



HAL
open science

Transactions mémorielles et dynamique de l'œuvre : Guérir la guerre d'Ingeborg Liptay par/avec la Cie Les Âmes fauves

Anne Pellus

► **To cite this version:**

Anne Pellus. Transactions mémorielles et dynamique de l'œuvre : Guérir la guerre d'Ingeborg Liptay par/avec la Cie Les Âmes fauves. *Recherches en Danse*, 2019, 7, 10.4000/danse.2627 . hal-04489450

HAL Id: hal-04489450

<https://univ-tlse2.hal.science/hal-04489450>

Submitted on 5 Mar 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License

Transactions mémorielles et dynamique de l'œuvre :
***Guérir la guerre* d'Ingeborg Liptay par/avec la Cie Les Âmes fauves**

Anne PELLUS

Université Toulouse Jean Jaurès

Je me souviens que tout a commencé un soir de janvier 2018 alors que j'assiste à la reprise de *Guérir la guerre, guérir la guerre en nous* d'Ingeborg Liptay, pièce chorégraphique pour trois danseurs, créée en 2004 par la compagnie Ici Maintenant¹. C'est la première fois que je suis confrontée à une œuvre d'Ingeborg Liptay et c'est une découverte : celle d'une écriture ciselée, d'une danse à l'intensité retenue, déployée sur un plateau vide ; celle aussi d'un univers musical habité par l'émotion où domine la voix d'Aaron Lewis, chanteur du groupe de rock *metal* Staind². La pièce dure un peu moins de quarante minutes pendant lesquelles je suspends mon souffle. Comme je le découvrirai plus tard, c'est l'une des pièces les plus longues de la chorégraphe, l'une des plus écrites, et aussi, de l'avis des danseurs, l'une des plus difficiles. Ingeborg Liptay est présente ce soir-là et partage un bref bord de scène avec le public après la représentation. Elle semble très heureuse d'être présente aux côtés des trois interprètes qui lui rendent hommage, et à qui elle rend hommage. Peu loquace, elle dit pourtant son plaisir d'avoir partagé *Guérir la guerre* avec les spectateurs qui sont venus nombreux et semblent avoir apprécié le spectacle.

Quatorze ans ont passé entre la création de *Guérir la guerre* à l'Auditorium Saint-Pierre des Cuisines et cette reprise dans la salle de l'Espace Roguet, à Toulouse. Créée dans cette ville en 2004, l'œuvre y est recréée en 2018. André Breton parlerait ici de « hasard objectif » ; en réalité, le hasard n'est pour rien dans cette coïncidence géographique. En effet, même si Ingeborg Liptay est installée depuis plus de quarante ans à Montpellier, il y a longtemps que des liens se sont tissés entre elle et des artistes chorégraphiques vivant et travaillant dans le Sud-Ouest de la France. Du reste, trois d'entre eux sont les protagonistes de cette reprise portée par une nouvelle distribution : à Frédéric Brignon et Barbara Gaultier, membres de la compagnie Ici Maintenant, succèdent Olivier Nevejans et Claire Cauquil, artistes chorégraphiques fondateurs de la compagnie Les Âmes fauves. Quant à la troisième interprète, Agnès de Lagausie, bien qu'elle vive et enseigne à Toulouse, elle danse depuis 1992 aux côtés d'Ingeborg Liptay et a participé à la création de *Guérir la guerre* en 2004. C'est à elle que la chorégraphe confie la transmission de l'œuvre au moment où le projet voit le jour, en 2017.

Engagement des danseurs, joie de la chorégraphe, plaisir du public : tout en ce soir de janvier 2018 semble donc indiquer une reprise réussie. Pourtant, celle-ci débouche quelques mois plus tard sur une rupture, Ingeborg Liptay s'opposant à la diffusion de *Guérir la guerre* au-delà des premiers engagements pris. Afin d'appréhender ce qui s'est joué dans ce moment de tension, nous reviendrons sur les conditions dans lesquelles s'est déroulée la circulation de l'œuvre d'une compagnie à l'autre. Pour ce faire, nous prendrons appui sur trois entretiens

¹ *Guérir la guerre, guérir la guerre en nous*, chorégraphie d'Ingeborg Liptay, compagnie Ici Maintenant, pièce pour trois danseurs créée à Toulouse le 14 novembre 2004 avec Frédéric Brignon, Agnès de Lagausie et Barbara Gaultier.

² La musique de *Guérir la guerre* reprend neuf des treize morceaux de l'album *Break the Cycle* du groupe de *metal* nord-américain Staind.

compréhensifs menés séparément avec les chorégraphes de la compagnie Les Âmes fauves et Agnès de Lagausie entre janvier et juin 2018³. N'ayant pas pu rencontrer directement Ingeborg Liptay, nous avons complété ce matériau documentaire à l'aide des archives audio-visuelles mises en ligne sur la plate-forme FANA Danse & Arts vivants dans lesquelles la chorégraphe expose sa vision de la danse et commente son travail. Après avoir présenté la *politique de répertoire*⁴ qui caractérise la compagnie Ici Maintenant et son influence sur les modalités de transmission de *Guérir la guerre*, nous verrons en quoi cette expérience révèle la spécificité de la démarche esthétique et éthique des deux compagnies en présence. Manière de rappeler que la fabrique de l'histoire dans sa relation aux mémoires n'est pas un processus irénique : qu'elle est au contraire très souvent dissensuelle.

Politique de répertoire de la compagnie Ici Maintenant

Lorsque l'on s'interroge sur les mémoires des œuvres en danse, le cas d'Ingeborg Liptay paraît particulièrement intéressant, non seulement parce que cette artiste est encore aujourd'hui méconnue en dépit d'un travail de création ininterrompu, mais aussi parce que la transmission et la patrimonialisation de son œuvre semblent au cœur des préoccupations de sa compagnie depuis longtemps. En effet, cette dernière développe depuis plus de vingt ans une politique de répertoire articulée autour de la personnalité de la chorégraphe et dont témoigne son nom : compagnie Ingeborg Liptay Ici Maintenant.

À un premier niveau, il semble que l'enjeu de cette politique soit d'assurer la sauvegarde de l'œuvre d'une artiste ayant consacré sa vie à la danse, depuis sa naissance en Allemagne en 1934 jusqu'à aujourd'hui – son activité de danseuse, de chorégraphe et de pédagogue ne s'étant interrompue que récemment. À cet égard, il n'est pas anodin de souligner qu'Ingeborg Liptay a traversé une grande partie de ce qu'on appelle aujourd'hui « l'histoire de la danse du XX^e siècle ». « Mémoire vivante de la danse⁵ » selon le Centre national de la danse ou « représentante d'une époque chorégraphique » selon la critique, c'est souvent à sa qualité d'héritière, voire de témoin, qu'elle est renvoyée. Ainsi, lors de l'ouverture de la Grande leçon de danse d'Ingeborg Liptay en janvier 2012 au CND, Jean Pomarès insiste sur sa filiation avec certains des plus grands représentants de la modernité allemande⁶ : Rudolf Laban, Kurt Joos, mais aussi Mary Wigman à travers Karin Waehner auprès de qui Ingeborg Liptay a travaillé à Paris dans les années 1960⁷. Même si les critiques et les institutions la qualifient volontiers de « grande dame », on peut se demander si, à travers elle, ce ne sont pas d'autres « grandes figures historiques » de la danse qu'ils cherchent à retrouver. À cela s'ajoute que le travail de pédagogue et de chorégraphe d'Ingeborg Liptay est souvent rattaché à la danse jazz, ce qui pourrait expliquer en partie la méconnaissance dont elle est l'objet en France⁸. Tout cela

³ Au cours de notre enquête, nous avons mené deux entretiens de deux heures environ avec Claire Cauquil et Olivier Nevejans sur leur lieu de résidence, à la Gare aux artistes, à Montrabé : le premier, le 28 février 2018, le second, le 13 septembre 2018. L'entretien avec Agnès de Lagausie a été mené séparément dans l'après-midi du 14 juin 2018 dans les locaux de l'université de Toulouse Jean Jaurès. Ces trois entretiens ont donné lieu à des prises de notes aussi précises que possible d'où nous avons extrait des citations.

