

« RETROSPECTIVE » DE XAVIER LE ROY
CHORÉGRAPHER UN PROBLÈME ET UN MODE DE PRODUCTION
BOJANA CVEJIĆ

Ce livre tente de répondre à l'une des questions que Xavier Le Roy a adressées aux « performers » de « *Rétrospective* », embrayeurs de leurs propres « rétrospectives » : que signifiait pour eux la rencontre avec son travail ? Telle qu'elle est diffractée à travers « *Rétrospective* », cette question fournit sa matière à l'ensemble des interrogations publiées dans ce livre : « qu'est-ce que « *Rétrospective* » a fait *pour* vous ? », mais aussi *pour* la chorégraphie, l'exposition, l'art contemporain, les arts performatifs et la danse, les dramaturgies de la place et du regard du spectateur, les institutions artistiques dans leur praxis courante ou expérimentale, l'espace public et social ? Et que vous a-t-elle fait à *vous*, qui invitez, « performez », assistez à ou interprétez « *Rétrospective* » dans l'un de ses multiples registres ? Un certain pragmatisme spéculatif rôde autour de cette question, décrivant le type de genèse et de cognition favorisé par le chorégraphe : l'incertitude d'une situation projetée au futur antérieur dont l'expérience oblige à spéculer puis à évaluer les conséquences comme elles auront eu lieu ; ou bien, dans le jargon de la danse, le « faire » qui nous fait apprendre ou comprendre à travers l'expérience, rétrospectivement. C'est ainsi que j'ai compris le souhait qu'avait Xavier Le Roy d'explorer et de présenter les réflexions créées par « *Rétrospective* » dans un livre. Tout comme le nom de l'objet qui l'a incité, où ce mot de *rétrospective* est enserré entre des guillemets, fonctionne comme un genre d'exposition, ce livre n'est ni un catalogue, ni une monographie, mais un ouvrage regroupant des essais, des

entretiens, des conversations et des comptes rendus qui résultent de « *Rétrospective* » en tant que travail singulier et inédit. Il rassemble à la fois les conversations *préalables* à la première édition de « *Rétrospective* », publiée à Barcelone par la Fondation Tàpies en 2011 (à cette occasion, Xavier Le Roy mettait à l'épreuve ses idées et préparait le matériau nécessaire au travail des interprètes), ainsi que les idées qu'a fait surgir, *post hoc*, cette première publication.

D'une situation induite par une machine chorégraphique

« *Rétrospective* » condense la poétique et les idées politiques des œuvres de Xavier Le Roy, sans leur donner de valeur rétrospective consolidée. Dans le présent ouvrage, de nombreuses pages sont consacrées à des discussions relatives à la façon dont cette œuvre détourne le format de la rétrospective, aussi bien du point de vue de l'histoire de l'art que de celui des stratégies curatoriales. Selon moi, la distinction intrinsèque qui caractérise l'approche de Xavier Le Roy et qui caractérise l'ensemble de ses travaux tient à leur capacité à former un problème et à lui offrir, au moyen des créations passées et futures de « *Rétrospective* », des solutions provisoires. La création de « *Rétrospective* » commence par une réflexion critique sur les conditions qui structurent le champ chorégraphique étendu au musée : le statut de l'œuvre en tant qu'objet, événement ou dans la définition que Xavier Le Roy préfère donner à la chorégraphie, « une situation mise en scène au moyen d'artifices » à laquelle participent choses, concepts, images, rencontres, histoires et durées ; une temporalité intensifiée grâce à l'appareil de représentation du musée, lequel diffère de celui du théâtre ; le danger de déposséder la performance des conditions matérielles de sa production. En amont de l'invitation que Laurence Rassel a adressée à Xavier Le Roy, il y a l'histoire de la pratique d'une féministe où les enjeux du collectif, de l'autonomie, de l'expérimentation et des mouvements *queer* ont

convergé au gré des activités de CONSTANT¹. Bien au-delà d'une quelconque ambition curatoriale qui consisterait à accorder la danse à ce moyen d'expression qu'est l'exposition, c'est donc d'abord la nécessité d'expérimenter, à partir des contraintes données d'un contexte qui constitue le trait commun à leurs pratiques respectives. L'œuvre chorégraphique de Xavier Le Roy puisse, à la faveur de « *Rétrospective* », est convertie en un matériau où le médium de présentation se trouve reconfiguré au gré de l'activation d'un triple principe : immobilité, séquences en boucle et récits.

