mitten* (1995).

⁵ « Penser que toute œuvre contient une théorie du spectateur et de son regard. (...) Et ensuite, de penser ce spectateur comme sujet d'un certain nombre de savoirs et non, selon la doxa qui nous y invite, comme un regardeur à jamais ignorant et désemparé, dépendant des « outils », « connaissances » ou « informations » que des spécialistes viendraient lui dispenser, et en l'absence desquels il serait incapable de se saisir des œuvres chorégraphiques. Il s'agirait en quelque sorte de développer la capacité de regard de chacun, non pas à partir d'un « apport de connaissances supplémentaires », mais à partir de la mise à jour de ses compétences propres. » Isabelle Ginot, *La critique en danse contemporaine : théories et pratiques, pertinences et délires*, Dossier d'habilitation à diriger les recherches, Université Paris 8, 2006, p. 22.

⁶ Nommées autrement par Rita Quaglia comme suit : « dès que ça a commencé », « les partitions en mouvement », « la maquette ». Voir « Hypothèse de réinterprétation »,

déborder, en recourant à trois verbes pour évoquer trois regards ou gestes incarnés sur le plateau par la chorégraphe-interprète et qui concourent à construire une expérience de la danse d'un autre genre. En reproduisant le déroulement chronologique d'*Une hypothèse de réinterprétation*, il est question ici d'éclairer le potentiel créatif de la réception en danse, autrement dit de cette manière de *refaire* une danse, en la *défaisant*, mais surtout en la réinventant. M'intéressant à la question de la réception en danse depuis quelques années⁷ et plus précisément à l'émergence de nouveaux discours de la danse qui participent à *une critique en danse affectée*, je navigue entre différents objets qui m'aident à penser les manières de *déplier son regard*⁸. Ici, je choisis, comme pour prolonger le geste de Rita Quaglia, ou du moins pour lui faire écho, de reprendre la dramaturgie proposée dans ce solo. Mon analyse tente à son tour de traduire — avec des outils descriptifs et conceptuels émanant du champ des arts et notamment de la danse — ce que j'ai moi-même pu éprouver face à *Une hypothèse de réinterprétation* : comment ce solo peut-il nous aider à articuler ce qu'une danse nous fait et ce qu'on peut lui faire en retour ?

OUBLIER

93 Assise parmi nous dans les gradins, elle est au premier rang, habillée de vêtements de tous les jours (une veste en cuir, un pull violet, un jean et des baskets noirs). Elle s'adresse à nous avec un discours hypocorrigé qui capte notre attention tout de suite. Prenant son temps pour émettre chaque mot, laissant des silences entre les phrases, elle déroule un récit, le sien, celui d'une spectatrice un peu particulière, puisque danseuse elle-même, qui éprouva l'envie d'être interprète d'une pièce qu'elle a vue. Elle nous explique alors la longue traversée qu'elle a vécue entre le moment où elle a décidé de faire ce solo et le moment où les conditions requises ont été réunies. « Aujourd'hui, après tout ce temps, je ne me souviens plus du tout de ce que j'ai vu ce soir-là. J'ai juste quelques souvenirs, mais ce souvenir, il est devenu très distant, et

Repères, Cahier de danse, n° 28, Centre de développement chorégraphique du Val de Marne, novembre 2011, p. 17–19.

⁷ Thèse-crédation en cours au Département de danse de l'Université Paris 8 : « Performer la critique. Ce que les œuvres nous font, ce que l'on fait aux œuvres », sous la direction d'Isabelle Ginot et de Laurent Pichaud, avec le concours du Labex Arts H2H. Pour plus d'informations, voir http://www.danse.univ-paris8.fr/chercheur.php?cc_id=6&ch_id=334.

⁸ Mon corpus est composé d'œuvres et de pratiques chorégraphiques qui sont, en plus du solo de Rita Quaglia : *Hommage à la Argentina* de Kazuo Ohno (1977), *Générique* du Collectif W (2003), *Histoire(s)* d'Olga de Soto (2004) et *Running Commentaries* de Bojana Cvejčić (2010).

la mémoire que j'en ai, elle, est très fragmentée⁹. » Cette mémoire trouée est partagée avec nous d'une manière où les oublis, les absences, voire les inventions, les restes kinesthésiques et imagés sont disposés sur le plateau vide. C'est en ce sens qu'elle ne citera jamais explicitement sa source. Les informations transmises par Rita Quaglia pendant son solo sont parcellaires et surprenantes. Ni le titre, ni l'auteur, ni l'année ne sont mentionnés, échappant ainsi à toute autorité éventuelle d'une figure chorégraphique ou d'un courant esthétique, et ouvrant dès lors son récit à des possibles infinis. « Une pièce qui n'est pas dans le répertoire, qui n'est pas inscrite dans nos mémoires collectives, qui n'appartient pas à notre patrimoine chorégraphique, mais au contraire il y a très peu de monde qui l'a vue, et il n'existe pas de document vidéo [*sic*] », dit-elle dès les premières minutes de son solo à propos de cette pièce masquée. Elle précise uniquement qu'il s'agit d'une pièce de groupe et que les interprètes sont toutes des femmes.

