

Bonus

Ci-après, plusieurs documents qui viennent en complément des actes du colloque :

Bilan de la matinée du jeudi 11 avril 2013 avec Annabelle Pulcini, Sylvain Prunenec, Anne Abeille et Jean Rochereau	p. 2 à 10
Débat du vendredi 12 avril 2013 avec Jean-Marc Adolphe, Pascale Luce et Michèle Rust	p. 11 à 13
Note sur <i>Compression-Décompression</i> par Dominique Jégou, chorégraphe	p. 14 à 17
Présentation de pièces d'archives sur <i>So Schnell</i> de Dominique Bagouet par Anne Abeille	p. 18 à 22
La transmission d'autre chose par Bruno Danjoux	p. 23 à 25

Bilan de la matinée du jeudi 11 avril 2013

Avec Annabelle Pulcini et Sylvain Prunenec : intervenants danseurs

Avec Anne Abeille et Jean Rochereau : membres des Carnets Bagouet

Echanges avec le public

Anne Abeille : Nous allons commencer l'après-midi de cette première journée par des commentaires et discussions sur ce qu'on a vu et entendu ce matin. Je vais d'abord passer la parole à Jean Rochereau. Il est intermittent du spectacle depuis 1968... C'est comme cela que commence son CV ! Il a été danseur dans différentes compagnies puis il a fondé la Compagnie Bagouet avec Dominique Bagouet en 1976. Il a dansé quelques années avec lui puis il a été chorégraphe avec sa propre compagnie. Il a côtoyé Dominique tout au long de sa vie, ils étaient amis. Il a rejoint les Carnets Bagouet en 2000. Il a l'art de la formulation et va prendre la parole sur trois ou quatre observations des interventions de ce matin. Ensuite, on demandera à Annabelle comment elle a vécu ce moment de transmission et enfin on laissera la parole aux spectateurs pour d'autres commentaires et questions.

Jean Rochereau : Je vais d'abord parler de l'intervention d'Annabelle. Quelques petites observations que j'ai pu faire du point de vue de la trace, c'est-à-dire ce qu'on laisse derrière. A l'intérieur d'une transmission orale, il y a quand-même le souci de l'œuvre. La quête de l'œuvre est l'essentiel du travail des Carnets Bagouet depuis le début. C'était déjà en place avant que je n'arrive dans l'association. J'ai pu l'observer avant même de rejoindre les Carnets. L'œuvre, nous ne pouvons plus la toucher. Mais on peut en indiquer les voies par des traces qui sont matérielles.

Dans ce qu'a montré Annabelle, il y avait des indications cinétiques, géographiques, spatiales précises qui pourraient toutes s'écrire, par exemple avec la notation Laban ou avec une autre. Des indications assez facilement transcriposables.

Il y avait d'autres observations qui devraient être ajoutées – un petit nombre d'ailleurs – on pourrait dire, imaginaires : « tu pars, tu fais comme si tu voulais revenir en arrière, tu repars... » Ce n'est pas quelque chose qui s'écrit dans une notation Laban. Ce sont des indications qui ne peuvent se mettre que comme des didascalies mais qui sont tout de même absolument essentielles. Quelqu'un qui voudrait dans cinquante ans reprendre le solo devrait passer par là.

Et enfin, il y avait des indications qui la concerne, elle, comme un témoignage : « pour réussir ce mouvement-là, je l'ai fait et refait des milliers de fois jusqu'à ce qu'il me devienne familier ». Là, l'interprète indique la manière dont elle est rentrée dans le mouvement et le propose comme une des voies possibles à un interprète ultérieur.

Et il me semble que ces trois types d'indications doivent être simultanément laissés sur la trace qu'on veut laisser pour une recherche ultérieure.

Juste une indication que j'avais sur l'intervention de Sylvain à propos des deux types d'attention qu'il a signalés : l'attention focalisée et l'attention diffuse. Dans la tradition anglo-saxonne, c'est quelque chose d'assez important. Il existe un document tout à fait capital, écrit par Anton Ehrenzweig : *L'ordre caché de l'art*, qui est entièrement fondé sur ces deux types d'attention : le « scanning » ou l'attention diffuse et le « focus », c'est-à-dire l'attention focalisée. Dans ce livre, ces deux types d'attention ne concernent pas la danse mais les arts plastiques et la musique. Cela ne veut pas dire

qu'on ne peut pas s'en servir en danse. Il est intéressant de relier cette observation que fait Sylvain Prunec à d'autres arts. Cette attitude qui consiste à essayer d'orienter son attention tantôt vers l'attention focalisée, tantôt vers l'attention toute ouverte est quelque chose de très important. Accessoirement, on peut remarquer qu'Annabelle a fait allusion à cette attention-là lorsqu'elle a dit, à propos de l'orientation du dos des mains et du dessus des bras : « c'est à la limite de votre regard ». Lorsqu'on fait attention à la limite de son regard, c'est bien parce qu'on ouvre son attention au lieu de la focaliser.

Anne Abeille : Dès à présent, peux-tu nous donner, Annabelle, tes commentaires sur ce que tu as fait ce matin ? Ce n'est pas la première fois que tu transmets ce solo, mais peut-être la première fois à un groupe.

Annabelle Pulcini : C'est la première fois que je le transmets à un groupe devant des gens qui m'observent, comme un public ! Mais peu importe, je me suis détendue au fil du temps. Ce que je sais, c'est que plus je le transmets, plus j'essaie d'être dans quelque chose de global, malgré la multitude de détails qu'il faut donner dans cette danse. Il y a plus longtemps, quand je transmettais ce solo, les détails avaient de l'importance, presque trop. Du coup, on n'avancait pas dans la progression du solo. Je ne sais pas si cela s'est vraiment passé ce matin. Mais je m'étais dit : « je laisse un peu plus de souplesse dans la justesse du geste » parce qu'il faut s'approprier ces gestes, les mémoriser, et ce n'est pas simple en trois quarts d'heure ! C'est aussi pour pouvoir donner des indications un peu plus... de l'ordre de la « psychologie » du personnage. Pour que les danseurs arrivent à avoir une vision un peu plus large. J'ai trouvé que les danseuses avaient réussi à danser cette petite séquence.

Je voudrais mentionner une autre chose, qui n'est pas propre à la transmission de ce solo : je ne connaissais pas les danseuses. Quand on a du temps, on se permet de donner d'autres indications parce qu'on connaît la personne, on sait comment elle fonctionne. Ici, j'ai pris le groupe dans sa globalité, avec quelques moments d'observation individuelle.

Jean Rochereau : Pour n'importe quel remontage, on sait bien que les interprètes vont travailler de manière très approfondie. Mais il y a plus : cette exigence pour que le mouvement soit approprié, soit devenu naturel pour chacun des interprètes, fait partie de l'écriture de Dominique Bagouet au point de reléguer la forme elle-même au deuxième plan. Je pense que c'est comme cela qu'il faut interpréter la phrase de Dominique Bagouet : « la forme n'a pas tant d'importance que cela par rapport à ce qu'on veut bien lui faire vivre ». On sait que la forme a de l'importance puisque chez Dominique l'inscription dans l'espace, tous les détails des formes sont extrêmement importants, mais « ce qu'on veut bien lui faire vivre », c'est bien ce travail de l'interprète qui doit nécessairement s'associer dans l'élaboration de la pièce.

Michèle Rust : Et avec cela, il y a un point fondamental mis en avant dans la transmission : au moment où on transmet, quelle est la chose à mettre en avant en fonction des nouveaux interprètes, en fonction de leur formation, de leur nature, du contexte ? On peut orienter différemment le processus de transmission. Annabelle l'a bien dit.