Soumis à une telle contrainte, il s'ensuit que la mimesis de la sculpture ou de la vidéo, et l'art de s'exprimer à la première personne du singulier, en régime performatif, sont ainsi subsumés en une espèce de machine chorégraphique : une composition d'entrées, de déplacements, d'actions et de rencontres, déclenchée, à strictement parler, par ce signal que constitue l'apparition de chaque nouveau visiteur. Cette machine ne se contente pas d'activer l'espace, qu'il soit vide (lorsqu'aucun visiteur n'est présent, à la manière d'un théâtre activé seulement par la coprésence) ou reconfiguré dans et par le mouvement. Elle démontre aussi la forme de labeur entraînée par le travail de l'interprète, et sa division en activités diverses : danse, apprentissage d'une danse, performance et discussion avec le public. Ici, la mimesis est synonyme de construction, et non d'objectivation des situations, puisque la rencontre entre performeurs et visiteurs dépend du temps qu'ils s'accorderont mutuellement, de ce temps qui doit devenir social. Lorsque l'une des interprètes se souvient de la manière dont elle est devenue danseuse, la subjectivité ainsi produite est liée ou non aux différents contextes géopolitiques et culturels dans lesquels le travail de Xavier Le Roy est apparu, et elle est dès lors, selon les occurrences, susceptible de partager parfois davantage avec le visiteur qu'avec le chorégraphe.

C'est ainsi qu'à travers la tentative de l'interprète de contextualiser un aspect de la danse au regard de sa biographie, une forme historique de sociabilité et de culture se trouve dès lors expérimentée, par-delà l'intérêt qui consiste à présenter l'œuvre de Xavier Le Roy. De la même façon, les images et les gestes ressuscités au gré de cet examen, auquel procèdent les interprètes à partir de tel ou tel solo de Xavier Le Roy, témoignent souvent d'une négligence considérable à l'égard de l'artéfact initial. Mais là n'est sans doute pas l'important, si l'on tient compte du fait que le référent antérieur ainsi désencombré, les priorités de « *Rétrospective* » se situent ailleurs : dans l'agencement de la situation mise en scène, ou encore, pour le dire dans les termes de Félix Guattari, dans l'*agencement collectif d'énonciation* et dans sa capacité à connecter des sujets individualisés à des réalités contextuelles avec des mots, des mouvements, des gestes et un travail de l'adresse². En observant les visiteurs qui arpentaient sans guide l'espace de la Fondation Antoni Tàpies à Barcelone, je n'ai pu m'empêcher de lire dans leur perplexité la spectralité d'un nom inconnu : qui est donc Xavier Le Roy ?

Un et multiple

La création, c'est les intercesseurs. Sans eux il n'y a pas d'œuvre. Ça peut être des gens - pour un philosophe, des artistes ou des savants, pour un savant, des philosophes ou des artistes - mais aussi des choses, des plantes, des animaux même, comme dans Castaneda. Fictifs ou réels, animés ou inanimés, il faut fabriquer ses intercesseurs. C'est une série. Si on ne forme pas une série, même complètement imaginaire, on est perdu. J'ai besoin de mes intercesseurs pour m'exprimer, et eux ne s'exprimeraient jamais sans moi : on travaille toujours à plusieurs, même quand ça ne se voit pas [...] Il n'y a pas de vérité qui ne « fausse » des idées préétablies. Dire « la vérité est une

création » implique que la production de vérité passe par une série d'opérations qui consistent à travailler une matière, une série de falsifications à la lettre.³

Le Roy a, parmi ses travaux, sélectionné des soli afin de constituer le matériau de « *Rétrospective* ». L'explication de ce choix peut aider à situer non seulement son travail, mais aussi ce que signifie former des problèmes en tant que méthode de travail. En effet, une partie importante de l'héritage de la danse moderne se transmet à travers le solo dansé : mode historique émancipateur au regard de la formation du sujet, il tend aujourd'hui à se réduire à l'expression d'une ontologie individualiste. La coïncidence du corps, à la fois source, matériel et instrument du mouvement, lie le sujet à son sentiment d'identité à travers l'expérience physique, émotionnelle, spirituelle, etc. En même temps, c'est ainsi qu'est constitué le régime organique de la danse, le fondement du lien ontologique et historique entre corps et mouvement. À la fois format le plus fréquent en danse, épreuve obligée de la compétence artistique dans les écoles et fétiche inhérent à tout œuvre de chorégraphe, le solo est aussi, le plus souvent, la forme la moins onéreuse de marchandise qui s'échange aujourd'hui dans ce monde de l'art.

