

transcription de la rencontre :

vidéodanse 2014 : « oublier la danse » avec les carnets bagouet

avec olivia grandville, danseuse et chorégraphe

**animée par valérie da costa, commissaire de vidéodanse
2014**

suivie de la projection de

**Histoire d'une transmission, So Schnell à l'Opéra
(1999, 54')**

Chorégraphie : Dominique Bagouet

Avec : Olivia Grandville, Matthieu Doze,

Réalisation : Marie-Hélène Rebois

Après la mort de Dominique Bagouet, les danseurs de la compagnie fondent Les Carnets Bagouet afin de transmettre la mémoire de son travail en inscrivant ses pièces au répertoire. L'extrême délicatesse et la précision de la gestuelle du chorégraphe comme la variété des danses singulières de chaque interprète sont transmises directement des danseurs de la création, ici Olivia Grandville et Matthieu Doze, à ceux de l'Opéra de Paris, notamment à Marie-Agnès Gillot et Clairemarie Osta.

http://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-f72cbd1fb537166429a038e9b78592be¶m.idSource=FR_E-f72cbd1fb537166429a038e9b78592be

**paris, centre georges pompidou– 21 février 2014
durée : 25'**

valérie da costa : bonsoir, merci d'être là, c'est bien, il y a toujours du monde, cela fait énormément plaisir. C'est la troisième rencontre et c'est la première séquence autour des Carnets Bagouet. J'ai choisi Olivia Grandville qui a pendant plusieurs années fait partie de la compagnie Bagouet, de 1989 à 1992, qui est interprète et chorégraphe, qui a tout un travail personnel de l'après-Bagouet. Et cette rencontre est la première de trois : demain avec Catherine Legrand et lundi avec Marie-Hélène Rebois et Anne Abeille, autour de **Ribatz, Ribatz, ou le grain du temps** et un autre film : **Noces d'or ou la mort d'un chorégraphe**. Ce sera un triptyque sur ces questions très importantes de transmission dans l'œuvre de Bagouet, grâce aux Carnets Bagouet.

Olivia, on peut commencer par le début : le désir de créer cette archive, les Carnets Bagouet, après la mort de Dominique Bagouet ?

olivia grandville : oui, d'autant plus que le film qu'on va voir, **Histoire d'une transmission**, a été quasiment la première transmission, me semble-t-il. En tous cas, c'était très proche de la fin de la compagnie et de la mort de Dominique. Cela s'est fait très naturellement, en fait, cette histoire-là. On a tous été très choqué par cette disparition qui pourtant était annoncée mais qui nous a quand-même semblée extrêmement brutale. C'est vrai qu'on était dans ce mouvement de la danse contemporaine des années 80, très riche, et c'était la première fois que se posait cette question : ce chorégraphe qui était au sommet de son art disparaît, qu'est-ce qu'on fait ? Qu'est-ce qu'on en fait ? Surtout qu'il n'avait laissé aucune consigne. Donc il n'était pas du tout question pour nous, danseurs de la compagnie, de faire perdurer cette compagnie, à l'image par exemple de celle de Balanchine, comme de grandes compagnies où les danseurs ont continué à danser les pièces. Ce n'était pas du tout dans l'esprit de la compagnie Bagouet puisque nous étions tous déjà dans des projets personnels aussi, souvent. Vous citez le nombre d'années que j'ai passées là-bas, c'est très, très peu, finalement. Je suis rentrée en 1989, cela fait trois ans et demi, quatre ans. Cela paraît délirant parce que je suis toujours là aujourd'hui, à parler de Dominique Bagouet, c'est fou quoi ! J'en suis très heureuse, mais je vais revenir là-dessus parce que c'est vrai que, du coup, on s'est retrouvé avec cet héritage sur les épaules, sans mesurer à quel point cela allait peser finalement sur nos vies aussi. Cela dit, on est très heureux de l'avoir fait, et il fallait le faire parce que cette danse nous semblait importante, singulière. Il n'y avait pas encore tellement de vidéos, encore à cette époque-là. Le premier geste a été de tourner les films des pièces qui étaient en cours. Et cela a été impulsé par l'administratrice de l'époque : Lilliane Martinez. Dans la saison où Dominique a disparu, on s'est tous mobilisés pour tourner **So Schnell, Necesito** (mais pas **Jours étranges**, hélas, qui est une pièce magnifique, que vous aurez donc l'occasion de découvrir).