Annabelle Pulcini : Ce sont des couches de travail. Cela passe quand-même par la forme - bien obligé - mais j'essaie d'intégrer de plus en plus vite des petites phrases qui concernent le sens du mouvement, le vécu, ce que veut dire ce mouvement par rapport à l'autre et par rapport à l'ensemble de la pièce. L'expérience compte. Auparavant, si je n'avais pas transmis depuis longtemps ce solo, même s'il était très intégré dans mon corps, j'avais tendance à utiliser la vidéo pour vérifier ma mémoire, la tête, le bras, etc... Maintenant, je m'en fiche ! Même si c'est déformé, il y aura toujours suffisamment d'éléments présents. Ensuite, c'est re-déformé par les danseurs. Il faut trouver la bonne limite entre ce qui est déformable, jusqu'à quel point, et ce qui ne l'est pas. Mais c'est subjectif.

Jean Rochereau : Accessoirement, c'est le processus même de l'écriture : il y a écriture lorsqu'il y a la possibilité de choisir ce qu'on garde. Il y a écriture musicale à partir du moment où on choisit de conserver les intervalles, les accords... Et on sait bien que la musique, c'est bien autre chose que cela ! Mais le processus d'écriture, c'est forcément faire le choix d'un ensemble fini, limité d'indications, de signes qui seront réutilisés plus tard. Dans le processus d'écriture, on abandonne le vivant. Il faut être conscient de cette limitation absolument capitale parce que cette limite va porter le « sans limite » qu'on espère des interprétations futures.

Auditrice : Je voulais savoir, par rapport à l'expérience de ce matin puisque vous sembliez dire que c'était la première fois que vous transmettiez en public, qu'est-ce que cela modifie, dérange, apporte, en tant que transmetteur ?

Annabelle Pulcini : J'étais un peu plus tonique, avec un peu de trac, et laissais un peu moins de vide que je peux en laisser sans observateurs.

Auditrice : Vous nous sentiez comme observateurs ?

Annabelle Pulcini : Pas vraiment, mais il y avait le micro, je m'entendais parler, c'était différent.

Auditrice : C'était une très belle expérience de spectateur qui danse en fait ! [rires] et j'ai fait le lien avec un spectacle de Sylvain Groud : *Je descends du plateau*, un travail avec une auteure qui voulait parler du corps des spectateurs qui étaient aussi danseurs, et cela a fait très fort écho en moi.

Auditeur : Supposons que par un cataclysme [la suite n'est pas audible, l'auditeur pose la question de l'éventuelle disparition des danseurs qui ont dansé les chorégraphies de Dominique Bagouet et de l'après .NDLR]

Jean Rochereau : Il nous est arrivé de travailler sur une pièce de Dominique Bagouet pour laquelle il n'y avait pratiquement pas de traces, uniquement avec la tradition orale, c'est-à-dire ce qui restait dans les corps des danseurs. Le jour où nous avons découvert une toute petite vidéo de deux minutes de cette pièce, d'un seul coup, il nous est apparu que ce que nous pouvions remonter à partir de cette vidéo nous donnait l'évidence d'être un travail sur la chorégraphie de Bagouet, ce que ne nous avait absolument pas donné tout le reste du travail !

On parlait de la forme tout à l'heure : la forme est peut-être secondaire, donc il faut ajouter d'autres choses pour y entrer, mais n'empêche que la forme est aujourd'hui, lorsqu'on écrit la trace, ce par quoi on donne accès à une recherche ultérieure. Autrement dit : nous pouvons, dans les traces, nous

préoccuper de donner des éléments formels, descriptibles, des indications personnelles, éventuellement même plus : des témoignages indiquant « nous, c'est comme cela que nous sommes rentrés... ». Peut-être même que nous pouvons donner d'autres choses, c'est encore à inventer,... Frédéric Pouillaude parle dans un très long chapitre [de son ouvrage *Le désœuvrement chorégraphique* NDLR] du vœu exprimé par Antonin Arthaud que les mises en scène soient écrites. Il parle de hiéroglyphes. On a exactement le même problème pour la danse que pour la mise en scène ! Qui peut prétendre aujourd'hui remonter la mise en scène de *Phèdre* par Jean-Louis Barrault ? Qu'est-ce qu'on a de cela ? Des événements peuvent être très importants sans qu'on soit capable aujourd'hui de les représenter. On peut en parler, sans doute, on a des choses à dire dessus. Mais est-ce qu'on peut les remonter ? Est-ce qu'on peut aller vers ce travail ? Les zones d'ombre sont de plus en plus nombreuses. Quand on n'a plus que les fondations d'un bâtiment, on est dans le même type de problématique. Ensuite, il y a des recherches croisées, c'est un travail d'histoire bien entendu. On examine les traces et ce qu'on peut en faire. Aujourd'hui, si nous nous préoccupons de la trace – et je pense que notre présence ici l'atteste – c'est bien dans cette optique. Si la transmission orale n'est plus possible, à supposer qu'il y ait un cataclysme, qu'est-ce qu'on a, qu'est-ce qu'on propose comme matière, comme objet survivant ? Je prends là le langage de Frédéric Pouillaude.

Anne Abeille : Je voudrais ajouter qu'on a déjà évacué la notion de fidélité. C'est-à-dire qu'on laisse des traces parce qu'on est conscient qu'on ne retrouvera plus la danse de *So Schnell* créé en 1992, ou le solo d'Annabelle créé en 1992. C'est fini. C'est une préoccupation qu'on a eue au début du travail des Carnets Bagouet. Comme Bagouet est parti soudainement, il nous restait ses spectacles, ses œuvres dansées, nous avions l'impression de maîtriser une œuvre. Et durant les premières années, il y avait un souci de re-trouver. Il y a eu tous ces « re » : remontage, reprise, retrouver, remémorer, etc.. Et nos réflexions, nos travaux de transmissions, de bilans sur ces transmissions, nous ont permis d'évacuer cette notion d'identique. On laisse quelques traces. On a fait notre maximum, avec les moyens qu'on a eus pour faire écrire en différents systèmes, pour filmer, pour témoigner, tous les jours jusqu'à aujourd'hui. Et c'est cette matière-là que le chorégraphe ou le danseur pourra trouver dans trois cents ans pour réinterpréter.

Auditeur : Est-ce qu'on pourrait faire l'hypothèse qu'il y ait dans la culture environnante quelque chose qui s'est passée au moment de Dominique Bagouet, qu'il a réussi à saisir : une nouvelle forme de rapport au corps qui nous a également transformés ? Mais il y a aussi l'ambiance générale et les travaux des interprètes. Est-ce qu'il y aurait dans ce cas une espèce de vestige archéologique culturel, plus général, dont peut s'inspirer un interprète pour dire : « ça c'est Nijinsky, ça c'est Bagouet »... Est-ce que cela a un sens ?

Michèle Rust : Politiquement, il y a pour moi quelque chose de très fort chez Bagouet, c'est l'autonomie de l'interprète, c'est le respect du corps. Et derrière ce respect du corps, il y a le respect de la personne et l'autonomie qui lui est donnée. Et je pense que si les Carnets Bagouet existent, c'est aussi le fruit de la Compagnie Bagouet et du travail qu'elle avait fait. Parce qu'on n'avait pas du tout anticipé, et lui non plus je pense, tout ce qui s'est passé après, mais avec le recul, c'est une certitude. On était prêt à faire ce qu'on a fait par le travail, par l'organisation du travail, par la philosophie, le travail de corps, la posture, dans la Compagnie Bagouet. C'est de l'ordre de l'implicite.

Mais justement, le pourquoi des Carnets et pourquoi nous sommes ici aujourd'hui, c'est justement parce que nous souhaitons de plus en plus prendre la parole, écrire et verbaliser. Au-delà des Carnets Bagouet, la danse souffre du manque de verbalisation, du manque de parole des danseurs.

Sylvain Prunenec : Quand j'entends le mot « vestiges », ce sont vraiment des traces très vagues. Or, c'est plus que cela. Comment chaque corps, chaque personne qui a traversé cette danse peut être marquée profondément par certaines postures. Quelque chose m'a profondément marqué par exemple dans ce travail, c'est cette présence sur le fil dont Dominique Bagouet parle notamment au moment de *Meublé sommairement*, et que j'ai eu l'impression de traverser dans les pièces que j'ai jouées après : il y a un rapport à la théâtralité très particulier. C'est une chose qui m'a beaucoup intéressé en travaillant avec lui, que je continue à travailler d'une certaine manière, ou en tout cas qui me travaille. Pour moi, c'est cela le vestige : une chose qui s'est incrustée, fondue, qui se mélange avec d'autres influences, d'autres moments, d'autres chorégraphes.