94

Si elle ne se souvient plus de rien, elle peut néanmoins mentionner des figures fantômes, inexistantes dans la pièce. Elle quitte sa place de spectatrice, franchit la frontière entre gradins et plateau, retire sa veste de cuir qu'elle laisse du côté droit de la scène, se poste debout devant nous, nous regarde et dit :

Ce dont je suis sûre, c'est que, dans cette pièce-là, personne ne parle. Il n'y a aucune adresse au public, ni par la parole ni par le regard. Mais il n'y a pas non plus de regard absent. Aucun regard perdu. Il n'y a aucune intention particulière dans les yeux comme des regards joyeux ou de l'agressivité. Pas de regards dans la nuque, d'ailleurs dans le dos non plus. Et je suis sûre de ne pas avoir vu des marches très tenues, suspendues comme par un fil, et aspirées par le... par le vide. Il n'y a pas de début. [...] Je suis sûre aussi de ne pas avoir vu des mouvements trop esquissés, qui donneraient l'impression d'une lutte dans les différentes directions de l'espace. Pas de volontés franches de vouloir s'inscrire dans une direction claire et de vouloir dessiner des lignes avec les segments du corps. Il n'y a pas de courbes avec tout le dos ou avec une légère dissociation du regard. Pas de commentaire dans la bouche, pas de signes. Aucun... aucun cygne. D'ailleurs, je suis sûre de ne pas avoir vu des mouvements trop décoratifs ou ornementaux avec les bras. Aucune intention expressive là. Il n'y a pas de diagonale. Aucun... aucun... aucun jeu de... de déséquilibre avec récupération de son propre poids. [...] Il n'y a pas de bruits avec le souffle. Il n'y a pas de place meilleure qu'une autre. Il n'y a pas de chutes, aucune métamorphose. Il n'y a pas de fauves, il n'y a pas d'hommes, pas de rouge. Elles n'ont pas de chaussures, elles n'ont pas de perruques, elles

⁹ Extrait du début du solo. Une pièce radiophonique est également disponible sur le site *Arte Radio* depuis le 16 octobre 2012 : https://www.arteradio.com/son/616148/la_danse_d_apres (consultation le 21 juin 2017).

ne crient pas, elles ne pleurent pas, ne chantent pas, personne ne se glisse sous les tapis, autour il n'y a pas d'échafaudages, ni de plans inclinés, encastrés les uns dans les autres d'où elles se laisseraient glisser et rouler jusqu'à nos pieds en laissant des traces au sol. Pas de fauteuils blancs en cuir où elles seraient assises en attendant de se lancer dans des duos corps à corps. Il n'y a pas de piano, pas de grillages, pas d'animaux domestiques. Il n'y a pas de projections vidéo, pas de musique pop, il n'y a pas d'arme¹⁰.

Pendant toute la durée de ce récit descriptif, les phrases sont presque toutes accompagnées d'une illustration par le corps. Elle cherche ce faisant ses mots, prend un certain temps à finir des phrases, hésite comme si elle était tout le temps en train de se souvenir de cette danse et qu'elle convoquait la mémoire de la pièce comme un lieu ressource, un appui à cette énumération de choses inexistantes... Cette réinterprétation ne pourra être effective que par l'absence avouée de l'œuvre. La plupart de ces éléments énoncés servent de première partition à l'interprète. Tel un négatif photographique, cette description inversée s'ouvre à plusieurs imaginaires et laisse entrevoir des esthétiques chorégraphiques qu'elle évacue immédiatement par une nouvelle *fausse* proposition. On comprend vite que l'enjeu de cette première scène, pour Rita Quaglia, n'est pas tant de nous faire deviner qui serait l'auteur ou quelle serait l'œuvre, mais bien plutôt de nous faire éprouver, à travers ce que la pièce n'est pas, ce qu'elle a pu être, ce qu'elle pourrait être, bref ce qu'elle renferme comme potentiels kinesthésiques, ce qui constitue son agir, son devenir... En faisant précisément l'inverse de ce que la pièce fut, Rita Quaglia initie dès le départ de ce travail un mouvement de réinvention participant dès lors à cette réinterprétation. Celle-ci ne peut avoir lieu qu'à condition de se glisser dans ces espaces entre, dans ces silences, dans ces hésitations, dans ces gestes non achevés. Chacune des phrases prononcées s'accompagne toujours d'un fond d'hésitation comme si cette plongée dans le (non-)souvenir s'entrechoquait chaque fois avec un lot de sensations et d'iconographies autres, une cartographie propre à son expérience, à ses *a priori*, à ses clichés... Dans une volonté d'inscrire sa présence dans ce qui n'a pas eu lieu, elle joue sur une ambiguïté entre fiction et réalité, faisant vivre devant les spectateurs une partition inventée de toutes pièces, mais qui résonne malgré tout comme un écho plus ou moins grand de la pièce originelle et plus largement des mémoires des spectateurs — celles-ci étant déjà habitées par une multitude de gestes, d'images, de bribes chorégraphiques, dans une temporalité et une chronologie anarchique. L'artiste