⁴ Nous empruntons cette expression à Isabelle Launay, dans son ouvrage *Poétiques et politiques de répertoires. Les Danses d'après, I*, Pantin, Centre National de la Danse, collection « Recherches », 2017.

⁵ Communiqué de presse du CND pour la Grande leçon de danse du 10 janvier 2012 avec Ingeborg Liptay.

⁶ Voir *Ingeborg Liptay, grande leçon de danse*, Formation captation, 2012-01-10, Pantin, Centre National de la Danse, Ingeborg Liptay (chorégraphe) in FANA Danse & Arts vivants, Fonds Ingeborg Liptay – Compagnie Ici Maintenant, cote IL13, <https://fanum.univ-fcomte.fr/fana>, consulté le 30 août 2018.

⁷ Au début des années 1960, Ingeborg Liptay enseigne à la Schola Cantorum à Paris et fait partie de la compagnie des Ballets Contemporains de Karin Waehner pendant trois ans.

⁸ Sa Grande leçon de danse de mars 2012 au CND est classée en « jazz contemporain ».

n'est pas sans conséquence sur la politique de répertoire qui sera défendue par la compagnie Ici Maintenant à partir des années 1990.

Si une politique de répertoire est souvent associée au nom d'un.e artiste reconnu.e, elle repose surtout, comme le rappelle Isabelle Launay, sur « un corpus d'œuvres chorégraphiques plus ou moins bien identifiées et maîtrisées par un individu, une compagnie ou une institution⁹ ». À ce jour, douze œuvres sont inventoriées sur le site de la compagnie Ingeborg Liptay à l'onglet Répertoire¹⁰. De brèves présentations en sont faites, accompagnées le plus souvent de photographies ou d'extraits vidéo, et, toujours, d'indications extrêmement précises sur la musique – une spécificité qui renvoie à la démarche singulière de la chorégraphe. Cela dit, le répertoire présenté ne rend pas compte de l'ampleur de l'œuvre d'Ingeborg Liptay qui signe sa première chorégraphie, *Daphné*, en 1960. En réalité, il n'identifie que les pièces créées conjointement par Ingeborg Liptay et les danseuses et danseurs ayant travaillé à ses côtés à Montpellier à partir des années 1990 – pour certain.es sans interruption jusqu'à aujourd'hui. S'il y a une politique de répertoire, elle ne concerne donc pas l'intégralité des créations de la chorégraphe mais seulement celles signées par la compagnie « avec la participation des danseurs¹¹ ». Cette dernière précision est importante car elle invite à penser que l'engagement des membres de la compagnie participe pour beaucoup de l'émergence de cette politique, voire de l'engagement de l'œuvre d'Ingeborg Liptay dans un processus de patrimonialisation.

En effet, il ne suffit pas de créer des danses et de les danser pour que se constitue un répertoire. Dans son dernier essai, Isabelle Launay souligne à quel point cette notion renvoie à « un ensemble d'actes beaucoup plus vaste » :

Il est ainsi le fruit d'une formalisation, d'une sélection, d'une classification de mouvements, mais encore d'interprétations et de représentations – tout comme l'archive. Sa transmission implique aussi la dynamique d'un don/contre-don et d'une relation interpersonnelle et inter-corporelle qui relève plus du régime de l'empreinte et de la trace que du régime du document de l'archive. Ainsi largement défini, le répertoire actualise une mémoire corporelle autant individuelle que collective. Enfin, il inclut aussi la transmission d'une attitude, d'un rapport au monde ou plus largement d'un ethos et d'une forme de vie qui se comprend, se ressent et s'inscrit dans des corporalités¹².

Pour la compagnie Ici Maintenant, cette dynamique de don/contre-don qui fait répertoire passe par une fréquentation continue des œuvres, individuelle et collective – une nécessité que défend Ingeborg Liptay et qui est au fondement du travail de la compagnie :

Nous, on tient beaucoup à jouer des anciennes pièces qu'on a fait[es], ça fait quinze ans. C'est pour ça [qu'] on a un répertoire. Voilà. Mais on aime beaucoup cet esprit-là. C'est presque comme dans la musique classique. Comme les musiciens ; ils répètent. Consciencieusement, toujours faire le même chemin, mais aussi on sent que les choses en cours de route changent et s'approfondissent. C'est pour moi le chemin d'une compagnie. Il faut mûrir quelques histoires¹³.

Autrement dit, pour elle, une œuvre chorégraphique¹⁴ doit être dansée afin de rester *vivante*, comme un sentier doit être parcouru pour ne pas disparaître ou la braise entretenue pour que la

⁹ LAUNAY Isabelle, *Poétiques et politiques de répertoires*, op. cit., p. 25.

¹⁰ Dans l'ordre chronologique de création : *Terre de Ciel* (1993), *Insula deserta* (1998), *Intervalle* (1999), *Fall in light* (2001), *Traverse* (2002), *Guérir la guerre* (2004), *Maiysha* (2006), *Les Ailes de la gravité* (2008), *Lumière du vide* (2010), *Bird, pour les oiseaux* (2010), *Nuageange* (2012), *Voix du sang* (2013).

¹¹ Dans toutes les captations des œuvres de la compagnie Ici Maintenant que nous avons consultées dans le fonds Ingeborg Liptay du site d'archives numériques FANA Danse & Arts vivants, il est précisé « Chorégraphie : Ingeborg Liptay – avec la participation des danseurs ».

¹² LAUNAY Isabelle, *Poétiques et politiques de répertoires*, op. cit., p. 25.

¹³ LIPTAY Ingeborg in *Ingeborg Liptay, grande leçon de danse*, op.cit., consulté le 30 août 2018. [Notre transcription]

¹⁴ Ingeborg Liptay dit créer des « danses », terme qu'elle préfère à celui de « chorégraphies ».

flamme ne s'éteigne pas. Si la danse d'Ingeborg Liptay « porte en elle une idée de la transmission¹⁵ », c'est celle d'un flux, d'une coulée, d'une dynamique ininterrompue, sans quoi l'œuvre serait menacée de *mort*. Comme elle l'explique à Anne Abeille, une danse est « comme un corps » : si on ne la danse pas ou qu'on ne la répète pas assez, une partie de cette danse « s'abîme dans le temps, [...] alors il faut réparer cette partie-là¹⁶ ». La logique de répertoire qui en découle s'apparente donc à une logique de *survivance* plus que de *conservation*, une *survivance* dont les « opérateurs temporels » sont les danseurs, matière vivante où la danse laisse des traces plus ou moins profondes – des *engrammes*¹⁷, dirait Giorgio Agamben, dont « l'énergie potentielle [...] peut être réactivée et déchargée dans certaines conditions¹⁸ ».

Concrètement, le dispositif de transmission mis en œuvre par Ingeborg Liptay consiste à reprendre les œuvres dans le cadre d'un travail régulier déployé sur un temps long et, de façon générale, à associer enseignement, répertoire et création. À ce propos, Jean Pomarès explique qu'elle « fait partie des maîtres qui ont créé une technique [...] qui se développe dans les cours – pratique qui est tombée en désuétude » car correspondant à « une ancienne tradition¹⁹ ». Pour autant, à travers cette réactivation régulière des œuvres dans la durée, il ne s'agit pas tant de fixer des formes que de permettre aux œuvres de « changer » et de « s'approfondir », et à la danse de s'enrichir « de sensations nouvelles » en étant « “entretenu” amoureuxment²⁰ ». Et la danse étant inséparable du danseur, cette réactivation régulière a également pour vocation de permettre à l'interprète de devenir plus libre dans la danse, ce qu'Ingeborg Liptay appelle « quitter la forme²¹ ». Autrement dit, la répétition des œuvres est sous-tendue par une recherche qualitative fondée sur une dynamique transformationnelle et une actualisation permanentes, quand bien même l'œuvre chorégraphique ne serait pas (ou plus) proposée au public. Dans ce dispositif, Ingeborg Liptay privilégie la transmission orale, avec pour particularité qu'elle attend de ce travail un engagement total. C'est ce que souligne Agnès de Lagausic dans le mémoire qu'elle consacre à la chorégraphe en 2002 :

Pour transmettre sa danse... Ingeborg danse, danse “pleinement”. Il est nécessaire d'ajouter “pleinement”, car la pratique du “marquage”, du morcellement sont très répandues dans l'enseignement de la danse. C'est un risque d'appauvrissement : pour celui qui transmet, car il s'éloigne du cœur même de la danse et également pour celui qui apprend, car le sens de ce qu'il tente de faire lui échappe dans sa globalité²².