Mais les traces que les Carnets Bagouet ont recueillies ne sont pas de l'ordre du vestige. Ce sont des traces tangibles avec des choses précises : des dessins, des notes, des articles de journaux, des photos, des vidéos,... c'est d'une richesse énorme. Mais en même temps, c'est intéressant de se poser cette question du vestige : qu'est-ce qui reste dans un corps qui a travaillé avec Bagouet, quinze ou vingt ans après ? Jean en parlait tout à l'heure à propos de *Ribatz, Ribatz ! ou le grain du temps*, ce film documentaire.

Michèle Rust : Je me demande si, tout simplement, ce qui reste en soi, c'est ce qui t'appartient, et qui est comme une partie commune avec Bagouet. Ce n'est pas le fantôme de Bagouet qui reste, c'est plutôt qu'a été éclairée ou a été nourrie une partie de soi qui correspondait aussi au chorégraphe.

Sylvain Prunenec : Il y a deux choses : des choses implicites physiquement que j'ai pu parfois essayer d'effacer. Ou parfois je me suis dit : « elles sont là et je fais avec », de toutes façons elles se mélangent avec d'autres influences ou démarches, dont ma démarche personnelle. Mais quand je parle du fantôme, c'est un jeu en fait. C'est juste que par moments je pense à lui. Par exemple, je suis en studio, et tout d'un coup, je ne sais pas pourquoi, sa figure apparaît. Juste parce que je fais un geste « comme ça ». Et ce n'est pas le seul fantôme qui vient me rendre visite (rires) ! On a tous des fantômes qui arrivent ! Mais c'est surtout l'idée d'une pensée qui arrive à un moment où tu ne l'attends pas forcément. Comme parfois, d'un seul coup il y a une odeur et cela nous fait repenser à un souvenir très ancien, parfois confus, mais on sait que cela nous rappelle quelque chose.

Anne Abeille : J'avais encore une question à poser à Sylvain à propos de cette histoire de grand jeté dans *Necesito*. Au bout d'un certain nombre de spectacles, tu maîtrisais le solo. Or, ce phénomène de lâcher prise, de conscient/subconscient, est-ce que tu as le souvenir qu'il y avait dans ces pièces une notion de liberté particulière ou à l'inverse une notion de contrainte, par rapport à ta vie de danseur et à d'autres expériences avec d'autres chorégraphes ?

Sylvain Prunenec : Ce n'est pas l'un ou l'autre. Forcément, il y avait des contraintes parce qu'il y avait une écriture, parce qu'il fallait se lever tous les jours et être à dix heures dans le studio et parfois on n'en avait pas forcément envie ! Ce sont des contraintes de la vie, en fait.

Anne Abeille : Je pense plutôt aux situations de spectacles, en représentation, sur un plateau. Ici, je parle en tant qu'assistante de Dominique Bagouet dans la compagnie, où j'avais un rôle assez rébarbatif de répétitrice (rires) : reprises des pièces et entretien du répertoire. Donc, il y avait quand-même la notion de répétitions des représentations - il y avait beaucoup de représentations - et comme il n'y avait pas du tout d'improvisations dans le spectacle, où est l'espace de liberté ? Je pense qu'il y avait un espace de liberté à cause de cette histoire d'inconscience du mouvement.

Sylvain Prunec : Avec une danse extrêmement écrite, très définie, au fond, ce n'est pas que l'espace de liberté se réduit, c'est qu'il est à une autre échelle. Tout à l'heure je parlais de ce solo de *Necesito* que j'ai transmis plusieurs fois à de jeunes danseurs et à un moment je me suis dit que je n'allais plus arriver à le transmettre parce que chaque fois que je revenais à ce solo - alors que par ailleurs je travaillais avec d'autres chorégraphes et que je commençais mon propre travail - j'avais l'impression que c'était un puits sans fond. C'est à dire que j'aurais pu, toute ma vie, travailler ce solo et découvrir tous les jours de nouvelles choses. Comme si on pouvait prendre l'écriture, faire de petites incisions, puis aller de plus en plus vers le micro-mouvement, il y aurait toujours de nouvelles choses. Donc c'est une certaine liberté de pouvoir continuer à chercher. En tous cas pour moi cela en fait partie. Simplement, il s'est trouvé qu'à un moment je me suis dit : « il faut que j'arrive à faire ce travail, mais pas simplement sur un solo que j'ai dansé il y a quinze ans, mais aussi sur mon propre travail, et avec d'autres chorégraphes », etc.. Mais cela m'avait vraiment posé cette question. Ensuite, avec le travail de Deborah Hay, d'un seul coup, comme la forme que peuvent prendre les consignes est extrêmement ouverte, il y a effectivement un très grand sentiment de liberté. Mais au fond, dans *So Schnell* ou dans *Necesito*, j'ai eu aussi un très grand sentiment de liberté, mais il était placé à un autre endroit, à une autre échelle.

Auditrice : Est-ce que c'est une question de liberté ou de « non temps », d'un temps universel ? Quand je vous entends parler, cela me fait penser à ce qu'on dit d'une œuvre, justement. A travers les siècles, on trouvera toujours des incises, c'est ce qui peut faire qu'on dit que c'est une œuvre. Quelle que soit l'époque, on peut y retourner. Cette liberté est peut-être une sortie du temps, de la société, du moment... ?

Jean Rochereau : Il faut tout de même faire une distinction. Les œuvres de Bach ont été reprises de façon presque continue. Mais à un moment donné, lorsque Deutsch Grammophon a créé sa collection *Archiv*, il y a eu tout un mouvement de renouvellement de l'interprétation des pièces baroques. Ce mouvement s'est étalé dans le temps, s'est préoccupé des instruments, des accords, et donc de la façon d'interpréter car si on accorde un instrument d'une autre manière, si on ne privilégie pas forcément la quinte, l'instrument sonne différemment, donc cela va changer des choses... Mais ce mouvement ne s'est pas fait en un jour. Alors bien sûr, il y avait la trace : la partition. Mais cette trace ne disait pas le tout de l'œuvre. C'est la même chose ici. Nombreux sont ceux qui ont interprété Bach sans se préoccuper de l'instrument baroque. On peut le faire aussi. Puis, à un moment donné, des gens se sont posé la question : « est-ce qu'il n'y a pas intérêt à se poser la question de l'instrument ? »

Quand on pose une question, on problématise. La question d'Anne allait dans ce sens. Nous essayons de laisser le maximum de traces pour que des gens qui vont s'intéresser à cette œuvre à l'avenir puissent se poser un certain nombre de questions. Ils ne répondront pas à toutes. Ils ne vont pas faire revivre l'œuvre. Et déjà aujourd'hui, on ne fait bien entendu pas revivre l'œuvre. Alors, la liberté

s'inscrit dans cette démarche, mais elle s'inscrivait déjà à l'époque du chorégraphe. C'est-à-dire qu'il y a toujours un espace de liberté de l'interprétation. Et cela, pour toutes les œuvres qui se donnent en public. Simplement, il est clair que les modalités de cette liberté peuvent s'interroger. Par exemple, Maurice Béjart s'intéressait énormément au plaisir de danser de ses danseurs. Il leur donnait énormément de liberté. Ce n'était pas du tout le même ordre de liberté. Si l'interprète faisait le choix de faire une danse provocante ou clinquante ou intérieure, c'était laissé. Ce qui est assez spécifique dans le travail de Dominique Bagouet, c'est que dans le travail de l'écriture, il y a la recherche de cette forme, même si cette forme ne sera donnée le jour du spectacle que comme une première et dernière fois, donc éphémère dans son événement. Mais cette forme, qui a été recherchée par le travail préalable, est quand-même extrêmement précise. Et dans le travail de Dominique Bagouet, il me semble qu'il y a toujours une association avec l'interprète pour la trouver. D'ailleurs, il a affirmé de très nombreuses fois que le danseur était pour lui co-créateur de l'œuvre. Il y a une préparation, une organisation, plein de choses qui sont faites avant, mais ensuite, dans le travail du studio, il y a une association avec le danseur. Alors, est-ce qu'on peut appeler cela liberté ?