¹⁰ Les citations proviennent d'une captation enregistrée le 26 avril 2012 au Centre National de la Danse à Pantin et consultable en intégralité à la Médiathèque du CN D. Un extrait de cette captation est en ligne : https://www.numeridanse.tv/fr/video/748_une-hypothese-de-reinterpretation (consultation le 8 octobre 2017).

transforme ainsi l'oubli en geste d'apparition. Une pléthore de danses surgissent grâce à cette interprète autoproclamée. Ce que vient nous rappeler Rita Quaglia par cette anaphore, c'est aussi et avant tout la part fictionnaire qui est à l'œuvre dans toute activité de spectatrice et d'interprète; elle nous démontre que ces deux activités (réception et création) sont concomitantes, à l'instar de la mémoire et de l'oubli. Le geste d'oublier fait éclater une force créatrice qui lui permet de se relier à l'œuvre autrement, par des voies plus souterraines, moins habituelles. L'oubli échappe à toute autorité d'un discours et présente cette hypothèse non pas comme un commentaire de l'œuvre, mais bien plutôt comme un discours (langagier et kinesthésique) de l'œuvre, un discours dans l'œuvre. Il déjoue toute tentative d'interprétation, comme l'explique Jacques Aumont :

“Oublier” — et non refuser de savoir. [...] Oublier désigne donc un travail de refus, un travail négatif et plutôt pénible, pour rester en deçà de toutes les corrélations qui se proposent, et que la plus élémentaire des interprétations se ferait une fête de saisir. Oublier est la prophylaxie contre l'excès d'interprétation, mais aussi une sérieuse garantie contre l'emprisonnement des assignations et des catalogues du savoir¹¹.

Puisque Rita Quaglia a oublié la pièce originelle, elle émet l'hypothèse qu'elle ne l'a peut-être jamais vue (« Est-ce que ce dont il est question dans cette hypothèse a vraiment existé¹² ? »). L'oubli comme geste sera donc un premier pas vers cette réinterprétation : il suggère et complète le suivant, celui de délirer.

DÉLIRER

95 Si l'oubli constitue une première archive dans ce solo au sens où le témoignage de la spectatrice sert de première base à l'hypothèse, l'artiste aura eu recours pendant son processus de création à la constitution d'une collecte de matériaux « historiques » de la pièce originelle. Des bribes musicales¹³ ainsi que des voix hors champ constituent la partie audible de ces matériaux et contribuent à raviver une ambiance musicale pour les premières et à suggérer la présence des interprètes pour les deuxièmes. En amont de la création, Rita Quaglia a mené plusieurs entretiens avec les interprètes, ce qu'elle annonce dès le début de son solo, sans dire quelle forme cela prendra. À partir de ces entretiens, la chorégraphe-interprète a en fait élaboré un montage sonore. Dans cette séquence du spectacle, les voix des interprètes lisent des

¹¹ Jacques Aumont, « La description ou l'invention de faits », dans *À quoi pensent les films ?*, Nouvelles éditions Séguier, Paris, 1996, p. 205–206.

¹² Quaglia, 2011, p. 19.

¹³ Bribes musicales de Henri-Bertrand Lesguillier, créateur sonore de la pièce originelle.

partitions qu'elles ont chacune écrites pendant le processus de création et occupent ainsi l'espace scénique :

Les bras s'envolent vers l'avant, le corps reste dans un espace réduit sur place, le temps faible est à la fin, tempo vigoureux sur la totalité, les jambes sont pliées. L'espace d'évolution est réduit à un mètre sur un mètre. Le regard est présent sur la périphérie, sans lien avec l'activité du reste du corps volontairement occupé à déjouer une intention directionnelle. Les pieds alternent une relation au sol et à l'air comme plantés, glissés, jetés, écrasés, retirés. Voir ce qui résonne. Le tempo est celui d'une qualité d'observation, donc variable.

[...]

Dégage, dégainé, délie, désigne, dérègle, disparaît, disgrâce, dilue, divague, docile, dix, douze, direct, digne, délice, doigt, direct, dépecé.

[...]

un saut vif, un saut sec, un saut dans le vide, un saut dans le froid, un élan, un serpent, un crabe, une feuille rouge, un saut en trois temps, le premier est drôle, le deuxième est pitoyable, le troisième est perdu. Un saut désordonné avec les épaules à la même hauteur que les hanches.

[...]

Activité d'extrême désolation, plus extrême qu'extrême. La désolation disparaît et laisse la place à la bêtise. Grande, grande activité de la bêtise. L'état est sincère. Fin.

Miniaturisation des extrémités du corps, disparition des organes, chamboulement intérieur, le sang ne circule plus, une carcasse, une poussière, fin.