Par ailleurs, s'il arrive à Ingeborg Liptay de transmettre dans le silence le plus total, la qualité de ses paroles, souvent imagées et lapidaires, est fréquemment soulignée par celles et ceux qui travaillent avec elle. Dans le cadre de ce dispositif exigeant, elle rend sa danse *transmissible*, ce dont témoigne la présence à ses côtés de danseuses qui sont « la preuve vivante par la

¹⁵ LAUNAY Isabelle, « Anarchives... ou partir de Bagouet », in LAUNAY Isabelle (dir.), *Les Carnets Bagouet. La Passe d'une œuvre*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2007, p. 26.

¹⁶ LIPTAY Ingeborg in *L.I.L.A. - rushes - interview d'Ingeborg Liptay*, Médiation, Captation, 2005-10-26, Montpellier, Appartement d'Ingeborg Liptay, Anne Abeille (réalisatrice), Ingeborg Liptay (chorégraphe) in FANA Danse & Arts vivants, Fonds Ingeborg Liptay - Compagnie Ici Maintenant, cote IL57, <https://fanum.univ-fcomte.fr/fana/?f=2&d=57>, consulté le 11 septembre 2018.

¹⁷ « Engramme », terme issu du grec *en* (dans) et *gramma* (écriture). En neurophysiologie, l'engramme est la trace biologique de la mémoire dans le cerveau.

¹⁸ AGAMBEN Giorgio, *Image et Mémoire : écrits sur l'image, la danse et le cinéma*, Paris, Desclée de Brouwer, 2004, p. 18.

¹⁹ POMARÈS Jean in *Ingeborg Liptay, grande leçon de danse, op.cit.*, archive consultée le 30 août 2018. [Notre transcription]

²⁰ DE LAGAUSIE Agnès, *Interroger l'insaisissable. Essai sur l'œuvre d'Ingeborg Liptay*, inédit, 2002, p. 150, mémoire consultable sur le site de la compagnie Ingeborg Liptay. cie.ingeborgliptay.pagespro-orange.fr/.

²¹ LIPTAY Ingeborg in *L.I.L.A. - rushes - interview d'Ingeborg Liptay*, Médiation, Captation, 2005-10-26, Montpellier, Appartement d'Ingeborg Liptay, Anne Abeille (réalisatrice), Ingeborg Liptay (chorégraphe), *op. cit.*

²² DE LAGAUSIE Agnès, *Interroger l'insaisissable, op.cit.*, p. 60.

transformation de leur corps, par la justesse de leur interprétation des danses composées pour elles et partagées avec Ingeborg, que la prise en compte de tout l'héritage de ce savoir par de nouvelles générations est possible²³ ». Nous retrouvons l'une de ces danseuses en charge de la passation de *Guérir la guerre* en 2017 : Agnès de Lagausie.

Passeuses de danse

Depuis plusieurs années maintenant, la transmission de l'œuvre d'Ingeborg Liptay repose sur un modèle généalogique et *quasi* « familial » qui tend à faire d'Agnès de Lagausie l'héritière désignée de la chorégraphe et, en quelque sorte, la légataire de son œuvre. Certes, Agnès n'est pas la seule héritière d'Ingeborg, tant celle-ci a marqué les danseuses et danseurs, amateur et professionnels, qui ont travaillé à ses côtés. Mais elle est la plus légitimée et occupe auprès d'elle une place privilégiée. Outre l'affection qui lie les deux femmes, nous voyons à cette situation plusieurs explications. La première tient à l'ancienneté de leur relation qui commence en 1992, alors qu'Agnès de Lagausie découvre une captation du solo *Terre de Ciel* d'Ingeborg Liptay. Après une rencontre vécue comme un « foudroiement²⁴ » et bien qu'elle soit installée à Toulouse avec sa famille, Agnès de Lagausie décide de travailler comme interprète pour la chorégraphe à Montpellier, un engagement qui ne s'est jamais démenti. Elle participe ainsi à la création de dix des douze pièces inscrites au répertoire de la compagnie²⁵. Cette longue fréquentation des œuvres en tant que danseuse fait d'elle une connaissance dotée d'une grande expertise, sans parler de sa capacité à mettre chaque création en perspective de l'œuvre déployée dans la durée. Une interprète « d'origine » ; une « mémoire vivante ». À ce titre, depuis plusieurs années, Agnès de Lagausie est présentée comme l'assistante d'Ingeborg Liptay et se trouve presque toujours à ses côtés lors des stages et *master class* organisées par la compagnie. À ces occasions, mais aussi dans le cadre de son travail de formatrice en danse contemporaine²⁶, elle transmet régulièrement des extraits du répertoire de manière *quasi* autonome. Ainsi, en 2017, au moment où naît le projet de reprise de *Guérir la guerre*, Agnès de Lagausie a une longue expérience de la transmission des œuvres d'Ingeborg Liptay.

Qu'elle soit en situation de danser ou de transmettre, Agnès de Lagausie semble se considérer comme une disciple de la chorégraphe au sens où elle a « envie de servir [sa danse] au plus près²⁷ ». En tant qu'interprète, elle ne revendique pas cette danse comme totalement sienne. Comme elle l'explique à Anne Abeille, cette danse l'a nourrie et continue de la nourrir ; elle a la chance de la danser (« avec » ou « à côté » d'Ingeborg), mais elle ne lui *appartient* pas ; du reste, elle continue de la surprendre :

À chaque fois que je danse avec Ingeborg, c'est nouveau. C'est ça le bonheur, c'est ça le bonheur de danser avec elle, c'est que tu ne sais jamais, c'est toute la surprise de la vie. C'est ça qui est là. [...] Ingeborg a beaucoup de force pour nous emmener vers l'inconnu²⁸.

²³ Jean Pomarès parlant de Barbara Gaultier et Agnès de Lagausie, in DE LAGAUSIE Agnès, *Interroger l'insaisissable*, op. cit., p. 11.

²⁴ Terme employé par Agnès de Lagausie pour qualifier sa rencontre avec Jean Pomarès puis avec Ingeborg Liptay, *Interroger l'insaisissable*, op. cit., p. 15.

²⁵ *Insula deserta* (1998), *Intervalle* (1999), *Fall in light* (2001), *Traverse* (2002), *Guérir la guerre* (2004), *Maiysha* (2006), *Les Ailes de la gravité* (2008), *Lumière du vide* (2010), *Nuageange* (2012), *Voix du sang* (2013).

²⁶ Agnès de Lagausie est professeure de danse contemporaine au centre de formation professionnelle Art Dance International de Toulouse depuis 2001.