Sylvain Prunenec : Je ne comprends pas ce que tu dis sur le spectacle qui serait répété pour ne vivre que la première fois où il est présenté. Je ne comprends pas ce que cela veut dire. Cela veut-il dire que la première fois que nous jouons une pièce, elle est vivante, et ensuite que nous sommes des morts-vivants ?

Jean Rochereau : C'est simplement une autre fois.

Sylvain Prunenec : Oui, donc c'est une œuvre qui se rejoue. C'est bien le propre du spectacle vivant. La deuxième est différente de la première, et celle qui sera faite dans trois cents ans sera forcément encore plus différente... A propos de la notion de liberté, quand on danse, on est confronté à une écriture. Je disais que le danseur était comme un alpiniste - l'image de la crête - et de chaque côté, il y a l'infini des possibilités. Une sorte de contrat moral se fait avec ses partenaires et le chorégraphe, qui fait qu'on va faire en sorte de suivre la ligne de crête, tout en sachant qu'il y a toutes ces possibilités autour et que celles-ci font quand-même partie du chemin qu'on est en train de suivre. D'ailleurs, il arrive – pas forcément de façon intentionnelle – que des erreurs se fassent sur le plateau. Cela m'est arrivé il n'y a pas longtemps dans *Le Sacre #197* où deux séquences sont à peu près similaires. Dans l'une, je dois finir en sortant du plateau et dans l'autre je reste sur le plateau. Et au lieu de sortir, je suis resté. Et les trois autres danseurs devaient faire un trio (rires)... Et j'étais tellement persuadé d'être « juste » qu'en voyant un des danseurs devant moi, je me disais : « mais qu'est-ce qu'il fait là ? Je ne comprends pas, il devrait être derrière ». Cela n'a évidemment duré que trois secondes. Mais voilà. Juste le fait d'être présent avec toutes ces potentialités mais en faire un choix, c'est aussi une preuve de liberté d'une certaine manière. Et le fait qu'une danse soit extrêmement écrite, précise, très définie, ou qu'elle soit lâche, au fond, n'est qu'une question d'échelle, mais ce n'est pas si différent.

Si je puis me permettre encore une intervention : le projet dont je viens de parler s'appelle *Sacre #197* est de Dominique Brun. C'est un travail qui se fait en deux phases. Il y a eu une première pièce créée au mois de décembre où elle a travaillé à partir des sept dernières minutes du *Sacre du Printemps* de Nijinsky. Et l'année prochaine il y aura une sorte de récréation, remontage – je ne sais pas comment elle le nomme – du *Sacre du Printemps* dans une nouvelle version, puisqu'il ne reste

que des dessins, la partition de Stravinsky annotée par endroits correspondant à certaines entrées et sorties des danseurs, des articles de presse, quelques photos et des dessins par Valentine Hugo au moment des répétitions, mais pas d'images animées, pas d'écriture. Donc, elle s'est saisie de toutes ces archives. Elle a une très grande connaissance de la danse de Nijinsky puisque elle a beaucoup travaillé sur *l'Après-midi d'un faune* également - pièce qui avait été notée - et à partir de cela, elle travaille et crée. Mais à part les costumes et les décors puisqu'elle reprend ceux d'origine et la musique dont on sait que cela sera très proche de la création d'origine, il y a très peu de choses sur la danse... c'est une question de réinvention. Donc on peut imaginer, si on revient à la question de tout à l'heure : dans trois cents ans ?... Certaines pièces de Dominique Bagouet seront peut-être réinventées. Qu'est-ce qui est important ? C'est : est-ce qu'elles sont vivantes ? Elles sont remontées dans l'idée de pouvoir partager quelque chose, quand-bien même cette chose-là a été modifiée, renouvelée, malaxée, etc. Ce qui est important, c'est ce qu'on partage avec un public ou avec des danseurs. Et puis, sans doute d'autres pièces, parce qu'elles auront été notées, pourront être reprises au plus proche.

Auditrice : Depuis tout à l'heure je me passe et repasse ce que vous dites et pour conclure, puisque c'est l'heure de nous quitter, quel serait le mot clef, du moins la ligne de force qui fait qu'on est toujours habité par l'œuvre et à travers cette œuvre par un style ou un auteur qui porte un projet, qui le dépasse, et qui le catalyse en même temps ? Le spectacle vivant, ce n'est pas qu'une seule personne, nous le savons bien. C'est du partage et de la communion, c'est une famille et l'œuvre de Dominique Bagouet s'inscrit dans l'histoire de la danse, mais aussi dans l'Histoire. A quel endroit, pour vous ? Qu'est-ce qu'il donne, essentiellement ?

Anne Abeille : Ce n'est surtout pas à nous qu'il faut demander cela ! (rires) Nous sommes trop dedans !

Auditrice : Justement. *So Schnell*, si vite, Bach, cette cantate merveilleuse... Jouer celle-ci avec des instruments anachroniques, est-ce que ce n'est pas une insulte vis-à-vis de Jean-Sébastien Bach ? Je ne sais pas, je ne suis pas musicologue mais j'aime la musique et j'aime la danse. Entrons dans la danse. Ce n'est pas seulement une question de mise en jambes, c'est certainement aussi une question - vous l'avez bien dit, Annabelle Pulcini - d'esprit, si j'ose dire. Vous avez évoqué le mot qui pour moi résonne fort : au niveau « psychologique ». Vous amenez votre danse à un autre endroit de la transmission qui n'est plus essentiellement mécaniciste. C'est ce que j'ai voulu entendre et comprendre tout à l'heure. Et la trace me fait penser à la philosophie de Jacques Derrida cette différence et à tout ce travail sur le temps qui passe et qui ricoche pour l'éternité. Cet éphémère ouvre à autre chose qu'un trou noir justement, à un puits de lumière au contraire. Donc, les danseurs que vous êtes, vous avez parlé de responsabilité, alors justement, je vous écoute avec grand intérêt et grand respect. Et ce que vous dites fait écho, et dans la forme qui est la vôtre sur scène et dans les archives qui sont aussi des reliques, par endroits. L'œuvre dont vous parliez tout à l'heure est quelque chose qui n'est pas forcément sacralisé mais qui est sacré. La preuve en est qu'il y a des lieux comme l'Imec pour les préserver contre la poussière sachant que nous sommes voués nous aussi à être poussière, nous le savons très bien. Néanmoins, cette force qui est la vôtre quand vous êtes là, présents, vous donne la capacité de refuser au nom de quelqu'un qu'on a aimé. Il me semble que c'est ce que vous faites. Je vous écoute avec vraiment beaucoup d'intérêt et je vous remercie

« Danse à l'œuvre, un singulier collectif »

Colloque des Carnets Bagouet organisé avec l'Imec et la revue Mouvement

infiniment pour la manière que vous avez de vous exposer, de vous exprimer avec une entèreté remarquable [quelques mots inaudibles NDLR]. C'est merveilleux.

Débat du vendredi 12 avril 2013

Avec Jean-Marc Adolphe : journaliste, directeur de la revue Mouvement

Avec Pascale Luce et Michèle Rust: membres des Carnets Bagouet

Echanges avec le public

Jean-Marc Adolphe : Je serai personnellement curieux de savoir ce qu'ont pensé ceux et celles qui ont dansé hier avec Dominique Jégou, quelques réactions à chaud ?