État neutre, état déguisé, état de lassitude, état neutre, tout est facile, un état divin, tout est possible, fin.

Ces partitions ont toutes pour point commun une « puissance évocatrice » qui intéresse la nouvelle interprète et qui décide de s'en servir comme « une forme nouvelle, qui [traduit], tout en le trahissant, le propos chorégraphique de la pièce d'origine¹⁴ ». Dans cette séquence, elle touche presque à son désir initial, s'imaginer dansant avec ces interprètes : « C'est à partir d'un mot, d'une phrase, d'un rythme, d'un état, d'une image que le corps entier s'active et répond par le mouvement entre la traduction et la trahison. L'enjeu étant de ne pas se laisser emporter par un état

¹⁴ « En réécoutant les enregistrements des voix de ces femmes en prise avec [*sic*] leurs souvenirs, parfois dans la nécessité de s'exprimer par le geste avant la parole, j'ai été frappée par leur puissance évocatrice. La voix, surtout quand elle traverse des corps qui ont été habités par le mouvement, porte en elle, comme le souffle, toutes les nuances dynamiques de nos états physiques et émotionnels. » Quaglia, 2011, p. 17-18.

d'improvisation, de rester à l'écoute de la partition que l'on entend, et de jouer avec ces mots — pour les respecter ou pour s'en éloigner¹⁵. » Leurs voix deviennent une surface de projection pour Rita Quaglia, qui devient alors littéralement interprète parmi les interprètes, énième interprète de la pièce, interprète cherchant dans ces lectures, dans ces silences, dans ces répétitions de phrases, dans ces changements d'intonation, dans ces différents grains de voix autant d'appuis pour faire émerger une danse qui *a eu lieu* que d'appuis pour improviser une danse qu'elle invente sur le plateau. Sa danse oscille entre ces deux pôles et semble être une autre description de la pièce-source. Elle se loge aussi bien dans les mots de l'archive sonore que dans l'espace vide du plateau, en devenir perpétuel. Dans cette séquence, Rita Quaglia recrée librement la danse qu'elle a vue et qu'elle a oubliée par un agencement de deux filtres perceptifs : celui d'une écriture poétique et partitionnelle des interprètes d'origine et celui d'une écriture mi-improvisée et mi-dirigée qu'expérimente Rita Quaglia sur scène. Le délire proposé ici se déploie dans une combinaison de ces savoir-faire, à la fois les outils de travail des interprètes (ce qui leur a permis de danser) et ses propres savoirs d'artiste chorégraphique (ce qui lui permet de danser à son tour). L'espace de l'œuvre abrite donc « un ensemble de “faïres”¹⁶ », émanant ici aussi bien de celle qui regarde que de celles qui ont été regardées. Ces voix succédant à celle de Rita Quaglia (qui ne parle pas dans cette séquence) donnent l'impression que son « je » est depuis le départ multiple, sa voix, polyphonique, son corps, habité de plein d'autres. La place accordée dans son solo aux interprètes vient également réaffirmer son envie de se défaire d'une quelconque autorité de l'auteur de la pièce citée, mais vient aussi resserrer davantage son espace de jeu pour le limiter à celui des interprètes et des matériaux habituellement invisibles, afin de jouer avec eux, de délirer sur la base d'archives. Ici, les textes-partitions des interprètes donnent accès à une transmission d'interprète à interprète et à des méthodologies de travail des interprètes qui viennent densifier et compléter une histoire de la danse qui se raconte majoritairement sous le prisme des chorégraphes. Les matériaux collectés par Rita Quaglia lui servent de base pour créer sa propre partition. Elle prolonge alors la fiction amorcée par la séquence de l'oubli, tentant ici de faire sentir les « potentialités du réel » :

¹⁵ Quaglia, 2011, p. 19.

¹⁶ « Comme “carrefour de forces”, l'œuvre chorégraphique est un espace où convergent, s'entremêlent et parfois se contredisent un ensemble de “faïres” : ceux du chorégraphe, ceux des interprètes, si telle est la configuration de la pièce; mais aussi ceux des spectateurs, réels et imaginaires, qui contribuent à l'invention de la pièce; les forces du monde social qui pré-déterminent et infléchissent tant les formes de la pièce que l'imaginaire de tous les intervenants, acteurs et spectateurs... », Ginot, 2006, p. 122.

[...] jouer un peu avec la tentation de la fiction est aussi une manière — peut-être pas la seule, mais c'en est une — d'explorer l'histoire qui aurait pu advenir et qui n'est pas advenue, une manière de faire sentir les potentialités du réel. S'il n'y a pas d'équivalence entre réel et fiction, il y a en revanche [...] une contiguïté du réel et de ses potentialités. Essayer de la saisir, cela fait partie du travail de chercheur¹⁷.