Et puis il y a eu cette proposition de Brigitte Lefèvre de remonter **So Schnell** à l'Opéra. Et c'était étrange parce qu'on l'avait dansée à l'Opéra, très peu de semaines avant la mort de Dominique Bagouet. Et deux ou trois ans après, on se retrouvait à le transmettre, alors que nous étions, nous-même, des jeunes danseurs, aussi ! D'ailleurs, quand je vois ce film et la manière dont je transmets des choses à ces danseurs de l'Opéra, cela me fait un peu sourire quand-même, parce que sur le plan pédagogique, on était un petit peu « frais ».

valérie da costa : ce qui est très intéressant dans le film de Marie-Hélène Rebois : **Histoire d'une transmission, So Schnell à l'Opéra**, c'est de vous voir vous, et aussi les autres danseurs de la compagnie, comme Matthieu Doze, en train de passer cette œuvre, mais voir aussi que, pour les danseurs de l'Opéra de Paris, il faut arriver à désapprendre une technique pour en apprendre une autre. Ce qui est le cas pour tous les danseurs quand ils restent un certain temps chez un chorégraphe, mais là, on voit très bien les moments où vous et d'autres danseurs leur dites qu'il faut qu'il y ait des relâchés, des formes de lâcher prise dans le mouvement, ce qu'un danseur classique a moins l'habitude de faire. Est-ce que vous pouvez nous parler de cela ?

olivia grandville : avant même cela, il y a eu le choix de la part des Carnets Bagouet, la décision d'accepter cette proposition de Brigitte Lefèvre. Et on n'était pas d'accord dans le groupe, parce que certains estimaient que cette pièce devait être dansée par des danseurs contemporains, que cela allait être complètement dénaturé, qu'on connaissait les méthodes de l'opéra, à savoir une transmission ultra rapide et ensuite une pièce qui tourne avec des changements de distribution où on ne fait pas appel aux gens qui ont transmis, donc la chose se déforme petit à petit. Moi, à l'époque, je faisais partie des gens qui avons défendu cette transmission à l'Opéra, parce que je disais tout simplement : « il faut que ces danses-là accèdent à ces institutions parce que sinon, on en restera éternellement à Balanchine, Roland Petit ou à Maurice Béjart.

En fait, depuis, ma position a changé, d'abord parce qu'on en est toujours à Balanchine, à Roland Petit, à Maurice Béjart, et je pense que cela ne changera jamais. Et finalement, l'expérience de l'opéra a été assez positive parce l'équipe était formidable, et puis parce qu'on avait posé des règles qui ont été respectées. C'est-à-dire qu'ils n'ont pas pu reprendre la pièce sans nous faire revenir. Du coup, ils ne l'ont pas reprise. La question était réglée ! Et cela ne s'est donc fait qu'une fois et c'est très dommage. Mais il se trouve que j'ai été invitée des années plus tard à transmettre **So Schnell** au Ballet de Genève. Là aussi nous avons posé des règles. La première était : je veux bien venir le faire, mais si on programme **Jours étranges** en même temps, une pièce très différente. Parce que je trouvais cela beaucoup trop facile de penser qu'une pièce comme **So Schnell**, qui est effectivement une pièce de groupe, avec des lignes, etc... est une pièce à danser par un ballet classique alors que le vocabulaire, à l'intérieur, est très brut. **Jours étranges** et **So Schnell** se sont faites dans la même période et se sont beaucoup nourries l'une l'autre. Et ce qui est justement intéressant, c'est ce vocabulaire brut à l'intérieur d'une écriture qui pourrait sembler académique. Donc je voulais que ces deux pièces soient mises en regard. Cela a été accepté. Ensuite, j'ai proposé de faire appel à d'autres artistes plasticiens et scénographes parce que je trouvais que « l'emballage visuel » de **So Schnell** avait beaucoup vieilli et je défendais l'idée que les pièces de danse pourraient être considérées, à l'instar des pièces de théâtre, comme des objets à revisiter également sur le plan esthétique. Cette proposition n'a pas abouti - bien que cela m'ait été promis au départ- mais finalement, cela n'a pas abouti.

valérie da costa : vous aviez pensé à qui comme artiste ?

olivia grandville : en fait, j'avais proposé deux plasticiens : Yvan Clédat et Corinne Petitpierre qui avaient proposé une chose très belle : un mur de led. Parce qu'en fait, une grande partie de la source sonore de **So Schnell** est un travail sur les machines à

tricoter de l'usine de Jacquard de la famille Bagouet et cette question de la trame et du tricotage des mailles est très présente dans l'écriture chorégraphique. Et ce mur de led aurait été superbe, je pense... Tout ça pour dire que cela a évolué.