Auditrice : J'enseigne en lycée, en spécialité art danse. Vous avez vu une partie de mes élèves hier. J'ai trouvé cela passionnant ! Je voudrais vous remercier de nous donner cette chance incroyable de partager ces expériences, surtout vis-à-vis des élèves. En tant qu'enseignante, évidemment toutes ces questions me renvoient à mes propres pratiques. On se retrouve dans certaines choses et moins dans d'autres. Mais ce qui m'a surpris dans cette présentation [film *La transmission d'autre chose* projeté par le Laboratoire des Carnets], c'était que la transmission était extrêmement liée et dépendante de ce qu'on transmet et de la nature du travail qu'on transmet. Effectivement, la danse d'Odile Duboc n'est pas la danse de Dominique Bagouet et on voit bien, à travers les témoignages de Bruno Danjoux par exemple, que la manière de transmettre est totalement différente.

J'ai perçu une forme de captation globale sur la musicalité du geste, alors que chez Bagouet, c'était dans le détail du geste et un petit peu dénaturé dans son organicité si je puis dire. Bruno dit : « on transmet toujours quelque chose d'autre ». Celui qui crée et danse le rôle fait que, dans la transmission, il n'y a pas simplement la part de créateur de la pièce, de la gestuelle, mais aussi une part de nous-mêmes. Cet écart est sensible : entre qui on est et ce qu'on transmet. Je suis bien consciente, en tant qu'enseignante, que quand je transmets une phrase à mes élèves, j'ai forcément une part de moi dans cette phrase, même si au départ j'ai « emprunté » cette phrase à quelqu'un d'autre. Je voulais juste partager cette impression.

Ce travail est extrêmement intéressant. Le regard sur son propre regard est aussi quelque chose qu'on ne fait jamais. C'est assez troublant parce que cela met en évidence des points de détail sur notre pratique sur lesquels on ne prend pas le temps de s'arrêter - alors qu'on pratique tous depuis des années - ils mettent en évidence des choses importantes.

Pascale Luce : C'est étrange car ce que vous venez de dire a été dit par les danseurs qui ont vécu cette expérimentation, avec quasiment vos mots.

Catherine Moreau [enseignante au lycée Pierre Mendès-France de La Roche Sur Yon dans le cadre de l'enseignement de spécialité danse] : Cette idée de « ce qui se transmet, c'est ce qui nous fonde », tient peut-être un peu de nos mythologies intérieures aussi, comme en parle très bien Barthes. C'est dit dans le film. Ensuite, il y a cette idée de « créolisation » entre celui qui transmet et celui qui reçoit, c'est-à-dire que l'interprétation se situe sans doute à cet endroit-là dans la transmission. Et pour revenir à cette conférence [d'Yves Clot], ce serait quoi, un geste de métier ? Comment peut-on répondre à cette question ? Puisque ce terme est nommé. Pour les élèves aussi, comment parler d'un geste de métier dans cette histoire-là ?

Michèle Rust : S'il fallait nommer un geste de métier, il est plus dans la posture, dans l'attitude que dans le geste habituel. Ce film - cela doit être la quatrième ou cinquième fois que je le vois - il y a chaque fois une strate de plus qui se fait, une distanciation. Et je pense que c'est vraiment un geste de métier qui est convoqué par cette expérimentation vraiment enrichissante et très explicite avec l'équipe du CNAM. C'est ce travail de distanciation qu'elle nous a permis dès le début et chaque fois que je vois le film. Et donc, on pourrait dire que ce travail de distanciation, c'est le geste de métier que j'apprends avec ce travail.

Pascale Luce : Pour aller dans ce sens, Romain Panassié l'exprime avec ses mots à lui en disant qu'à travers ce travail, il a pu toucher du doigt, vivre un esprit de recherche, une façon de chercher, pas une vérité mais la prise en compte d'un contexte, du moment, et aussi cette interrogation de notre mémoire.

Michèle Rust : Il y a aussi une chose qui libère fortement avec ce travail, c'est la conjugaison, le dialogue entre l'affectif et le raisonné. Il y a à la fois un travail d'analyse, une reconnaissance de tout ce qui est de l'ordre de l'affectif, et en même temps il n'y a pas de condamnation, au contraire, il y a aussi une validation de cet élément. Je pense que c'est cela qui est assez typique dans le domaine artistique. C'est peut-être tout ce qui a été de l'ordre de l'affectif et de l'affectation qui retient les danseurs à avoir cette explicitation du métier du danseur. Là, tout en gardant ce côté affectif et lyrique, on s'approprie des outils de distanciation et d'analyse. L'un n'exclue pas l'autre, au contraire, cela fait partie de ce métier.

Jean-Marc Adolphe : Il y a une chose très étonnante dans ce que tu dis : tu parles de distanciation quand tu vois le film pour la 5^{ème} fois, et tu dis : « peut-être, c'est ça, le geste de métier ». C'est-à-dire que ce geste, précisément, n'est pas un geste. Hier, dans ce que vous avez fait ici, [il s'adresse aux lycéens présents dans la salle] dansé ici, en extérieur, dans ce moment où vous étiez tous ensemble, il y avait quelque chose de très beau : vous n'êtes pas danseurs, ce n'est pas votre métier, cela le deviendra pour un ou deux d'entre vous, mais pendant un laps de temps assez bref, même si ce n'est pas votre métier, vous avez fait le métier de danseur.

Je ne parle pas là de technique, comme on l'entend souvent pour un métier. Je n'ai pas essayé de pointer les petits défauts. Le plus beau à voir était le moment où vous entriez dans le métier de danseur. C'est-à-dire le petit moment de concentration, de recueillement, de sens de l'espace et des autres, où vous entriez dans le geste de danser. Et du coup, chacune et chacun d'entre vous était juste dans l'intention, et du coup le geste était beau et l'espace lui-même devenait beau.

Cela m'amène à penser à ma formation de journaliste. J'ai commencé à travailler dans un journal régional qui était encore fabriqué en plomb, avant que n'arrive l'offset et les écrans. Il s'agissait des métiers du livre, une véritable aristocratie ouvrière, avec le rapport à la matière, le linotype, le montage des pages, etc... C'était très physique. Et le lieu-même du travail, l'atelier était un village en soi, une cité, une ruche. Et j'ai vécu le moment où c'est passé en offset et où tous les ouvriers du livre sont passés derrière des écrans, avec des claviers, une rationalisation de l'espace, la réduction du geste à quelque chose de très pauvre, au fond. Et du coup, toute cette vie sociale d'atelier a disparu.

On parlait hier aussi de Pascale Houbin qui mène un travail sur les métiers et il apparaît clairement que ce qui est fondamental dans le geste - qui est rarement pensé comme un geste - c'est la relation. C'est pour cela que ce document - qui est pour moi un vrai film, est extraordinaire car il montre des

choses qu'on ne voit jamais habituellement dans le travail de la danse. Quand on est observateur, c'est une richesse incroyable d'avoir accès à ce document. Il y a une multiplicité de relations, entre celui qui transmet et celui qui interprète, une relation par rapport au matériau : une phrase donnée ou un échauffement. Tout se joue dans la relation, entre deux personnes, entre une personne et une matière, entre une expérience et une mémoire. Cet espace est très plastique, très élastique et « fait » geste.

Sophie Quénon, chorégraphe : Le documentaire m'a beaucoup renvoyé à une notion que je trouve importante : déplacer son regard. J'aime bien l'idée de la différence des propositions, que ce soit la mise en état de corps ou la phrase chorégraphique, l'apprentissage, les auto-confrontations croisées. C'est aussi déplacer son point de vue. Je trouve cela très beau. C'est important aussi par rapport à l'enseignement ou la transmission de la danse contemporaine. On enseigne tout le temps d'où on est et je me pose la question d'où je regarde. Parce qu'on ne se rend pas compte à quel point on est parfois orienté. Il y a beaucoup de méthodologies pour arriver à la transmission d'une phrase. Ce film est un très bel outil de danse contemporaine. On dit souvent que la danse contemporaine n'est pas accessible. Ce document donne des clefs importantes avec cette idée de déplacer son regard, son point de vue. Cela me fait penser à des choses sans jamais leur avoir donné corps : la pensée du mouvement ou le mouvement de la pensée. Voilà, avec la danse on est vraiment à cet endroit-là. Je vous remercie beaucoup.