Si cette réinterprétation se caractérise bel et bien par l'exposition et l'agencement de fictions — à savoir celles présentes dans chacune de ces voix et celles qui constituent la réinterprétation de Rita Quaglia¹⁸, « ce droit à la fiction apparaît comme plus légitime encore quand on reconnaît que l'inconscient joue un rôle déterminant dans notre réception de la littérature et que l'activité imaginaire, de ce fait, ne constitue nullement une part secondaire de la lecture, mais le cœur même de la relation que nous entretenons avec les œuvres¹⁹ ». La dimension littéraire et poétique de ces textes lus fait proliférer des imaginaires multiples, aussi bien pour l'improvisatrice, qui est sur le plateau, que pour les spectateurs, imaginant à leur tour cette danse d'une danse quasi disparue.

DÉBORDER

56

Après avoir été *au bord de* se souvenir et de tenter de *refaire ce qui a été*, la troisième partie du solo offre résolument à voir un geste de l'excès, du décadrement, voire du sabotage. Cette dernière séquence sera l'occasion pour l'interprète de révéler le dispositif scénographique de la pièce-source. Une description minutieuse ainsi qu'une mise en espace participent à recréer le lieu dans lequel elle a voulu se projeter en tant que spectatrice :

À cinq mètres du premier rang, voilà le praticable de 90 centimètres de hauteur avec sa fenêtre de 2 mètres 35 et sa largeur maximale de 16 mètres. Cet espace est complètement blanc. Et sa particularité, ce sont les deux angles morts, un d'un côté et un de l'autre côté. Derrière les angles morts, les interprètes, de temps en temps, disparaissent, mais continuent à être très actives. [...] C'est un espace qui est très, très immaculé, très pur. On pourrait penser à un studio de danse blanc duquel on aurait fait tomber un mur, mais

¹⁷ Stany Grelet et Aude Lalande, « Déplacés, déplacer. Entretien avec Nicole Lapierre », *Vacarme*, n° 47, Association Vacarme, 2009, p. 12.

¹⁸ Voir à ce propos le chapitre de Michel Bernard, « Sens et fiction », dans *De la création chorégraphique*, Paris, Centre national de la danse, 2001 : « Le travail sensoriel complexe du danseur porte en lui-même une fiction originaire qu'il exhibe, déploie et véhicule par sa seule performance scénique. », p. 100.

¹⁹ Pierre Bayard, *Et si les œuvres changeaient d'auteur ?*, Éditions de Minuit, 2013, p. 12.

on pourrait aussi penser à un aquarium. De temps en temps, dans cet espace, on entend aussi de la musique. [...] C'est plus ou moins quelque chose qui ressemble à ça. Mais, dans la réalité, c'est beaucoup mieux que ça.

Après avoir récupéré en coulisses des accessoires nécessaires à la reconstitution de la scénographie (un tableau blanc en papier sur lequel elle notera dans un premier temps les chiffres mentionnés dans l'extrait ci-dessus, une table, un rouleau de nappe en papier blanc, des feuilles de format A4 pliées en deux), Rita Quaglia construit une maquette précaire à échelle réduite. L'espace de danse des interprètes (le « praticable ») est représenté par la table, elle-même recouverte d'une nappe en papier blanc. Les feuilles de format A4 figurent les angles morts. Le fond de scène blanc est reconstitué grâce à un grand morceau de nappe en papier qui est posé contre le tableau et contre une enceinte sur laquelle est posé un tabouret. « Et il y a des costumes, il y a des costumes blancs, mais il y a aussi un peu de violet très pâle, et de l'orange, et du beige, et du bleu transparent, et du rose, et un peu de gris, mais nous, on ne perçoit que du blanc. »

57 En même temps qu'elle énumère les couleurs, elle superpose un pull blanc à son pull. Elle monte sur la table, dos à nous, et poursuit :

La première chose que l'on voit, [c'est qu']elles sont là depuis toujours, et elles se tiennent les mains et marchent à l'unisson très lentement, et elles ont les yeux très grand ouverts comme si elles étaient dans un état éthérique, une sorte de grande somnambulation, puis elles se lâchent, elles vont se disposer dans l'espace en groupe, mais un groupe irrégulier. Et elles commencent à faire des sauts de tous les côtés, à droite, à gauche, sur une jambe, les deux. [...] De temps en temps, il y en a qui reviennent, mais immédiatement elles sont atteintes par des lignes, ensuite encore elles se dispersent dans l'espace, mais cette fois à différents niveaux, et sont dans un semblant d'immobilité. Et l'espace se gèle, et elles se cristallisent, et il y a de la musique, et, dans cet espace minéral, il n'y a plus d'humanité. On ne perçoit que des masses ou de la sédimentation. On sent l'érosion de la pierre. Des falaises qui craquent, des montagnes qui surgissent et qui s'effritent en même temps. On voit la neige fondre, démarrer. [...] Ensuite, elles descendent encore une fois, mais cette fois, elles viennent tout près de nous et nous tournent le dos. On ne voit que leur dos. Ici, elles regardent l'espace. Quand elles vont le franchir à nouveau, elles le font avec des qualités très différentes. Il y en a qui le font par effraction, par hasard, et d'autres le font très discrètement et à ce moment-là, devant nos yeux, on voit apparaître un paysage en biais où des protagonistes font des bribes de danse seules à partir des partitions, et d'autres reprennent les nymphes. Tout à coup, il y a un arbre, et très vite il est rejoint par d'autres arbres. On est face à une forêt, mais on ne sait pas si elle vient de naître ou si elle est en train de disparaître. Ensuite, quelqu'un part, et ça s'interrompt.