²⁷ DE LAGAUSIE Agnès in *L.I.L.A. - rushes - interview d'Agnès de Lagausie*, Médiation, Captation, 2005-10-26, Montpellier, Appartement d'Ingeborg Liptay, Anne Abeille (réalisatrice), Ingeborg Liptay (chorégraphe) in FANA Danse & Arts vivants, Fonds Ingeborg Liptay - Compagnie Ici Maintenant, cote IL56, <https://fanum.univ-fcomte.fr/fana/?f=2&d=56>, consulté le 08 septembre 2018. [Notre transcription]

²⁸ *Ibid.*

Aussi est-il frappant de constater qu'en dépit (ou *en raison* ?) des nombreuses années qu'elle a passées aux côtés d'Ingeborg Liptay, Agnès de Lagausie se considère toujours comme son élève. Symétriquement, tout aussi frappante est la confiance que lui accorde la chorégraphe. Outre qu'elle lui confie la transmission du répertoire, elle lui transmet certains de ses solos, une circulation transgénérationnelle de femme à femme et de danseuse à danseuse qui révèle une relation privilégiée. Comme on le rappelle souvent, tout.e soliste est à la fois l'interprète et l'auteur.e de sa danse. Parce que le solo touche à l'identité de l'artiste, sa transmission est chargée symboliquement comme affectivement – de même que peut l'être la reprise *post-mortem* du solo d'un danseur disparu²⁹. Selon Catherine Diverrès, « le don d'un solo est un geste intime ; il relève de soi. Il y a toujours quelque chose d'étrange à voir l'un de ses solos, dansé par un autre. Étrangeté de cette apparition de soi, qui n'est pourtant pas soi : des danseurs comme des « fantômes de soi incarnés dans d'autres corps »³⁰ ». Cela dit, pour Ingeborg Liptay (et le solo, à cet égard, ne fait pas exception), « la danse appartient à tout le monde. [...] Personne ne possède la danse, la danse vient quand on l'appelle ». En d'autres termes, Ingeborg Liptay se pense plutôt comme un *médium* que comme un *auteur* au sens où elle revendiquerait une danse issue d'une recherche personnelle qui porterait sa « signature »³¹. Elle affirme plutôt aimer partager la danse avec d'autres danseurs prêts à « s'ouvrir » à elle, à se laisser « traverser » par elle. De son propre point de vue, elle n'est pas un *maître*³² mais une *passseuse*. Ainsi, dans *L.I.L.A.*, film documentaire sur la transmission du solo d'*Insula deserta* à Agnès de Lagausie, Ingeborg exprime sa joie devant cette expérience de transmutation de corps à corps qui crée du nouveau :

Ça, ce que je lui donne et ça, qu'elle invente, [qu'] elle crée, ça fait un bon mélange, une bonne intégration plutôt. Ça, c'est important, c'est pas seulement ce que j'ai à donner, mais quelque part, après, ça s'intègre avec ses souhaits, [avec] ce qu'elle développe dans son corps³³.

Ce goût du partage se retrouve dans le désir de transmission d'Agnès de Lagausie, si ce n'est que, chez elle, ce désir se complique d'un sens aigu de sa responsabilité éthique et esthétique. Comme elle me le confie à propos de la passation de *Guérir la guerre*, Agnès n'est pas toujours ressentie comme légitime en l'absence de la chorégraphe qui reste à ses yeux, comme aux yeux des danseuses et danseurs avec qui elle collabore, la « véritable » garante de la reprise des œuvres. À l'écouter, je pense à la remarque de Catherine Diverrès : « Donner en son nom propre et transmettre ce que l'on a appris d'un autre sont deux actes très différents : le second exige à la fois rigueur et humilité »³⁴. Ainsi, en dépit de la confiance que lui accorde Ingeborg Liptay, le doute est chez Agnès inhérent au processus de transmission, doute qui exacerbe chez elle le souci de la plus grande rigueur. Outre qu'il traduit sa préoccupation de ne

²⁹ Nous pensons ici au débat qu'a suscité au sein des Carnets Bagouet la reprise par Christian Bourigault du solo de Dominique Bagouet, *F. et Stein* (1983) en 2000, huit ans après la mort de Bagouet.

³⁰ DIVERRÈS Catherine, « La transmission d'un solo », in ROUSIER Claire (dir.), *La Danse en solo, une figure singulière de la modernité*, Pantin, Centre National de la Danse, collection « Recherches », 2002, p. 125.

³¹ Voir à ce sujet VELLETT Joëlle, « Corps de l'interprète, signature du chorégraphe », *Repères, cahier de danse*, n°24, La Briqueterie/CDC Val de Marne, 2009, pp 22-23.

³² Comme le mot « grande dame », celui de « maître » est souvent accolé à Ingeborg Liptay dans les discours journalistiques et institutionnels.

³³ LIPTAY Ingeborg in *L.I.L.A.*, Médiation, Documentaire, 2005, Montpellier, Studio de l'Opéra Comédie, Anne Abeille (réalisatrice), Ingeborg Liptay (chorégraphe) in FANA Danse & Arts vivants, Fonds Ingeborg Liptay - Compagnie Ici Maintenant, cote IL7, <https://fanum.univ-fcomte.fr/fana/?f=2&d=7>, consulté le 09 septembre 2018. [Notre transcription]

³⁴ DIVERRÈS Catherine, « La transmission d'un solo », in ROUSIER Claire (dir.), *La Danse en solo, op.cit.*, p. 126.

pas « trahir » *la danse d'Ingeborg*³⁵, ce souci tient aussi à la qualité particulière de cette danse qui exige, selon Agnès, une extrême *précision* – un terme que l'on retrouve fréquemment dans la bouche des interprètes qui ont travaillé avec la chorégraphe. Agnès considère ainsi que « la chose la plus difficile, c'est que les corps des danseurs dans la danse d'Ingeborg sont très particuliers, [qu]'il ne faut rien rajouter, [ne] pas rajouter un masque sur la danse, pas de commentaire³⁶ ». Et de conclure que pour trouver le « chemin » de cette danse et se sentir « libre à l'intérieur », il faut passer par « une précision d'orfèvre », à défaut de quoi, telle un corps mutilé, la danse perdrait son intégrité. À travers ces considérations, on comprend que pour Agnès de Lagausie la transmission ne dépend pas uniquement de ses compétences particulières de passeuse dans la mesure où l'œuvre « porte[rait] déjà en elle une idée de la transmission³⁷ » possiblement objectivable. Autrement dit, les scrupules qui l'animent témoignent autant de la conscience de sa responsabilité que de son souci « d'inventer une structure adéquate pour que [cette idée de la transmission propre à l'œuvre] puisse s'accomplir³⁸ ».

Ce travail, Agnès s'en acquitte avec d'autant plus de passion et de rigueur que l'œuvre d'Ingeborg Liptay est méconnue des institutions, de la critique, du public et, plus généralement, du milieu chorégraphique français. C'est pourquoi, elle s'attache depuis de nombreuses années à documenter le travail de la chorégraphe, un travail d'archiviste qu'elle mène en collaboration avec d'autres passionné.es. À travers cet effort de documentation, il s'agit non seulement de créer les conditions pour que cette danse continue à vivre au présent (*ici maintenant*), mais aussi de préparer les conditions de l'entrée d'une « œuvre tout à la fois puissante et fragile³⁹ » dans l'histoire. En fait, c'est comme si le risque de sa disparition dramatisait l'enjeu de la préservation des mémoires et de l'élaboration de son histoire. Sans doute portée par cette inquiétude, Agnès de Lagausie consacre en 2002 un mémoire⁴⁰ à l'œuvre d'Ingeborg Liptay, à ce jour inédit. Elle y décrit sa démarche documentaire :

Dans un désir de garder le plus vivant possible ce témoignage, j'ai souhaité d'abord qu'Ingeborg y soit présente par sa parole, au travers d'interviews enregistrées qu'elle a bien voulu m'accorder et de citations relevées au gré du temps et du travail dans ses cours de danse et lors de répétitions. Ingeborg, bien qu'elle vive en France depuis trente ans, parle une langue très personnelle. La transcrivant au plus près, je n'ai pas considéré qu'elle faisait des « fautes » mais que son mode d'expression devait être conservé car il avait une cohésion et une force poétique très suggestive⁴¹.