Pascale Luce : Je cite Bruno Danjoux et Romain Panassié : les deux ont souligné la grande richesse de cette histoire du collectif. Il nous semble que cela nous a apporté un énorme plus : nos différences de points de vue et la petitesse de ce qui a été analysé a fait foisonner, jaillir toutes les questions qu'on n'aurait pas soupçonnées. Romain disait : « il y a eu un accueil précieux réservé à chacun dans la bienveillance et le respect de nos rythmes. Il nous a été proposé de regarder des choses avec simplicité. Cela a permis la distance entre soi et l'activité qu'on avait ce jour-là ».

Note sur *Compression-Décompression*

par Dominique Jégou, chorégraphe

Voir des extraits filmés de cette performance dansée : http://www.dailymotion.com/video/x17epme_colloque-carnets-bagouet-a-l-imec-11-et-12-avril-2013-1ere-partie_creation

Tiré d'un travail de recherche et d'analyse des archives conservées à l'IMEC, réalisé en 2009, dans le cadre de la résidence de ma compagnie « Les danses de Dom » en Basse Normandie, je me suis associé à des artistes et chercheurs pour explorer le fonds Dominique Bagouet conservé à l'IMEC et réaliser un travail de recherche sur les partitions et dispositifs spatiaux qui organisent les pièces chorégraphiques de Dominique Bagouet.

De cette analyse des partitions de Dominique Bagouet, notamment de *So Schnell*, j'ai proposé des expériences artistiques en relation avec l'idée de structure, de motif et de module.

Ces propositions répondaient à deux questions :

- Comment répondre artistiquement à ce que j'avais découvert dans l'écriture de Dominique Bagouet ?
- Comment habiter l'Abbaye d'Ardenne, y contextualiser ma réponse artistique ?

Compression - Décompression

Créée à partir d'un extrait de *So Schnell* intitulé "les chèvres", la compression conserve la « partition » du spectacle mais en condense l'espace au plus près de ce qui serait une disparition de l'aspect gestuel de la danse, ce qui revient à danser du Bagouet sans que cela se voie, en restant apparemment immobile.

La phase de *décompression* s'est déployée dans plusieurs sites de l'IMEC et a été envisagée comme une réponse chorégraphique personnelle à mon expérience bagouetienne.

Propositions de 6 situations chorégraphiques à l'abbaye d'Ardenne, lieu de l'IMEC

J'ai proposé 6 situations qui sont des réponses chorégraphiques à la notion de structure, dans le temps et l'espace, de motifs - figures et d'utilisation de systèmes modulaires, en relation avec l'étude analytique que j'ai faite de la partition de *So Schnell* :

« Danse à l'œuvre, un singulier collectif »

Colloque des Carnets Bagouet organisé avec l'Imec et la revue Mouvement



Motif floral

1/ Dans la cour de l'abbaye, développement d'une danse en arborescence, selon un motif floral, reprenant l'idée d'irrigation à travers un axe central, des nervures (trames) et des bordures (enveloppes). Utilisation de cordes au sol, dépliées en forme de feuille puis déconstruites. Extraits de modules des « chèvres » dansés au ralenti.



Chute infinie

2/ Sur une pelouse en pente, chute infinie des danseurs, en boucle. Mouvement global, douceur du contact avec l'herbe, rythme chaotique. La surface comme expérience visible : contact entre le sol, où vivre c'est chuter, incessamment, et le sous-sol des ensevelissements, des strates invisibles, des mémoires.



Cubing

3/ Développement d'une proposition de transport (de cubes) : cubing. Un groupe crée des lignes tandis que l'autre réalise des colonnes, chacun détruisant la « création » de l'autre pour bâtir son propre projet. Pratique de la persévérance, de l'acceptation de la destruction partielle ou totale de ce que l'on bâtit individuellement ou collectivement. Ou non-acceptation, avec mise en place de protections, développements de stratégies et tactiques spontanées. L'usage de la consigne était de continuer la règle initiale jusqu'à ce que pointe l'ennui. A ce moment-là, chacun était libre de se laisser aller à « ce qui lui passait par la tête, de façon intuitive ». Loin de l'idée que la danse serait un apprentissage de gestes codés.



Repos

4/ Se reposer, dormir, rêver. La danse comme prolongement du rêvé, comme fiction, comme pratique liée à l'utopique.

« Danse à l'œuvre, un singulier collectif »

Colloque des Carnets Bagouet organisé avec l'Imec et la revue Mouvement



L'appel des sirènes

5/ L'appel des sirènes ou comment ne pas résister aux voies intérieures, aux désirs.



Immersion

6/ Immersion totale, dans l'auge du jardin potager, d'une jeune femme, maintenue par un jeune homme au fond de l'eau, en apnée.

Compression-Décompression, projet organisé par « Les Danses de Dom »/Marion LE Guellec, administratrice, en partenariat avec l'Imec.

Interprété par 50 lycéens en option danse : Lycée St Dominique à St Herblain (44), Lycée Louis Liard à Falaise (14), Lycée Ste Geneviève à Rennes (35), Lycée Mendès France à La Roche sur Yon (85).

Assistante : Catherine Legrand

Photos : © Imec-Alain Desmeulles (1,3,4,5,6) et Dominique Jégou (2)

Présentation de pièces d'archives sur *So Schnell* de Dominique Bagouet

Exposition conçue par Anne Abeille, des Carnets Bagouet

en collaboration avec Caroline Dévé, de l'Imec

Grange aux Dîmes – 11 et 12 avril 2013

Voir cette présentation filmée : http://www.dailymotion.com/video/x17gooc_colloque-carnets-bagouet-a-l-imec-11-et-12-avril-2013-2eme-partie_creation

Cette petite exposition montre quelques pièces d'archives du fonds Dominique Bagouet, mais particulièrement des pages du cahier de notes sur la pièce *So Schnell* que Dominique Bagouet a créée en 1990.



Notes de chorégraphie de Dominique Bagouet pour *So Schnell* – Archives Imec – Fonds Dominique Bagouet

On commence par un schéma qu'il a fait dactylographier par la secrétaire : « So Schnell – plan général sommaire » qui détaille toutes les séquences. Il y avait 12-15 séquences différentes dans *So Schnell*. Il note les séquences avec le nombre de personnes et la musique qui l'accompagnait, mais il a surtout dessiné au crayon une sorte de météorologie du décor puisque la pièce commençait sur fond noir, à un moment donné le fond noir s'élevait pour découvrir un rideau bleu, puis trois soleils apparaissaient, disparaissaient, quelques nuages descendaient des cintres, la pluie, etc. Tout ça pour finir au fond noir. Cette météo s'appuyait donc sur les éléments du décor qui étaient conçus par Christine Le Moigne et fabriqués en contreplaqué, et s'appuyait surtout sur les termes de la cantate de Bach qui cite la pluie, les vents, la rivière, etc.

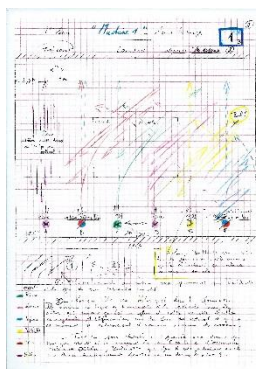
Ensuite on a les toutes premières pages du cahier de notes où Dominique Bagouet, le crayon à papier en main, s'applique surtout à dessiner en premier sur sa page les dimensions du plateau. Parce que l'enjeu était de taille. *So Schnell* est une pièce qu'il a créée pour inaugurer le plateau de l'Opéra Berlioz au Corum à Montpellier. Et ce plateau avait 20 mètres d'ouverture sur 15 de profondeur, ce qui était des dimensions inhabituelles pour Dominique Bagouet. Dans une note d'intention, il dit bien ses préoccupations d'occuper cet espace, ce grand espace.