Rita Quaglia esquisse quelques gestes figuratifs dans cette dernière séquence où une archive-musicale réapparaît au moment où elle la mentionne. Elle s'abaisse parfois pour se fondre davantage dans le décor, mais en vain, l'interprète dépasse largement le cadre de cette scénographie miniature. Passant de la posture debout à être accroupie, puis assise sur la table, la soliste se déplace à une échelle resserrée dans cette œuvre-fantôme. La table devient le plateau de danse-source, mais devient en même temps un lieu de débordement, un lieu mêlant un dehors et un dedans, un lieu-témoin et un lieu-fiction, un lieu qui expose une « forme de vie²⁰ », qui décadre. La table, « c'est un support, c'est ce qui permet de poser des choses : sans base, sans support, les objets tomberaient par terre, s'effondreraient. La table, c'est en définitive ce qui permet de voir les choses, d'en mettre même plusieurs, de natures différentes, côte à côte. La table devient ainsi une technique de visualisation. Une « théorie des tables », c'est ce qu'on fait quand on se pose la question de savoir comment faire apparaître des objets, comment rendre visibles des choses qui n'ont à ce jour pas encore de plan, comment les stabiliser. Les tables proposent une autre échelle de plan pour définir d'autres cadrages. La théorie n'a que peu à voir avec le méta-, elle traite, avant tout, de questions d'échelles²¹. » Plongeant dans cet « espace minéral », Rita Quaglia emploie ici le « nous » ou le « on », se replaçant à sa place initiale, celle de spectatrice, incluant avec elle les spectateurs dans cette traversée physique et imagée dans l'œuvre; un « nous » qui déborde la frontière habituelle entre scène et salle, un « nous » qui transgresse les rôles assignés, un « nous » qui désigne une communauté de spectateurs-performeurs, potentiellement tous *réinterprètes* des œuvres auxquelles ils assistent, avec lesquelles ils co-construisent des fictions perceptives. La réinterprétation de Rita Quaglia invite à considérer cette réception comme une réflexion critique sur la manière dont les œuvres sont regardées, tel que le formule Isabelle Ginot :

²⁰ Voir à ce propos l'entretien « Formes de vies et écosystèmes des œuvres d'art » de Franck Leibovici avec Grégory Castéra en ligne sur : <http://www.desformesdevie.org/fr/page/entretien-franck-leibovici-par-gr-gory-cast-ra> (consultation le 21 juin 2017).

« La forme de l'œuvre ne se réduit pas à celle de l'objet exhibé, c'est celle de l'écosystème tout entier. Or, s'il existe un tel malentendu, c'est qu'on ne sait pas comment représenter cet écosystème. On reste interdit : on ne sait pas à quoi ressemble la forme d'un écosystème... En clair, si l'on inclut, dans la définition d'une œuvre, les pratiques qui la constituent, on ne sait pas à quoi ressemble une œuvre... Et moi, je suis bien embêté alors, parce que je ne sais plus ce qu'il faut que je regarde ni *jusqu'où* il faut que je regarde... »

²¹ *Ibid.*

Et si le travail critique, comme on a tenté de le montrer, est un travail d'invention de l'œuvre, alors son éthique pourrait bien être non pas de chercher à résoudre ou à clôturer l'interprétation, mais bien au contraire à la faire proliférer, à la relancer, à analyser indéfiniment et donc à réinventer indéfiniment cette œuvre, pour, plutôt que prétendre à la maîtriser, tenter de la laisser indéfiniment nous déborder²².

L'hypothèse émise par l'artiste prend des allures de scène onirique dans cette dernière séquence où les écarts d'échelles accentuent la déformation de l'œuvre originelle et rendent visibles les variations entre les souvenirs, les impressions et les traces kinesthésiques encore palpables dans ses postures, dans sa voix et dans le paysage qu'elle décrit. Le geste de déborder s'associe à celui de rêver et rend visible une forme de *danse intérieure*. En transposant le concept de « livre intérieur²³ » développé par Pierre Bayard en celui de « danse intérieure », le solo de Rita Quaglia met en mouvement cet amas de gestes, d'images, de bribes chorégraphiques qu'elle a accumulés tout au long de sa vie de spectatrice et d'interprète :

Tissé des fantasmes propres à chaque individu et de nos légendes privées, le livre intérieur individuel est à l'œuvre dans notre désir de lecture, c'est-à-dire dans la manière dont nous recherchons, puis lisons des livres. Il est cet objet fantasmatique en quête duquel vit tout lecteur et dont les meilleurs livres qu'il rencontrera dans sa vie ne seront que des fragments imparfaits, l'incitant à continuer à lire. On peut imaginer aussi que c'est à rechercher et à mettre en forme son livre intérieur que travaille tout écrivain²⁴...