La synthèse entre corps et mouvement n'est pas qu'une idée chorégraphique qui a établi historiquement la danse moderne au cours du XX^e siècle. Elle continue en effet à réguler la reconnaissance de la création et de la réception de la danse contemporaine. Ainsi, l'identification du corps en mouvement y suscite-t-elle, les questions suivantes : *qui* est, ou *qu'est* ce corps, ce mouvement ? de quoi est-il l'expression ? pourquoi se meut-il ainsi ? etc. Le premier solo de Xavier Le Roy, *Narcisse Flip* (1994), suivi d'un séminal *Self Unfinished* (1998), mais aussi *Untitled* (2005) — sa performance anonyme avec des

marionnettes à taille humaine — ont perturbé le régime organique du lien corps-mouvement et ont provoqué une interrogation complètement différente du « qu'est-ce ? » : comment cela est-il un corps ? est-ce un corps ? comment le corps peut-il bouger ainsi ? bouge-t-il d'ailleurs ? y-a-t-il un mouvement à percevoir ? d'où vient le mouvement, s'il ne provient pas du corps ou ne se prolonge pas dans l'espace ? etc. La reconnaissance est entravée par la perturbation des relations de subjectivation ou d'objectivation entre corps et mouvement. Ceux-ci ne se composent pas seulement sur le mode d'une coalescence, mais peuvent également se différencier l'un de l'autre. Ils sont pris dans des captures disjonctives, qui ne peuvent être qualifiées par la disposition organique du sujet et de l'objet, telles qu'en rendent compte l'expression de soi ou l'autonomie du mouvement en tant qu'objet.

Le solo dans l'œuvre de Le Roy n'est pas seulement la cible d'une contestation critique, mais aussi un intermédiaire qui permet de problématiser l'expression de l'identité subjective, en reflétant l'identité objective du mouvement. Il représente aussi, au niveau des conditions et des relations de la production, l'éthique d'une perte de soi en autonomie stricte. Le format du solo dans *Self Unfinished* marque, de la part de Le Roy, une tentative consciente de rupture avec le protocole de la signature chorégraphique auctoriale. L'objectif était non seulement de « performer » seul sur scène, mais aussi de prendre la responsabilité de chaque aspect du travail, dans un rapport d'autosuffisance. Le Roy se préoccupait d'explorer ce qui arrive dans une situation où demander *quoi que ce soit à qui que ce soit* lui semblait intenable. Cette expérience s'accordait avec son goût pour la fragmentation, le démembrement et la défiguration du corps dans et à travers le mouvement. Ainsi, *Self Unfinished* résulte d'une expérimentation mise en œuvre à l'occasion de *Narcisse Flip*, laquelle permit à Xavier Le Roy d'explorer les transformations de l'image du corps humain en fragmentant et

défigurant son propre corps par le mouvement. Alors que *Narcisse Flip* fut interprétée comme une image du « corps schizophrène », le chorégraphe souleva la question suivante : « Comment échapper à la métaphore, si la métaphore est le produit de la reconnaissance et si la reconnaissance est le mode d'attention dominant, sinon le seul ? » Il reformula cette idée en un problème lié à la perception plutôt qu'à son objet : « Comment ne déciderai-je pas de ce qui doit être vu ? » Cela impliquait de mettre en place un certain nombre de contraintes qui serviraient de modalités au problème. La première contrainte stipulait de travailler entièrement seul, sans l'observation d'un regard extérieur susceptible de précipiter et fixer les mouvements en les nommant. Une méthode plus auto-suffisante consistait à se fier à son propre sens du poids, de la place dans l'espace et de la kinesthésie. En regardant le résultat de ces expérimentations, Le Roy a discerné l'émergence de « zones d'indécidabilité », où le mouvement pouvait être perçu et décrit dans des sens opposés : le corps bouge à la fois vers l'avant et l'arrière, la gauche et la droite, le haut et le bas, un ou deux corps, homme ou femme, humain et non humain, être vivant et matière inanimée, ou multiplicité de créatures monstrueuses et inidentifiables. Ces zones, telles qu'elles constituent à présent la performance, apparaissent comme des tranches du processus de transformation dans lesquelles le spectateur serait pris dans la perception d'un paradoxe. Dès lors, l'objet de la perception n'est plus un enjeu ; c'est le mode même de la perception, la modalité du regard qui concentre l'attention. La solution au problème (« comment ne déciderai-je pas de ce qui doit être vu ? ») consiste, pour Le Roy, à affirmer une non-identité à travers une orientation pratique ou une expérience de sa pensée.