Après le prologue qui ouvre la pièce sous forme d'un duo en silence, la première séquence - que Dominique Bagouet nomme « Machine 1 – Après les nuages » lorsqu'il la prépare sur son cahier - est pour 6 danseurs. Elle-même divisée en 6 sous-parties qu'il nomme également (*les ressorts, les*

« Danse à l'œuvre, un singulier collectif »

Colloque des Carnets Bagouet organisé avec l'Imec et la revue Mouvement

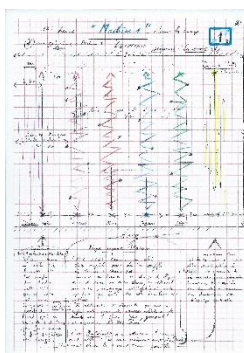
roseaux, l'œil étoilé, ...), elle ne dure que 6 minutes. On peut en suivre la chronologie grâce aux carrés bleus en haut à droite de la page. L'espace scénique est consciencieusement délimité grâce à la feuille quadrillée, respectant les proportions de la scène où devait être créé « *So schnell* ». C'est en partie à cause des dimensions inhabituellement grandes de ce plateau que Dominique Bagouet a pris beaucoup de soin à la préparation par écrit de cette chorégraphie. Les parcours des danseurs sont indiqués au crayon de couleur. Les actions qu'ils doivent faire sont décrites sous le dessin, les distances entre eux sont également notées, ainsi que quelques détails précis pour l'un ou l'autre des interprètes, nommés par leur prénom.



Notes de chorégraphie de Dominique Bagouet pour *So Schnell* – Archives Imec – Fonds Dominique Bagouet

Ce sont des jets de dessinateur, de peintre, où le tracé donne un peu l'illusion du mouvement. On a quelqu'un qui fait des allers retour, en verticale, puis il y en a d'autres qui font des mouvements penchés qu'on appellera ensuite, quand le vocabulaire sera créé, « les roseaux ». Ensuite, il détaille la danse qu'il imagine et il met par exemple sur cette danse :

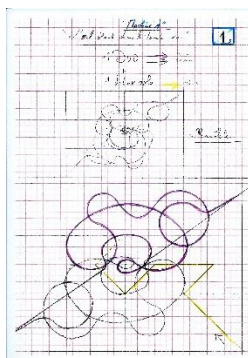
« Hélène aura un rôle très limité et très simple dans toute cette 1^{ère} danse mais néanmoins important. 1 sorte de témoin qui a besoin de plus de temps pour faire monter et faire participer son énergie. »



Notes de chorégraphie de Dominique Bagouet pour *So Schnell* – Archives Imec – Fonds Dominique Bagouet

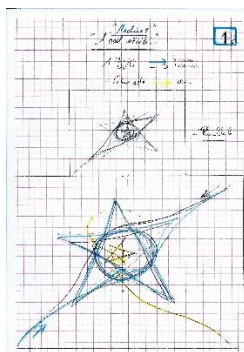
Zig-zag - c'est la deuxième page - Comme en ski, très rapide, avec des « on souffle » de temps en temps. Arrivé au lointain, on change de ligne avec des roues ou autre chose, on redescend, remonte,

rechange, et « fatigue ». Ceci pendant que *Baldinette* – c'était le surnom qu'on donnait à une autre danseuse – *elle, accélère son rythme.* Donc, c'est ce qu'il écrit ici et les zig-zag, c'est ça qui est assez incroyable : il trace juste quelques petits tracés, petits zig-zag, mais il imagine déjà très concrètement la dramaturgie, le temps le rythme, l'espace de ces six danseurs.



Notes de chorégraphie de Dominique Bagouet pour *So Schnell* – Archives Imec – Fonds Dominique Bagouet

Sur une page suivante, c'est la suite de cette danse : il isole au milieu du plateau un espace scénique de 5 mètres de profondeur par 7 d'ouverture au centre du plateau, qui sera plus tard éclairé de manière particulière et il laisse traîner son crayon, avec plusieurs croquis différents. Celui-là, il sait que ce sera un duo. Donc un des danseurs qui a le tracé en violet et puis l'autre le tracé en jaune. Et là on est sur une façon de composer à partir d'improvisation et de composition. Il donne ce croquis en mains aux deux danseurs, en l'occurrence Fabrice et Sylvain. Et c'est à eux de composer la danse. Donc ces danseurs ont une séance de travail tous seuls et ils vont proposer à Dominique Bagouet une danse qui sera ensuite améliorée et mise en forme. C'est un processus qu'il n'a pas toujours fait dans ses danses, donner une sorte de partition, un parcours sur le plateau mais la fabrique du matériau de danse est faite par les danseurs.



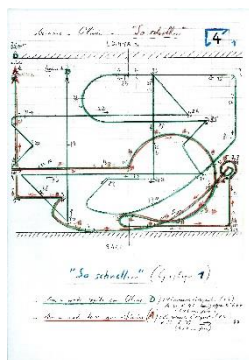
Notes de chorégraphie de Dominique Bagouet pour *So Schnell* – Archives Imec – Fonds Dominique Bagouet

La même chose pour ce dernier croquis « l'œil étoilé ». C'est effectivement une forme d'œil avec l'iris au milieu et puis une étoile. C'est un solo, et puis ensuite un duo. Priscilla est censée respecter le

« Danse à l'œuvre, un singulier collectif »

Colloque des Carnets Bagouet organisé avec l'Imec et la revue Mouvement

trajet de l'étoile. Elle va composer la danse, et puis un danseur ensuite va faire une petite étoile au milieu.



Notes de chorégraphie de Dominique Bagouet pour *So Schnell* – Archives Imec – Fonds Dominique Bagouet

Voici un des dessins préparatoires à la chorégraphie de la séquence « *So schnell* », séquence centrale de la pièce : ce titre est emprunté au premier vers de l'air pour ténor situé au cœur de la cantate de Bach. Cette danse d'ensemble a été minutieusement préparée par Dominique Bagouet. A partir du rectangle qui représente la scène, il a imaginé un quadrillage en trois zones horizontales et quatre zones verticales. Puis il a laissé son crayon de couleur (une couleur différente pour chacun des 12 danseurs) tracer des volutes et lignes brisées pour créer des parcours extrêmement précis. Enfin, il a parsemé cette ligne de petites barres de mesures pour indiquer le rythme auquel exécuter ce parcours. En effet, cette séquence se danse sur le tempo de la musique jouée simultanément. Pour ne pas surcharger la feuille, le chorégraphe n'a dessiné que 2 parcours par page avec la caractéristique suivante : un danseur évolue sur un rythme rapide (mesures longues) alors que l'autre évolue sur le mode lent (quelquefois plusieurs mesures sur place). Au studio ensuite, le danseur a librement inventé ses mouvements suivant ces consignes rigoureuses d'espace et de temps. Enfin, la mise en commun de toutes les partitions chorégraphiques ainsi créées, a été l'objet d'un long travail dirigé par Dominique Bagouet.

progression des changements de costumes suivant les séquences



Notes de chorégraphie de Dominique Bagouet pour *So Schnell* – Archives Imec – Fonds Dominique Bagouet

Evolution des costumes : à partir du costume de base : un t-shirt, un pantalon ou une jupe, des chaussettes et des chaussures identiques pour chaque danseur, Dominique Fabrègue, costumière, a proposé une évolution pour chaque changement de séquence chorégraphique, allant du noir à la plus grande diversité des couleurs et un retour au noir. Le principe des couleurs primaires a été retenu, faisant référence à l'esthétique de Roy Lichtenstein.

La transmission d'autre chose

Lorsque je suis arrivé dans la compagnie d'Odile Duboc en Avril 1995 pour la création de « trois Boléro », je connaissais très peu son travail. J'avais fait, il y a bien longtemps, alors que j'étais enseignant d'éducation physique, un stage où nous avons pratiqué « les Fernands », situation que j'utilisais amplement avec mes élèves tant cet exercice me semblait pertinent pour, avec des gestes simples et quotidiens, amener les enfants à des actes dansés c'est-à-dire à des états d'écoute et de présence. Je comprendrai plus tard que je ne le faisais pas correctement car j'en faisais plutôt un acte théâtral alors qu'Odile visait plutôt un effacement et une sensation de personnage « suspendu ».