Et d'ajouter : « J'ai même eu envie d'en préserver la saveur en rassemblant dans un florilège quelques-unes de ces précieuses inventions » - collecte qu'Agnès poursuit aujourd'hui. Outre le recueil des paroles d'Ingeborg, elle prend aussi des photographies de la chorégraphe au travail : un grand nombre figure dans l'ouvrage. Ainsi, selon un apparent paradoxe, alors qu'Ingeborg Liptay est restée toute sa vie à la marge des circuits de production et de diffusion de la danse contemporaine, son travail s'avère très documenté. Par-delà l'enjeu affectif, la mise en œuvre de ce processus archivistique résulte de la détermination d'un collectif informel d'amateur.es et d'ami.es convaincu.es de l'importance de l'œuvre d'Ingeborg Liptay et

³⁵ Par cette expression, nous faisons allusion à celle utilisée par Isabelle Launay dans *Les Carnets Bagouets* où elle distingue subtilement « la danse de Dominique » et « l'œuvre de Bagouet » : dans ce glissement se joue toute l'histoire d'une transmission.

³⁶ Entretien avec Agnès de Lagausie, Toulouse, 14 juin 2018.

³⁷ LAUNAY Isabelle, « Anarchives... ou partir de Bagouet », *Les Carnets Bagouet*, op. cit., p. 28.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ POMARÈS Jean Pomarès, in DE LAGAUSIE Agnès, *Interroger l'insaisissable*, op. cit., p. 12.

⁴⁰ Elle obtient pour ce travail une bourse d'écriture grâce au soutien de Jean Pomarès, alors Inspecteur de la création et des enseignements artistiques au Ministère de la Culture et de la Communication. Ce dernier est aussi à l'initiative de l'invitation d'Ingeborg Liptay à la Grande Leçon de danse du CND de Pantin en 2010.

⁴¹ DE LAGAUSIE Agnès, *Interroger l'insaisissable*, op.cit., p. 16.

conjuguant leurs forces pour assurer sa sauvegarde. Parmi eux, on trouve Anne Abeille⁴², membre des Carnets Bagouet, mais aussi Pierre Carles, documentariste connu pour sa critique des médias, aujourd'hui à la marge du milieu autorisé de la presse française⁴³. Grâce à eux et à Aurore Després et Sébastien Jacquot, chercheur.es à l'université de Franche-Comté, l'ensemble des œuvres et des archives audiovisuelles d'Ingeborg Liptay constitue désormais un fonds mis à la disposition du public. Publié en 2014 sur la plate-forme FANA Danse & Arts Vivants, le fonds Ingeborg Liptay est l'un des premiers fonds documentaires proposé sur cette plate-forme avec le fonds Dominique Bagouet (complétés en 2016 puis 2018 par les fonds Olivia Grandville et Mark Tompkins). Voici comment il est présenté sur FANA :

Avec 36 œuvres de référence, l'ensemble du fonds documenté par la danseuse Agnès de Lagausie et par Anne Abeille est actuellement clos : il totalise 30 documents audiovisuels restés jusque-là inédits ainsi que 38 fiches artistiques qui retracent l'ensemble de son œuvre. Le fonds comprend pour l'heure 7 auteurs et implique 151 personnes⁴⁴.

Au moment où la compagnie Les Âmes fauves exprime le désir de reprendre *Guérir la guerre*, toutes ces archives sont donc disponibles. Elles offrent de précieuses ressources aux danseurs, en particulier une captation du spectacle par Anne Abeille datant de l'année de sa création⁴⁵. À l'occasion de la reprise de *Guérir la guerre*, mémoires et documents peuvent nourrir le processus de transmission, quitte à réveiller de vieux clivages : « [C]livage entre fidélité et vérité, entre désir et devoir, entre patrimoine et mémoire, mémoire et histoire, entre création et répertoire, entre danse et chorégraphie, entre forme et dynamique, entre chorégraphe et interprète⁴⁶ ». Mais pour mieux comprendre ce qui s'est joué dans la passation de *Guérir la guerre*, il faut en présenter tous les acteurs.

D'une compagnie l'autre

Si la compagnie Ici Maintenant a une longue expérience de la transmission, celle-ci s'est faite dans le cadre de reprises de rôles ou bien à destination de danseurs en formation ou de compagnies amateur. Avec *Guérir la guerre*, Agnès de Lagausie transmet pour la première fois une œuvre du répertoire dans son intégralité à une compagnie de danse professionnelle. Portée par Claire Cauquil et Olivier Nevejans, la compagnie Les Âmes fauves est « jeune » comparée à la compagnie Ici Maintenant. Créée en 2016, elle propose à la diffusion quatre pièces⁴⁷, dont certaines ont vu le jour antérieurement, dans le cadre du collectif Passe-Velours auquel les deux danseurs ont appartenu. Suite au conflit qui les oppose à la compagnie Ici Maintenant, la reprise de *Guérir la guerre* est aujourd'hui supprimée de la liste des créations présentées sur leur site. Pour autant, même si Les Âmes fauves est une « jeune » compagnie, les artistes chorégraphiques qui en constituent la « cheville ouvrière » sont tous les deux des danseurs expérimentés, chacun doté d'un parcours singulier.

⁴² Anne Abeille est membre des Carnets Bagouet depuis plus de vingt ans. Depuis 1997, elle dirige le programme de sauvegarde et d'archivage des documents audiovisuels et sonores. Elle réalise aussi de très nombreuses captations des œuvres d'Ingeborg Liptay, ainsi que le film documentaire *L.I.L.A* en 2005. Tous ces films, ainsi que des rushes, sont rassemblés dans le fonds Ingeborg Liptay de la plate-forme FANA.

⁴³ Pierre Carles est actuellement en train de réaliser avec Sandrine Romet-Lemonne un second documentaire sur Ingeborg Liptay, quinze ans après *Ingeborg Liptay et les souris dansent* (2003) : *Danser c'est brûler*.

⁴⁴ Extrait du texte de présentation du fonds Ingeborg Liptay, <https://fanum.univ-fcomte.fr/fana>.

⁴⁵ *Guérir la guerre*, Captation, 2004-11-19, Montpellier, Chai du Terral, Anne Abeille (réalisatrice), Ingeborg Liptay (chorégraphe), in FANA Danse & Arts vivants, Fonds Ingeborg Liptay – Compagnie Ici Maintenant, cote IL3, <https://fanum.univ-fcomte.fr/fana/?f=2&d=3>, consulté le 30 août 2018.

⁴⁶ LAUNAY Isabelle, « Anarchives... ou partir de Bagouet », *Les Carnets Bagouet*, op. cit., p. 25.

⁴⁷ *Akoma mia volta* (2016), *Que m'importe le jour* (2013), *In vivo* (2015) et *Materia prima* (2014).

Claire Cauquil se professionnalise en 2004, d'abord en tant qu'interprète puis comme chorégraphe à partir de 2010 pour le collectif Passe-Velours. Des deux, c'est celle qui connaît le mieux le travail d'Ingeborg Liptay aux côtés de qui elle a travaillé entre 2009 et 2011. Membre de la compagnie Ici Maintenant pendant deux ans, Claire participe à la création de *Lumière du vide* (2010) – mais l'on sait que la création pour Ingeborg Liptay est indissociable de l'enseignement et du répertoire. Ajoutons que Claire « rencontre Ingeborg à travers Agnès » alors qu'elle est en formation à Art Dance International, six ans avant de rejoindre la compagnie Ingeborg Liptay à Montpellier. Au moment où elle y devient interprète, elle connaît bien Agnès de Lagausie et pratique la danse d'Ingeborg depuis longtemps. Ces années ont profondément marqué son parcours artistique. Selon ses propres termes, « Ingeborg et Agnès, c'est une grande histoire dans [son] lien à la danse » ; ses « origines » sont là, raison pour laquelle, maintenant chorégraphe, elle désire « se reconfronter » à cette danse en reprenant l'une des œuvres d'Ingeborg avec sa propre compagnie :

Ça nous a semblé important de montrer le paysage chorégraphique d'où l'on vient, d'où l'on est issu, ce qu'on a traversé. [...] Et en plus, ça me paraissait important de le retraverser des années plus tard, d'aller plus loin des années plus tard dans ce travail qui m'a nourrie, portée. De l'aborder autrement⁴⁸.