Quand on s'est retrouvé à l'Opéra, il y a des textes qui évoquent l'idée qu'il y a eu deux visions qui s'affrontaient : qu'on avait eu à défendre la notion d'interprétation par rapport à la notion de technique. Or ce n'est pas ça du tout. Ce sont, comme vous le disiez, deux techniques. Le problème des danseurs classiques et des danseurs de l'Opéra en particulier c'est qu'il y a un peu l'idée que la technique classique est le viatique qui permet d'accéder, de danser toutes les danses. A partir du moment où on sait faire toutes les virtuosités classiques qui sont effectivement très difficiles à réaliser, cela veut dire qu'on peut tout danser. Or, ce n'est pas vrai. Ils ont leur technique, nous en avons une autre. Et il y a en particulier une dimension très difficile à transmettre aux danseurs classiques, c'est que justement la réalisation de ces difficultés techniques demande d'être toujours dans une logique du « plus » : du plus tendu, de la jambe plus haute, du saut plus haut, du pied plus cambré, du cambré qui va plus loin, c'est toujours la quantité. La question de la qualité du mouvement est secondaire. Cela va être quelque chose de l'ordre de l'interprétation. Je ne suis pas en train de dire qu'il n'y a pas de travail de qualité, mais il passe beaucoup par cette extension perpétuelle et extrême. Même chez le danseur lui-même, cette sensation du mouvement qui va au plus loin. Or, la danse de Bagouet justement, n'est pas du tout à cet endroit. C'est une posture de corps très différente, très centrée, un regard très horizontal, quelque chose de beaucoup plus fin dans la sensation. Je le sais parce que je venais moi-même d'une formation classique et j'ai eu énormément de mal à travailler sur des choses beaucoup plus minimales dans la sensation et dans le corps.

Donc c'est très difficile pour eux, et ils s'y sont vraiment collés, je trouve. Dans ce sens-là, c'était passionnant. Et sur la question de l'interprétation, il y a d'assez belles choses dites dans ce film, notamment, vous verrez. L'interprétation chez un danseur classique, c'est une espèce de jeu dramatique qu'on va venir plaquer sur la danse mais cela ne vient pas du tout du travail du corps, en fait. Et il était difficile de leur expliquer cela. Par exemple, dans la danse de Dominique, il y a des choses drôles. C'est un des rares chorégraphes qui peut avoir une écriture qui contient un certain humour. Et cela passe par le corps, mais pas du tout par un jeu surajouté au mouvement lui-même.

Il y a des tas de choses. Le rapport à la musique par exemple. **So Schnell** est une pièce qui commence par un duo dans le silence, mais ce duo est complètement organisé musicalement par la danse, par le rythme des pas. Il ne s'agit pas seulement de faire du bruit, mais c'est extrêmement musical. Et cela passe par cette écoute très particulière entre les deux interprètes. Cela aussi, c'était assez difficile de le transmettre.

valérie da costa : et, au-delà de cette transmission à des danseurs, qu'est-ce que cela vous a apporté, cette histoire de transmission, et qu'est-ce que vous avez gardé comme trace de ces années dans la compagnie ? Et ensuite, de cet héritage que vous portez ? Qu'est-ce qui reste ? Est-ce que cela reste dans votre travail, ou pas, aujourd'hui ?

olivia grandville : oui, bien-sûr qu'on est fait de tout ce qu'on a traversé, quand-même. Moi, j'ai démissionné des Carnets Bagouet en 2003. Parce que justement, je

pensais, et je pense que cette transmission passe par bien d'autres choses que la transmission directe de l'œuvre elle-même. Je pense que je suis beaucoup plus intéressée par la réappropriation de l'œuvre que par la transmission à l'identique. Il y a eu énormément de choses passionnantes, de discussions et d'échanges au sein de l'association parce que toutes ces questions-là étaient posées, parce qu'on n'était pas tous du même avis, parce qu'il y avait des questions passionnantes aussi sur la technique. Je trouvais qu'à un moment donné on en avait fait le tour sous cette forme-là. Voilà, cette danse était à la fois en nous et dans les corps des gens avec qui on a travaillé. Mais il y avait aussi un chemin qui continuait quand-même.