Les soli qui suivirent continuent le processus de différenciation et d'altérité, de « devenir autre », en changeant le ton et le registre du questionnement ; *Produit de Circonstances* (1999) est une réflexion

autobiographique sur les positions auctoriales du sujet dans la recherche médicale et la danse contemporaine. *Giszelle* (2001) explore le débord doux et infatigable de mouvements quelconques, l'excellence et la joie qu'il y a à surcoder et monter entre eux nombre de corps et de mouvements humains, non humains, sociaux, sexués, imagés et entrelacés. Dans *Le Sacre du Printemps* (2007), Le Roy est soumis aux mouvements et aux gestes d'un chef d'orchestre pris dans la musique qu'il est censé provoquer, un « devenir » qu'il doit s'efforcer d'atteindre mais ne peut maîtriser. *Produit d'autres circonstances* (2009) explore le fantôme de devenir danseur de butoh en deux heures de travail et de performance. La multiplicité des corps et des sujets qui sont potentiellement construits croît de manière exponentielle, et dans une hétérogénéité bien plus qualitative lorsque chaque nouveau « performeur » choisit une image-corps, une séquence de mouvements ou une histoire prise dans le fonds commun de « *Rétrospective* ».

Être à la fois un et multiple, plutôt qu'un groupe d'individus empêtrés dans des relations de type œdipien – comme dans une compagnie de danse – implique une dimension collective du travail où chacun est *intercesseur* ou médiateur, au sens deleuzien du terme. Hormis les soli, Xavier Le Roy a initié et organisé plusieurs occasions d'actualisation de la collectivité, avec un grand nombre de collaborateurs : des projets comme *E.X.T.E.N.S.I.O.N.S.* (1999) et *6M1L* (six mois un lieu, 2008). Dans ces projets-plateformes, son attention se concentre sur l'organisation de conditions de recherche et de collaboration pour les artistes et les travailleurs indépendants, qui œuvrent à l'extérieur des structures institutionnelles présentes en Europe. L'expérimentation réside dans un changement radical des conditions économiques et politiques du travail en free-lance sur des projets. Par exemple, pour *6M1L*, un groupe de chorégraphes quitta temporairement le réseau de festivals et de lieux qui avait rendu leur travail nomade, intermittent et

orienté vers le spectacle, pour collaborer sur des projets partagés, et travailler dans un seul lieu, sur une longue période. Alors qu'*E.X.T.E.N.S.I.O.N.S.*, en exposant un rythme de travail quotidien dans le gymnase d'un lycée berlinois, a systématiquement subverti la division entre temps de production, temps de diffusion et de réception, *6M1L* a tenté de contourner le mode de vie et de travail free-lance, en immobilisant les travailleurs au même endroit pour un temps long, et en leur permettant de se concentrer sur un projet de travail, pour des collaborations multiples. *Low pieces* est l'un des sous-produits de *6M1L*. Il s'agit d'une performance de groupe encadrée par une conversation avec le public : au début, lorsque rien ne semble encore en jeu, puis pendant et à la fin. Pour une institution publique qui déciderait de montrer cette pièce, le test réside dans la manière dont le public va réagir au fait de commencer une performance par une conversation avec les « performeurs », sans sujet et sans objectif. Ainsi, *low pieces* met en avant un autre aspect significatif du travail de Xavier Le Roy : l'art de la conversation, qui transforme la performance en une situation sociale dont la responsabilité se situe des deux côtés de la scène.