« Autrement », c'est-à-dire, sans doute, plus librement : en effet, tout en étant consciente que ce travail l'a « nourrie énormément », Claire s'est longtemps « interdit d'utiliser un vocabulaire qui n'était pas le [sien] ». Pour elle, l'un des principaux enjeux de la reprise de *Guérir la guerre* est de revenir sur cet héritage pour mieux se l'approprier, voire pour s'en émanciper. En même temps, elle considère cette récréation comme un moyen de participer à la reconnaissance de l'œuvre d'Ingeborg Liptay : si elle souhaite reprendre *Guérir la guerre*, « c'est un peu par militantisme chorégraphique ». Avec ce projet, elle est donc à la croisée des chemins : entre désir et devoir, forme et dynamique, création et répertoire.

Il n'en est pas tout à fait de même pour Olivier Nevejans, son compagnon et collaborateur, dans la mesure où il n'entretient pas la même relation de proximité avec Ingeborg Liptay : n'ayant jamais appartenu à sa compagnie, il n'a pas « mûri » auprès d'elle les « histoires » qui nourrissent la danse de Claire. Un autre artiste chorégraphique joue dans son parcours le rôle de figure tutélaire : le danseur et chorégraphe Alain Abadie⁴⁹ dont il revendique l'héritage. Selon Olivier, outre l'influence de cette collaboration sur sa propre esthétique, elle est pour beaucoup dans la sensibilité qui est la sienne à la sauvegarde problématique d'œuvres méconnues. Ainsi, il déplore l'indifférence des institutions pour des « travaux marginaux » comme celui d'Alain Abadie ou d'Ingeborg Liptay. C'est sans doute en partie pourquoi il a l'idée de reprendre l'une des œuvres de la chorégraphe, d'autant plus qu'il sait l'importance qu'un tel projet revêt aux yeux de Claire. Mais au moment de la transmission de *Guérir la guerre*, Olivier Nevejans n'est pas aussi familier que sa compagne de la culture corporelle d'Ingeborg Liptay : même s'il a entendu parler de la chorégraphe depuis longtemps, il n'a découvert son travail que quelques années plus tôt, d'abord comme spectateur, puis comme danseur, à travers des stages organisés par la compagnie montpelliéraine. Sa relation à la danse d'Ingeborg est donc plus distanciée, son regard plus critique : à la découverte de *Lumière du vide*, Olivier est, selon ses termes, « bluffé » par le travail sur l'espace, mais n'en trouve pas moins « le plastron, le blocage des épaules et les ports de bras » un peu « datés⁵⁰ ». En revanche,

⁴⁸ Entretien avec Claire Cauquil du 13 septembre 2018.

⁴⁹ Alain Abadie est un danseur et chorégraphe vivant et travaillant à Toulouse. Il est actuellement directeur artistique de la compagnie Hélène Viscose et co-animateur de la Gare aux Artistes à Montrabé. Outre ses activités d'interprète, d'éducateur et d'enseignant, il est l'auteur de plusieurs créations, notamment *Les Genoux bleus*, *Rechute*, *Le Sang des Pivoines*, *Vendanges tardives*, *L'Homme de passage*.

⁵⁰ Entretien avec Olivier Nevejans du 28 février 2018.

lorsqu'il découvre *Guérir la guerre* sur captation vidéo, il est immédiatement séduit : « l'engagement des corps », « l'écriture au cordeau », portée par « des interprètes magistraux » emportent son adhésion. C'est pourquoi, de toutes les pièces d'Ingeborg, c'est celle qu'il désire reprendre. Cependant, il considère cette reprise comme un projet de création qu'il espère mener avec une nouvelle équipe et dans un esprit de liberté. À ses yeux, la mémoire des œuvres et la fidélité à la danse d'Ingeborg ne revêtent pas la même importance qu'aux yeux des anciens membres de sa compagnie. Ingeborg Liptay en décidera autrement : une fois informée du projet, elle demande aux Âmes fauves d'associer Agnès de Lagausie à cette reprise, comme passeuse, bien sûr, mais aussi comme interprète.

De l'avis des trois danseurs, la transmission se passe bien : commencée en 2017, elle débouche le 10 mars 2017 sur une présentation partielle de *Guérir la guerre* au Théâtre des Mazades où Claire Cauquil et Olivier Nevejans sont artistes associés, étape intermédiaire avant la reprise intégrale de l'œuvre en janvier 2018. Agnès de Lagausie étant chargée de la transmission, celle-ci s'étale sur un temps long, temps nécessaire, selon elle, pour expérimenter l'espace, le mouvement, sa relation au son, les contacts ; temps nécessaire « pour que le vin vieillisse », « pour que ce soit facile⁵¹ ». Fatiguée, Ingeborg Liptay n'interviendra directement que deux ou trois fois au cours du processus de transmission. Au moment où celui-ci commence, Agnès n'a pas dansé *Guérir la guerre* depuis deux ans. À la création en 2004, elle faisait partie de la distribution aux côtés de Barbara Gaultier et de Frédéric Brignon. C'est pourquoi la mémoire qu'elle a de l'œuvre est celle d'une interprète et non celle de la chorégraphe qu'elle remplace dans la passation de l'œuvre. Les autres interprètes « d'origine » ne participeront pas au processus de transmission qui reste de la seule responsabilité d'Agnès, « garantie » par la confiance et le regard d'Ingeborg Liptay. De fait, parce qu'elle n'a pas cessé de travailler avec la chorégraphe et de transmettre le répertoire, Agnès n'éprouve aucune difficulté à transmettre les duos et les trios qu'elle a dansés ou auxquels elle a assisté. Mais certaines séquences de *Guérir la guerre* ayant été créées à partir d'improvisations, avec et pour les interprètes, la mémoire de l'œuvre ne suffit pas toujours. Ainsi, explique-t-elle, « les moments de contact [...] ne peuvent être pour [Ingeborg] le résultat d'un concept, mais demandent forcément une expérimentation, une découverte des jeux possibles entre les corps, de corps à corps, ce qui donne au travail de reprise un enjeu particulier... une re-création en quelque sorte⁵² ». Afin de vérifier l'exactitude de sa mémoire, Agnès a également recours aux archives de la compagnie ainsi qu'à ses archives personnelles (captation de l'œuvre, photographies, notes de travail, paroles d'Ingeborg, etc.). Claire et Olivier compulsent aussi ces archives, surtout les captations de spectacles qui leur permettent, même imparfaitement, d'appréhender l'œuvre et son esthétique dans son ensemble. Lors de notre second entretien, Olivier nous explique comment il a passé des heures en studio à déchiffrer le solo de *Guérir la guerre* sur vidéo, en s'attachant à reconstituer des « comptes ». Lorsqu'il l'a montré à Ingeborg, celle-ci a tout transformé pour recréer un solo « sur mesure ». Du reste, pour toute l'équipe, la présence d'Ingeborg aux répétitions est vécue comme un moment précieux pendant lequel elle nourrit leur imaginaire par des mots et des images, les encourage à s'appropriier la danse en donnant libre cours à leur sensibilité d'interprètes.

De l'avis des trois danseurs, même s'ils se trouvent « à trois endroits différents⁵³ », ce travail partagé est source de plaisir : plaisir pour Agnès de transmettre le répertoire et de redanser *Guérir la guerre* ; plaisir pour Claire « d'être dirigée » et de se « régénérer » à la source ; plaisir pour Olivier de se confronter à une écriture des corps et de l'espace qui nourrit

⁵¹ Entretien avec Agnès de Lagausie du 14 juin 2018.

⁵² DE LAGAUSIE Agnès, « Histoire de la pièce », in livret de présentation de *Guérir la guerre*, janvier 2018.