La fin du solo reste suspendue, suscitant chez les spectateurs un geste de relance, interpellant chez chacun d'entre eux sa danse intérieure, son œuvre rêvée. La table de cette dernière séquence suggère également « le support d'un travail toujours à reprendre, à modifier, si ce n'est à recommencer. Elle n'est qu'une surface de rencontres et de dispositions passagères²⁵... » En d'autres termes, elle incarne un espace pour faire à nouveau, pour faire émerger, pour (se) laisser affecter, déborder...

²² Ginot, 2006, p. 123.

²³ « Je propose d'appeler *livre intérieur* cet ensemble de représentations mythiques, collectives ou individuelles, qui s'interposent entre le lecteur et tout nouvel écrit, et qui en façonnent la lecture à son insu. Largement inconscient, ce livre imaginaire fait fonction de filtre et détermine la réception des nouveaux textes en décidant quels éléments en seront retenus et comment ils seront interprétés. » Pierre Bayard, *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?*, Paris, Éditions de Minuit, 2007, p. 80.

²⁴ *Ibid.*, p. 83.

²⁵ Voir Georges Didi-Huberman à propos du travail d'Aby Warburg dans *Atlas ou le gai savoir inquiet*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « L'Œil de l'histoire n° 3 », 2011, p. 18.

En somme, le dispositif en trois actes de Rita Quaglia met à nu un regard, son regard, à travers cette combinaison de filtres descriptifs qui agissent comme des machines à fictions. « Une fiction de l'œuvre n'est pas un abandon de l'œuvre. Elle est nécessaire pour que se déploient toutes les puissances de sa réalité virtuelle, de son spectre ou de son fantôme²⁶. » En enclenchant une réflexion sur les manières de regarder une œuvre, et donc de parler d'une œuvre, *Une hypothèse de réinterprétation* s'inscrit dans le prolongement de travaux chorégraphiques menés depuis les années 1990 en France, à l'instar de ce que mentionne Isabelle Launay à propos du Quatuor Knust²⁷ :

Ces danseurs entendaient se situer dans une histoire de leur art et ré-élaborer une fabrique de l'histoire de la danse. Face au récit dominant moderniste, il s'agissait de proposer un autre récit : un récit qui, d'une part, s'exposerait au sein des œuvres elles-mêmes et, d'autre part, qui serait interprété par les sujets de cette histoire aujourd'hui. Le Quatuor entendait donner une visibilité à la conscience historique d'interprètes, tout à fait conscients d'être eux-mêmes sujets du processus qui inscrit l'œuvre chorégraphique dans l'histoire. [...] Un récit donc qui donnerait aussi voix et corps à des danseurs sans Histoire, en d'autres termes sans possibilité de citer, d'emprunter, de s'approprier et de brouiller les pistes du récit²⁸.

Le récit proposé dans ce solo ne cherche donc pas à souligner l'œuvre-source, mais bien plutôt à nous inviter, nous, spectateurs, à marcher dans les œuvres que nous voyons, à les remettre en jeu à travers un processus de subjectivation, à les incarner autrement, à les raconter à d'autres en inventant de nouveaux formats, comme autant de façons de regarder ce qui nous regarde. Il s'agit en ce sens de discuter autour de danses qu'on a oubliées, en d'autres termes qu'on n'a pas vues, pour mieux en révéler

²⁶ Isabelle Launay, « Vitalités et formes de l'oubli en danse », conférence inédite, donnée dans le cadre du colloque Vestige-Vertige, Théâtre de la Cité internationale, Paris, novembre 2008, organisé par le Mas de la danse et l'IMEC. Citée d'après la version électronique publiée sur le site du Département de danse de l'Université Paris 8 : http://www.danse.univ-paris8.fr/chercheur_bib_ine_ens.php?type=ine&cc_id=4&ch_id=6 (consultation le 16 août 2016).

²⁷ Le Quatuor Knust réunit en 1993 Dominique Brun, Anne Collod, Simon Hecquet et Christophe Wavelet, en référence au système de notation chorégraphique élaboré par Albrecht Knust. Voir note de bas de page n° 4.