Auparavant, en 1989, en tant que spectateur, j'avais vu *Insurrection* mais c'est en 1993, à Grenoble, à l'occasion d'une représentation de *Projet de la matière* que j'ai été véritablement épris par son travail. Je me souviens être ressorti du Cargo (c'est comme cela que la Maison de la Culture de Grenoble se nommait à l'époque) comme un marin débarqué sur le quai après un long et beau voyage et d'avoir eu besoin d'un temps de solitude avant de pouvoir aborder mes semblables. Je ne peux nommer clairement ce qui dans cette pièce m'a « embarqué ». Je peux juste dire que le temps d'un spectacle, je me suis trouvé organiquement autre et ai perdu la sensation du temps. C'est cette pièce qui m'a donné envie de rencontrer cette femme, son travail et ses outils pour amener des corps à s'échapper de leur poids et de leurs formes et n'être que matière.

Un langage clandestin

Pour le premier Boléro, Odile nous apprend une phrase chorégraphique qu'elle appelle la phrase de base. Très vite, elle nous met par groupes de trois ou quatre et nous demande de composer avec cette phrase. Etant « nouveau arrivant » dans la compagnie, je respecte scrupuleusement les consignes et compose avec mes camarades des petites formes, qui, je trouve, donnent assez vite des compositions riches et étonnantes. Par contre je m'aperçois que des danseurs ajoutent des mouvements qui ne font pas partie de cette phrase et qu'Odile en accepte les propositions. Le lendemain, pour continuer l'écriture, j'y vais de mon plein gré mais Odile assez vite me signifie qu'il y a des mouvements qui ne font pas partie de la phrase. Au-delà de la simple anecdote, cela montre bien qu'il y a là quelque chose de l'indicible qui s'opère et qui n'a pas de nom. Je sens bien que ce ne sont pas mes mouvements en tant que tels qui la gênent mais plutôt le fait qu'ils n'arrivent pas à s'inscrire dans son langage. Faute de quoi : Leurs musicalités ? Leurs respirations ? Leurs inscriptions dans l'espace ? Leurs intentions ?...

Une présence par retrait

Pour le deuxième Boléro qui est un duo, j'ai demandé à Odile et aux interprètes : Boris Charmatz et Emmanuelle Huynh si je pouvais assister aux répétitions car j'avais envie de dessiner et de peindre des corps qui travaillent. J'ai pu être ainsi un spectateur privilégié de la construction de cette pièce. Odile leur lit des textes et les laisse improviser. Elle filme chaque jour et numérote avec soin les dates du travail. Les improvisations se font très vite les yeux fermés et dans un tout autre registre que la première version. Elle parle beaucoup d'état de corps, de matière sensible, de la statuaire de Camille

Claudel... Les corps s'extraitent, se portent, laissent leur présence par retrait. Odile gomme, ralentit la danse pour lutter contre le crescendo implacable de la musique, enlève tout accent, étire le temps, les corps, cherche à en montrer l'élasticité. Les interprètes iront jusqu'à travailler dans une totale nudité. Mais si Odile procède par retrait, par évidement, ce n'est pas de cette nudité là qu'il s'agit. (Elle punaisera d'ailleurs sur la porte de son bureau un extrait du manifeste des futuristes : *Nous exigeons pour dix ans la suppression totale du nu en peinture* dont elle remplacera soigneusement le mot peinture par danse.) Elle retire de la matière grasse à l'espace pour reprendre une expression de Giacometti. Elle cherche à extraire de la terre des corps et leurs absences, à faire émerger d'un socle une valse terrestre.

La broderie d'un paysage

Pour le troisième boléro, nous commençons le travail par des marches, un certain type de marche car Odile souhaite travailler sur les glissements de plans et sur l'horizontalité. Pour moi, compter n'a jamais été trop mon fort mais là, il y a dans la façon de compter quelque chose qui m'échappe complètement. Nous n'allons jamais jusqu'à huit comme dans les autres compagnies mais reprenons des : un deux, un deux, un deux trois puis d'un seul coup les comptes peuvent aller jusqu'à seize. Chaque soir je m'efforce d'apprendre la partition mais le lendemain elle peut rajouter un ou deux comptes à un endroit, en retirer trois ailleurs sans que de l'intérieur je puisse en sentir la nécessité. Il y a là quelque chose de secret et de mystérieux dont je vois bien à son visage qu'elle en tire une certaine jubilation. Aujourd'hui je ne sais plus compter jusqu'à huit. Sa façon de compter est devenue la mienne. J'allais dire sa façon de broder. Car c'est ainsi, Odile brode autant les tissus de nos corps que l'espace qu'elle construit. Avec des points, des lignes, des plans et des figures et dans une mathématique jubilatoire, elle arrive à charger d'intentions et de pouvoir les formes les plus abstraites. Jour après jour, maille après maille, elle tisse un habit, un « habiter » de l'espace avec des verticales (le Boléro debout), des horizontales (le Boléro couché) et des glissements de plans et de lumières. Dans une patience qui n'est pas résignation, mais approfondissement, application à transmettre, appropriation de ce qui advient, elle me fait penser à *La brodeuse* de Vermeer. (D'ailleurs si l'on regarde d'un peu plus près l'ensemble de ces pièces on y retrouve le même écheveau de fil rouge) Imminence de l'action suspendue dans le temps. Elle nous dira d'ailleurs : *Ce qui est important ce n'est pas de montrer mais de faire voir.*

Verticalement autre

Ce qui me surprend également, c'est la rigueur pour ne pas dire la rigidité du cours que nous donne Odile. C'est tous les jours, à quelques petites variations près, les mêmes exercices, dans le même ordre, la même barre au sol et debout. Au début cela m'arrange pour des raisons de mémoire mais très vite pour ne pas m'ennuyer je me fixe des focus. Par exemple je fais tout le cours en portant mon attention sur l'espace derrière mes oreilles. J'en récolte une grande liberté et à mon insu mon corps se structure c'est-à-dire se « verticalise ». Verticalité qui, chez Odile est ensemble : mouvement ascensionnel et poussée dans le sol, tension et vertige, oubli et fidélité d'une mémoire, présence et absence du regard, tension et lâcher respiratoire. D'ailleurs, même si Odile marque les comptes en claquant des doigts, elle chante pour souligner que *la durée est faite d'instant sans durée* (citation de Bachelard qu'elle aimait nous redire). Elle dira également : *Il ne faut pas s'appuyer sur le temps mais le traverser dans une conscience de chaque instant vécu.*

Cela montre que pour Odile, l'expérience de l'art n'est intéressante que si elle est traversée par cette double nécessité ; une discipline (tous les jours le même cours) qui va devenir dans le temps la condition même de sa liberté. Et si quelque chose m'échappait lorsque je suis rentré dans la compagnie c'est bien cette notion de discipline qui va offrir une structure de corps apte à chanter le monde, son monde. On pourrait certainement nommer cela sa « poétique ». Au même titre qu'on ne voit plus la même Sainte-Victoire lorsqu'on l'a vue peinte par Cézanne, les nuages au crépuscule lorsqu'on a vu le petit tableau : *Le nuage rouge* de Mondrian (les exemples pourraient être nombreux). Odile certes nous ouvre un regard sur le monde : les vols d'oiseaux dans l'étendue d'un ciel argenté, deux personnes assises dans un square, la musicalité du flux et du reflux des vagues sur la plage, le défilement d'un paysage où filent des champs de colza lors des trajets en train...Mais ce n'est pas tant de les voir qui nous change. C'est de les voir à travers le chant et la respiration d'un autre. Et c'est peut-être là que réside la force de sa transmission : Œuvrer chaque jour à structurer des corps pour qu'ils puissent incarner librement une poétique du retrait, du concave, du laisser place à un imaginaire qui *hausse le réel d'un ton* (Bachelard encore). Etat de nudité incarné de l'homme dans son absolue vulnérabilité à autrui autant qu'au monde mais qui devient sa vérité conquise et sa délivrance.

Bruno Danjoux