⁵³ CAUQUIL Claire, bord de scène de *Guérir la guerre*, Espace Roguet, Toulouse, 26 janvier 2018.

son imaginaire de danseur et de chorégraphe. Quant à Ingeborg Liptay, selon Agnès, « l'alchimie lui va bien » et elle est contente du résultat. En dehors de la distribution, peu de choses ont changé : la nouvelle équipe reprend même les costumes et le plan feu de la création 2004. Au moment de la première en janvier 2018, deux autres dates sont prévues : l'une le 8 juin à Mazamet dans le cadre des Rencontres Départementales de Musique et de Danse de l'ADDA 81, l'autre le 16 novembre 2018 au Théâtre des Mazades de Toulouse. Les Âmes fauves démarchent auprès des institutions culturelles en vue d'une diffusion plus large. Mais quelques semaines plus tard, Ingeborg Liptay rompt l'accord qui la lie à Claire Cauquil et Olivier Nevejans, considérant, à la lecture des documents de communication et des dossiers de subventions élaborés par la compagnie Les Âmes fauves, que cette dernière utilise son œuvre pour se faire connaître. Cette décision, communiquée par Agnès de Lagausie, prend très vite un caractère irrévocable, la chorégraphe refusant d'échanger avec Claire et Olivier en dépit de leurs sollicitations. Autrement dit, alors que la passation au corps à corps est de l'avis de tous réussie, la circulation de l'œuvre d'une compagnie à l'autre fait dissensus. Erreur de communication ? Désaccord plus profond ? Qu'est-ce qui interrompt ici la dynamique de don/contre-don de la reprise ?

À ce stade de notre étude, il importe de préciser que la transmission de *Guérir la guerre* repose au départ sur un contrat moral entre les parties. Dans ce cadre informel, Ingeborg Liptay fait *don* de son œuvre à une autre compagnie sans lui demander de contrepartie financière⁵⁴. Mais comme le sociologue Marcel Mauss l'a mis en évidence, tout don engage le donataire, qui se trouve lié au donateur par un système plus ou moins tacite d'obligations – l'obligation de « donner » s'accompagnant en principe de celle de « recevoir » et de « rendre » le don reçu. À cet égard, le don d'une œuvre ne fait pas exception : il *engage* son destinataire. Du reste, les mots de Marcel Mauss pour qualifier l'intrication des « choses » et des « personnes » dans la pratique du don se prêtent bien à la singularité de l'œuvre chorégraphique : car dans le « don-échange » d'une œuvre, « on mêle les âmes dans les choses ; on mêle les choses dans les âmes. On mêle les vies et voilà comment les personnes et les choses mêlées sortent chacune de sa sphère et se mêlent⁵⁵ ». Dans ce contexte particulier, on peut faire l'hypothèse qu'Ingeborg Liptay met fin au contrat la liant à la compagnie Les Âmes fauves parce qu'elle considère que cette dernière a manqué à ses « obligations », quand bien même celles-ci n'auraient pas été formulées explicitement. Parmi ces obligations tacites, il y a celle de « restituer » l'œuvre en respectant son écriture, mais aussi l'intention qui la sous-tend et, de façon plus générale, l'*ethos* de la compagnie Ici Maintenant – ce que les termes du conflit qui éclate au moment de la diffusion de la reprise permet de comprendre.

En effet, la première source de tension dont témoignent les trois artistes chorégraphiques tient à la signature de la reprise et à la manière dont celle-ci figure sur les documents de communication et les dossiers de subvention. Dans le livret de présentation, trois noms sont mis en évidence : celui des Âmes fauves en tant que concepteurs et directeurs artistiques du projet⁵⁶ et celui d'Ingeborg Liptay en tant que chorégraphe. La Compagnie Ingeborg Liptay apparaît dans l'onglet Partenaires associée à d'autres structures⁵⁷. Quant à Agnès de Lagausie, elle est présentée comme « danseuse interprète » dans la distribution. La question posée est donc celle de l'auctorialité de la reprise, dans la mesure où celle-ci ne se fait pas, comme c'est

⁵⁴ Suite au désaccord provoqué par les conditions de la reprise, Ingeborg Liptay fait valoir ses droits d'auteur auprès de la SACD pour les représentations de juin et novembre 2018 produites par Les Âmes Fauves.

⁵⁵ MAUSS Marcel, *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques* (1924), « Les Classiques des sciences sociales », uqc.quebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html, p. 27.

⁵⁶ CAUQUIL Claire, NEVEJANS Olivier, « Note d'intention des chorégraphes », livret de présentation de *Guérir la guerre* par Les Âmes fauves, distribué au public le 26 janvier 2018.

⁵⁷ *Ibid.*

majoritairement le cas, à l'initiative de son auteure. Autrement dit, elle soulève le problème de la répartition des tâches et des responsabilités entre le chorégraphe et le concepteur et par conséquent celui « de la possibilité d'un partage d'auctorialité⁵⁸ » au sein de la production artistique. Dans le cas étudié, cette question est d'autant plus délicate qu'Agnès de Lagausie n'est ni la chorégraphe ni la conceptrice du projet, tout en jouant un rôle essentiel dans sa réalisation. Or, cette part d'auctorialité (qu'elle ne revendique pas) n'apparaît pas explicitement dans le livret de présentation du spectacle. Si cet oubli met en évidence l'éclatement des responsabilités dans les reprises d'œuvres chorégraphiques, il révèle aussi la minorisation du rôle des passeurs dans les créations – une fonction qui reste encore, sinon à inventer, du moins à faire reconnaître dans toute son importance et sa complexité.

Plus profondément, la rupture de contrat entre la compagnie Les Âmes fauves et la chorégraphe tient à une différence dans leur rapport au monde et à l'art qui se traduit dans leur manière d'envisager l'œuvre et de la présenter. Ainsi, Claire Cauquil et Olivier Nevejans insistent sur le « propos actuel, social, engagé » de *Guérir la guerre*, qui, selon eux, entre « clairement en résonance avec le point d'ancrage de [leurs] créations⁵⁹ ». En revendiquant cette dimension politique, ils s'émancipent des intentions d'Ingeborg Liptay qui, elles, n'ont pas changé depuis la création de l'œuvre. Interrogée sur la genèse de *Guérir la guerre* lors du bord de scène de janvier 2018, la chorégraphe rappelle l'importance de la musique dans ce projet, insistant sur l'expérience vécue par les musiciens du groupe Staind, qui sortent alors du cycle mortifère de la drogue. Pour elle, *Guérir la guerre* témoigne avant tout d'un moment de chute et de rédemption inscrit dans une musique « sortie de la vie » et dont les danseurs font à leur tour l'expérience :

Aaron Lewis et ses musiciens ont su transmuter la violence en pure énergie. Leur musique oscille de la saturation des guitares électriques au calme de quelques notes apaisantes. Il y a là une énergie qui donne une poussée à la danse et permet de faire remonter des profondeurs sombres l'élément vital qui permet à l'être de guérir la guerre en lui⁶⁰.

L'écart qui sépare les intentions des chorégraphes des Âmes fauves de celles d'Ingeborg Liptay révèle une différence d'interprétation qui n'est potentiellement pas sans effet sur la réception de l'œuvre : en superposant une strate de sens à la seule expérience humaine dont Ingeborg Liptay entend témoigner, les Âmes fauves opèrent un glissement du métaphysique vers le politique.

Dans cette *infidélité*, deux approches apparemment antagonistes de la danse se confrontent. En effet, pour Ingeborg Liptay, la danse est avant tout « un chemin vers soi-même » qui participe d'une forme de spiritualité. « Dans la danse, [explique-t-elle à Anne Abeille], on a l'occasion de montrer quelque part... l'invisible⁶¹ ». À travers son art, elle cherche une vérité de l'être qui s'accommode mal des « masques » sociaux ou esthétiques. En somme, pour elle, la danse est bien plus qu'un art : c'est un mode de vie et une pratique spirituelle. Cela se traduit dans son éthique de travail où création, enseignement et répertoire sont indissociables. Bien que la dimension spirituelle ne soit pas absente de leurs

⁵⁸ *Ibid.* QUIBLIER Marie, « Ce que la reprise fait à l'œuvre chorégraphique / Subversion et invention », *Marges* [En ligne], 18/2014, page consultée le 18 février 2016, <http://marges.revues.org:894>, p. 150.

⁵⁹ CAUQUIL Claire et NEVEJANS Olivier, « Note d'intention des chorégraphes », livret de présentation de *Guérir la guerre*, 2018, *op.cit.*

⁶⁰ LIPTAY Ingeborg, Note d'intention de *Guérir la guerre*, 2004, texte consultable sur <https://fanum.univ-fcomte.fr/fana/?f=2&act=5>.