Ce qui est intéressant, c'est que finalement, la question de la mémoire m'a rattrapée. Dans mon travail personnel, c'est revenu à un endroit différent. Finalement, le fait d'avoir été confrontée à la nécessité de transmettre, de préserver une mémoire et de s'interroger sur cette question de la mémoire, comment on la transmet, comment est-ce qu'on la garde vivante, est finalement venue me tarauder aussi dans mon propre travail.

valérie da costa : en se réappropriant certaines choses du lettrisme, par exemple, sur Cage aussi ?

olivia grandville : par exemple, oui. C'est mon côté « vintage » !

valérie da costa : non, c'est bien, c'est un joli vintage, il ne faut pas s'en défaire !

olivia grandville : par un travail que j'ai fait : **Une semaine d'art en Avignon**, qui était une commande du Festival d'Avignon, j'ai eu l'occasion d'organiser des débats avec Jack Ralite, qui a toujours dans ses poches plein de phrases formidables. Il disait toujours : « il ne s'agit pas de retour aux sources mais de recours aux sources ». C'est très présent, la question de la mémoire aujourd'hui, la preuve ici, ce n'est pas pour rien.

valérie da costa : et ce qu'on peut souvent lire, c'est que dans la danse contemporaine, ces questions de mémoire sont apparues au moment de la mort de Dominique Bagouet et avec la création des Carnets Bagouet et que c'est à ce moment-là qu'il y aurait eu une conscience d'une mémoire dans la danse contemporaine, ce qui était le cas dans la danse classique avec les ballets de répertoire. Vous êtes d'accord avec cela ?

olivia grandville : ce qui est étrange, c'est que la danse par essence est quelque chose de relativement intransmissible même s'il y a des tas de systèmes de notation. C'était aussi un sujet de réflexion au sein des Carnets Bagouet. Déjà, pour apprendre le système de notation et qu'il soit accessible, c'est une vie entière de travail, et en plus, chaque chorégraphe a son propre système de notation. La danse, pendant très longtemps a été de l'ordre de la transmission orale. Et ce qui est étrange, c'est qu'aujourd'hui, où on n'a jamais eu autant de moyens de préserver la danse, avec la vidéo par exemple, c'est là que les questions de mémoire se posent de manière de plus en plus aiguë. Quand je dis qu'il n'y avait pas beaucoup de vidéo à cette époque-là, c'est vrai. C'est tombé à un moment charnière de deux générations. Parce qu'il y a eu aussi les années 90 où le paysage chorégraphique a énormément changé. Et donc cette disparition a été un peu symbolique, a déclenché cette question, oui.

valérie da costa : ou l'a cristallisée sous une autre forme : qu'est-ce qu'on fait d'un héritage ? Comme aujourd'hui se pose la question de l'héritage de Cunningham ou Pina Bausch qui se perpétue d'une autre manière que l'héritage de Bagouet. Parce que les pièces continuent à être remontées, et cela continue.

olivia grandville : remontées et de plus en plus transformées. Demain, vous allez accueillir Catherine Legrand et le travail qu'elle a fait avec Anne-Karine Lescop pour les adolescents est absolument magnifique. Ce n'est pas une autre pièce mais c'est une deuxième vie de la pièce. De même qu'il y a eu aussi d'autres travaux, notamment à l'Université Paris 8, menés par Anne-Karine Lescop, où des gens se sont réappropriés complètement des solos extraits de pièces... Ce qui est très positif dans cette aventure, c'est que cela a transformé la notion de transmission.

valérie da costa : oui, très probablement. Et je pense que c'est la raison pour laquelle ces temps autour de Dominique Bagouet ont leur sens dans le cadre de ces discussions. Parlons de ce que vous faites aujourd'hui ? Vous travaillez un nouveau projet, vous croisez beaucoup les champs disciplinaires, théâtre, danse, arts plastiques.

olivia grandville : je viens d'une histoire de théâtre. Donc la question du langage a tout de suite été très présente. Pour faire un petit lien avec mon histoire bagouetienne, je suis rentrée dans la compagnie au moment où Dominique Bagouet montait **Meublé sommairement**, sur un texte d'Emmanuel Bove. C'était un hasard mais cela a aussi ouvert des perspectives pour moi et très vite j'ai commencé à travailler en général à partir de textes, entre le verbe, le langage, et le langage articulé de la danse. Mon travail est marqué par ça et aussi par la question de l'histoire de l'art, quand-même. Parce que mon parcours veut ça. J'ai été formée à l'Opéra de Paris, mon parcours dans l'histoire de l'art est parti de très, très, très loin et il s'est fait de manière totalement autodidacte. C'est au travers de mon travail personnel que j'ai remonté le cours des choses.

valérie da costa : on peut annoncer que vous allez présenter votre dernière création à la Ménagerie de Verre au mois de mars.

olivia grandville : oui, c'est un solo, un travail sur le cinéma, et en particulier celui de Cassavettes, dans le cadre du festival Etrange Cargo à la Ménagerie de Verre, du 18 au 22 mars.

valérie da costa : merci Olivia et bonne projection.