²⁸ Isabelle Launay, « Poétiques de la citation en danse. À propos d'un faune (éclats) du Quatuor Albrecht Knust avant-après 2000 », dans Isabelle Launay et Sylviane Pagès (dir.), *Mémoires et histoire en danse*, Paris, L'Harmattan, coll. « Mobiles n° 2; Arts n° 8 », 2010, p. 35.

leurs richesses infinies²⁹, bref de sentir collectivement la fabrique d'un regard, de nos regards. L'acte de *refaire* dans *Une hypothèse de réinterprétation* propose en effet une autre forme de vie de l'œuvre-source, *g* de Loïc Touzé. Ayant accompagné tout le processus de création de Rita Quaglia, l'auteur de *g* collabore à ce qu'il considère être un acte rare : « Et peut-être est-ce le souhait le plus cher qu'on a quand on fait un objet, une pièce, une œuvre, on a envie qu'elle soit un bord pour les autres. Ça, c'est formidable quand ça peut arriver. Tout d'un coup, quelqu'un s'appuie sur une proposition et se dit, à partir de là, moi, je peux rebondir et produire quelque chose³⁰. » La particularité de ce projet tient peut-être à ce dialogue fécond entre une interprète et un chorégraphe. Ainsi, le projet s'est réalisé à rebours des logiques de production habituelles. Ce n'est pas le chorégraphe qui invite l'interprète à le rejoindre mais l'inverse. Et c'est l'interprète qui décide quelle danse elle souhaite *repandre*. La danseuse Rita Quaglia, éprouvant l'envie de *réaborder g*, sollicite Loïc Touzé pour l'aider à structurer cette hypothèse, comme un accord bienveillant s'inscrivant *in fine* dans un processus d'émancipation et d'indépendance vis-à-vis du chorégraphe. Dans la même logique, on comprend mieux pourquoi elle part à la rencontre des interprètes d'origine. La danseuse œuvre elle-même à la création d'archives concernant *g* (entrevues avec les interprètes, montage des voix pour le solo, collaboration artistique avec le chorégraphe); son *Hypothèse* devient elle aussi archive, une archive résolument affectée par son expérience de spectatrice-danseuse.

59 En d'autres mots, les gestes d'oublier, de délirer et de déborder mettent en exergue ce bord nécessaire à l'acte de *refaire* et par là même de *défaire*. Refaire, réaborder, défaire, saborder : l'hypothèse fabriquée par Rita Quaglia vacille entre imitation et trahison, entre affection et auto-affection, entre transmission et création. Nous laissant avec nos danses intérieures, elle nous suggère subtilement d'en prendre soin, mais aussi de les transformer, voire de les partager avec d'autres. Elle nous invite à voyager d'une œuvre à une autre, à parler aux œuvres, à les faire parler, à inventer notre danse, à quitter le bord et à nager un peu au large.

²⁹ « Ne pas connaître le texte — et cela doublement — leur donne paradoxalement un accès plus direct, non certes à une quelconque vérité cachée de l'œuvre, mais à l'une de ses multiples richesses possibles. », Bayard, *Ibid.*, 2007, p. 84.

³⁰ Conversation avec Rita Quaglia et Loïc Touzé, en ligne sur le site du Centre Pompidou : « LOÏC TOUZÉ / RITA QUAGLIA », 3 mars 2014, <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cEnMyRe/rXobMk> (consultation le 21 juin 2017).

Le bord de l'œuvre. À propos d'Une hypothèse de réinterprétation de Rita Quaglia

PAULINE LE BOULBA, UNIVERSITÉ PARIS 8–SAINT-DENIS

RÉSUMÉ

En 2009, l'artiste Rita Quaglia présente *Une hypothèse de réinterprétation*, un solo imaginé après avoir vu une pièce qu'elle aurait aimé danser. En se basant sur sa mémoire, ses oublis et sur les témoignages des interprètes d'origine, elle propose une réception performée de cette danse à travers une série de filtres descriptifs. Fabriquant alors une nouvelle partition chorégraphique, ce solo réfléchit à la relation entre réception et création, entre spectateur et interprète.

ABSTRACT

In 2009, artist Rita Quaglia presented *Une hypothèse de réinterprétation*, a solo she created after having seen a piece that she would have liked to perform herself. Based on her memories of the work, which necessarily include the gaps of forgetfulness, as well as statements made by the piece's original dancers, Quaglia proposes a performative response to the work through a series of descriptive filters. By composing a new choreographic score, Quaglia's solo raises questions about the relationship between reception and creation, spectator and performer.

NOTE BIOGRAPHIQUE

PAULINE LE BOULBA mène une recherche-crédation autour de la critique performative en danse sous la direction d'Isabelle Ginot et de Laurent Pichaud au Département de danse de l'Université Paris 8–Saint-Denis. Elle a bénéficié d'un contrat doctoral auprès du Labex Arts H2H de 2013 à 2016. Ses publications comprennent : « Éléments pour une (auto)critique. À propos de *Produit de Circonstances* de Xavier Le Roy », dans Laurence Corbel et Christophe Viart (dir.), *Les conférences d'artistes : entre fiction théorique et geste artistique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, à paraître; « Lire en levant la tête », *Recherches en danse*, Actualités de la recherche, 21 avril 2015, <http://danse.revues.org/1030#quotation>; Pauline Le Boulba et Violeta Salvatierra, « 12 décembre 2013 », *Le journal des Laboratoires d'Aubervilliers*, Cahier C, janvier–février 2015.