Dans ce livre, nous assistons à l'éclosion d'une multiplicité de voix : celles des interprètes de « *Rétrospective* » – qui mettent à l'épreuve la divergence de leurs positions et approches : Vera Knolle, Ben Evans, Aimar Pérez Galí, Carme Torrent, Volmir Cordeiro ; mais aussi les artistes, les théoriciens et les curateurs avec lesquels Le Roy dialogue régulièrement – Laurence Rassel, qui s'entretient avec Christophe Wavelet des défis que l'œuvre de Le Roy pose aux institutions artistiques ; Laurent Goldring, qui s'interroge sur les vicissitudes du statut de l'image lorsque la performance entre au musée ; Christophe Wavelet, qui tisse l'étoffe d'une éclairante analyse relative aux opérations de

« *Rétrospective* » au gré de ses différentes occurrences, et du caractère hétérochronique de la modernité artistique ou chorégraphique ; Corinne Diserens, pour qui « *Rétrospective* » est l'occasion d'un aventureux voyage fictif de la mémoire, de Marcel Broodthaers à la lionne du président libérien Charles Taylor. Les rencontres se ramifient plus avant, de la philosophie à l'histoire de l'art et à la dramaturgie : Claire Bishop considère « *Rétrospective* » sous l'angle de l'exposition en tant que medium ; Peter Osborne s'interroge sur le problème philosophique de la définition de l'art contemporain et sur la façon dont « *Rétrospective* » y correspond ; Goran Sergej Pristaš mène une enquête poétique sur les différents sens de la notion d'exposition [exposition, exhibition], à travers la dramaturgie de la place, du regard et de l'attention du spectateur.

Pour finir, j'aimerais remercier les auteurs ayant répondu à cette invitation pour leur implication et leur capacité à cheminer au côté de « *Rétrospective* », ainsi que Xavier Le Roy, qui a contribué pour une large part au travail nécessaire à la présente-publication. Je remercie également Vincent Cavaroc qui a coordonné le projet, Cyriaque Villemaux pour l'humour très français qui point au gré de ses traductions, William Wheeler pour sa révision impeccable des textes en anglais et Edwige Fontaine pour l'excellence de sa relecture des textes français.

Traduction Camille Klein

¹ CONSTANT est un atelier transdisciplinaire fondé en 1997 à Bruxelles (Belgique), dont le travail se voue à la culture et aux pratiques politiques du web. Cf. www.constantvzw.org

² À propos de « l'agencement collectif d'énonciation », voir Guattari, Félix, « Les schizoanalyses », *Chimères*, n° 1, 1-21, en ligne http://www.revuechimeres.fr/drupal_chimeres/files/01chi01.pdf, consulté en décembre 2013.

³ Gilles Deleuze, *Pourparlers*, Éditions de Minuit, Paris, 1990, p.171 et 172.

OFFRIR SON TEMPS SANS LE PERDRE

ENTRETIEN AVEC XAVIER LE ROY

BOJANA CVEJIĆ

Bojana Cvejić : *Nous sommes à la jonction de deux « Rétrospective ». La première édition a été présentée à la fondation Antoní Tàpies tandis que vous préparez la seconde manifestation pour le Musée de la danse à Rennes. Le temps qui sépare les deux événements a-t-il été celui d'une réflexion du point de vue de vos attentes initiales ? Qu'est-ce qui, entre la « répétition » imaginée et la réalité de sa production et de son accueil, vous a donné à penser ?*

Xavier Le Roy : La présentation de « *Rétrospective* » à Barcelone a produit plusieurs choses inattendues. Le plus frappant, pour moi, fut la manière dont le travail répartissait les visiteurs dans l'espace d'exposition. La Tàpies devenait une place de village où s'organisaient différents modes de circulation et d'échange reflétant une grande variété de comportements de groupe. Par exemple, à certains moments, l'espace semblait habité par une poignée d'amis, puis deux groupes positionnés dos à dos regardaient dans des directions opposées.

Une expérience singulière et pour le moins extrême s'est produite lorsque des enfants se sont emparés du travail. La fondation Tàpies organise quotidiennement des visites scolaires en matinée, et je me rappelle du jour où deux classes d'enfants – qui avaient entre quatre et six ans – sont entrées dans l'espace. Les enfants ont commencé à jouer et à crier