⁶¹ LIPTAY Ingeborg, in *L.I.L.A., op. cit.* [Notre transcription]

préoccupations, Claire Cauquil et Olivier Nevejans se réclament plutôt d'un art engagé dans son temps. En témoigne le texte de présentation des Âmes fauves :

La ligne éthique constitue le point d'assemblage de ces différents protagonistes et pose la création d'œuvres humainement, politiquement, socialement engagées, en écho à la place de l'artiste dans la société : l'Art, en ce qu'il relie les gens, réunit les individus, fait société en autre place et lieu que les droits et les devoirs de chacun, l'art comme expérience de l'universel, autour de sa part indicible, voici le pari que nous posons⁶².

C'est pourquoi, dans leurs créations, ces chorégraphes sont attachés à un propos, quitte à ne pas choisir la danse pour seul médium. Comme l'explique Claire Cauquil, ce qui les intéresse, c'est de « créer des spectacles », pas forcément « des spectacles de danse », raison pour laquelle ils revendiquent une forme d'impureté formelle. Cette différence d'approche est sous-tendue par des différences en termes de valeurs artistiques : pour Ingeborg Liptay prime la vérité, l'authenticité, la spiritualité ; pour Claire et Olivier, la significativité et la responsabilité qu'implique une forme d'engagement. À cela s'ajoute chez ces derniers un évident besoin de reconnaissance. Ainsi, alors qu'Ingeborg Liptay a toujours défendu une certaine idée de la « pureté » de l'art, quitte à rester en marge des circuits de production et de diffusion du spectacle vivant, pour les Âmes fauves, la création est inséparable de la production. Aujourd'hui, la compagnie lutte pour sa reconnaissance institutionnelle dans un contexte de concurrence exacerbée : la légitimation et la diffusion de son travail sont une question de survie.

Que nous apprend cette étude de cas sur la manière dont se construit l'historiographie de la danse et sur la place des œuvres dans ce processus ? Nous remarquons d'abord la prédominance d'un modèle généalogique et « familial » dans la transmission, sans doute parce que c'est au sein de la « famille » que le désir de sauvegarde est le plus puissant. Ainsi, on peut se demander ce qu'il adviendrait de l'œuvre d'Ingeborg Liptay sans les efforts concertés de danseuses, de danseurs et d'ami.es qui reconnaissent dans ce travail un précieux héritage. « Longue est la durée de vie d'un geste et d'un geste dansé tant qu'il trouve des milieux, des ressources et des forces pour le faire exister⁶³ ». Mais combien d'œuvres chorégraphiques sont, elles, tombées dans l'oubli ? Ce modèle généalogique et « familial » est lui-même fragile car soumis aux vents contraires des enjeux affectifs et des conflits de légitimité : qui des héritiers est le plus légitime à transmettre l'œuvre ? Quelle est la bonne manière de lui être *fidèle* ? Quel rôle jouent les archives dans l'arbitrage entre des mémoires potentiellement concurrentielles ? Comment nourrir le désir de transmission en dehors de la « famille » ? Comment concilier le désir de sauvegarde et la « nécessaire épreuve des écarts⁶⁴ », la « nécessaire mouvance de l'œuvre, son instabilité liée à sa nature de spectacle vivant⁶⁵ » ? Qui plus est, la transmission de l'œuvre est inséparable de la transmission de valeurs, d'une éthique de travail, d'une certaine idée de l'art et de la danse, aussi importants aux yeux des chorégraphes que la forme elle-même. Or cet *ethos* et ces valeurs sont susceptibles eux aussi de se transformer dans un nouveau contexte de création. La survivance de l'œuvre est-elle à ce prix ? Peut-être faut-il admettre cette nécessaire instabilité ; que la construction de l'histoire est affaire de transactions mémorielles et de réactualisations permanentes ; que le dissensus est au cœur de la dynamique du désir de transmission, et que c'est ce désir qu'il faut nourrir sans quoi l'œuvre risque de disparaître.

⁶² Extrait du texte de présentation de la compagnie Les Âmes fauves, <https://lesamesfauves.com/>, consulté le 10 septembre 2018.

⁶³ LAUNAY Isabelle, *Poétiques et politiques des répertoires*, op. cit., p. 20.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 36.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 41.

Bibliographie

AGAMBEN Giorgio, *Image et Mémoire : écrits sur l'image, la danse et le cinéma*, Paris, Éditions Desclée de Brouwer, 2004.

DE LAGAUSIE Agnès, *Interroger l'insaisissable. Essai sur l'œuvre d'Ingeborg Liptay*, inédit, 2002, texte consultable sur le site de la compagnie Ingeborg Liptay, cie.ingeborgliptay.pagespro-orange.fr/.

DIVERRÈS Catherine, « La transmission d'un solo », in ROUSIER Claire (dir.), *La Danse en solo, une figure singulière de la modernité*, Pantin, Centre National de la Danse, collection « Recherches », 2002, pp. 125-129.

FAURE Sylvia, *Apprendre par corps. Socio-anthropologie des techniques de danse*, Paris, La Dispute, 2000.

HEINICH Nathalie, *Des Valeurs. Une approche sociologique*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Sciences Humaines », 2017.

LAUNAY Isabelle (dir.), *Les Carnets Bagouet. La Passe d'une œuvre*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2007.

LAUNAY Isabelle, *Poétiques et politiques de répertoires. Les Danses d'après, I*, Pantin, Centre National de la Danse, collection « Recherches », 2017.

MAUSS Marcel, *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques* (1924), site « Les Classiques des sciences sociales » [En ligne], Université du Québec à Chicoutimi, <http://dx.doi.org/doi:10.1522/cla.mam.ess3>, page consultée le 15 mars 2019.

POUILLAUDE Frédéric, *Le Désœuvrement chorégraphique. Étude de la notion d'œuvre en danse*, Paris, Vrin, collection « Essai d'art et de philosophie », 2014.

QUIBLIER Marie, « Ce que la reprise fait à l'œuvre chorégraphique / Subversion et invention », *Marges* [En ligne], 18/2014, mis en ligne le 1 mai 2016, URL : <http://journals.openedition.org/marges/894>, page consultée le 18 février 2016.

ROBINSON Jacqueline, *L'Aventure de la danse moderne en France (1920-1970)*, Paris, Éditions Bougé, collection « Sources », 1990.

SEGUIN Éliane, *Danse jazz : une poétique de la relation*, Pantin, Centre National de la Danse, collection « Recherches », 2017.

SEGUIN Éliane, *Histoire de la danse jazz*, Paris, Chiron, 2002.

VELLET Joëlle, *Contribution à l'étude des discours dans la transmission de la danse : discours et gestes dansés dans le travail d'Odile Duboc*, Thèse de doctorat en Esthétique, Science et Technologies des Arts, non publiée, Université de Paris 8, 2003.

VELLET Joëlle, « Corps de l'interprète, signature du chorégraphe », *Repères, cahier de danse*, n°24, La Briqueterie/CDC Val de Marne, 2009, pp. 22-23.

VELLET Joëlle, « La transmission matricielle en danse contemporaine », *Staps* [En ligne], 2006/2, n°72, www.cairn.info/revue-staps-2006-2-page-79.htm, pp. 79-91, page consultée le 15 mars 2019.

Filmographie

ABEILLE Anne, *L.I.L.A.*, Montpellier, 2005, film documentaire, 28'32'', DVD.

CARLES Pierre, *Ingeborg Liptay et les souris dansent*, Montpellier, 2003, film documentaire, 34'45'', DVD.

Sitographie

Fonds d'Archives Audio-visuelles Danse & Arts Vivants, <https://fanum-fcomte.fr/fana/>

Site de la compagnie Les Âmes Fauves, <https://lesamesfauves.com>

Site de la compagnie Ingeborg Liptay Ici Maintenant, cie.ingeborgliptay.pagespro-orange.fr