

Les Carnets Bagouet

La passe d'une œuvre

Ouvrage publié sous la direction d'Isabelle Launay

LES SOLITAIRES INTEMPESTIFS

« Nouvelle librairie de la danse »

Ouvrage publié avec le concours du Centre national du livre
et du ministère de la Culture et de la Communication
(Direction de la musique, de la danse, du théâtre et des spectacles)

Sommaire

REMERCIEMENTS

Un tel ouvrage n'aurait pu se faire sans des accompagnements de toutes sortes, et notamment sans la participation et l'engagement d'Anne Abeille, de Jacques Bagouet, Christian Bourigault, Claire Chancé, Sylvie Giron, Olivia Grandville, Catherine Legrand, Anne-Karine Lescop, Alain Michard, Dominique Noel, Laurent Pichaud, Jean Rochereau, Michèle Rust,

sans le soutien de François Berreur, de Jean-Paul Montanari, de Mathilde Monnier, de Jean-Marc Urréa, de Régine Chopinot, d'Emmanuelle Huynh, d'Aymar Crosnier, sans le regard et l'écoute d'Emmanuelle Cherel, de Frédéric Tellier, Laetitia Doat, Laurence Pagès, Boris Charmatz, Matthieu Doze, Simon Rochereau, Fabrice Ramalingom, Élie Schulman, Alexandre Berlinski,

sans l'attention particulière de Daniel Perrier,

et sans Frédéric Pouillaude avec qui le projet de ce livre fut aussi initié.

Enfin, merci à tous ceux qui ont accepté que leurs propos soient ici publiés.

Tous ont eu part différemment à ce texte,
ce dont pour chacun, très particulièrement, nous savons gré.

Contributions à la publication de ce livre

Montpellier Danse, Centre chorégraphique national Montpellier Languedoc-Roussillon,
Ballet Atlantique Régine Chopinot, Centre national de danse contemporaine d'Angers

L'association Les Carnets Bagouet est subventionnée
par le ministère de la Culture – direction régionale des affaires culturelles de Rhône-Alpes
Elle a déposé son fonds d'archives à l'Institut mémoires de l'édition contemporaine
(www.lescarnetsbagouet.org – www.imec-archives.com)

© 2007 LES SOLITAIRES INTEMPESTIFS, ÉDITIONS

1, rue Gay-Lussac – 25000 BESANÇON
Tél. : 33 [0]3 81 81 00 22 – Fax : 33 [0]3 81 83 32 15

www.solitairesintempestifs.com

ISBN 978-2-84681-203-0

REMERCIEMENTS	6
ANACHRONISMES ? : PRÉFACE PAR ISABELLE GINOT	11
I. ANARCHIVES... OU PARTIR DE BAGOUET : ESSAI PAR ISABELLE LAUNAY	19
<i>Introduction : L'archive, c'est nous !</i>	21
1. <i>La demande de répertoire ou « le devoir de mémoire »</i>	39
2. <i>Transmettre : hériter ? Les conditions d'un « véritable » héritage</i>	45
3. <i>Transmettre : dénouer. De « la-danse-de-Dominique » à « l'œuvre de Bagouet »</i>	53
4. <i>Transmettre : traduire ? Passeurs-passants</i>	59
5. <i>Transmettre : démonter. Histoire des démontages</i>	65
6. <i>Transmettre : stabiliser et disséminer. Une transmission orale sans filiation</i>	73
II. ARCHIVES D'UNE EXPÉRIENCE 1993-2007 PAR LES CARNETS BAGOUET ET ANNE ABEILLE, ISABELLE LAUNAY, SYLVIANE PAGÈS	87
<i>Présentation du fonds et du choix des archives</i>	89
Chapitre un	93
<i>Qu'est-ce qu'on fait ? 1993-1994</i>	
Lettre de Liliane Martinez à Jack Lang	93
Entretien avec Christian Boltanski	96
Deux présentations des Carnets Bagouet	101
Lettre de Martine Bagouet	106
Conseil artistique des 1 ^{er} et 2 avril 1995	106
Lettre de Pascal Dusapin à Stéphane Lebard	109
<i>Le Saut de l'ange</i> : programme du Ballet Atlantique Régine Chopinot	111
Bilan de la reprise du <i>Saut de l'ange</i> par le Ballet Atlantique Régine Chopinot	112
Chapitre deux	119
<i>Qu'est-ce qu'on quitte ? 1995-1996</i>	
Lettre de Michèle Rust aux Carnets Bagouet	119
Lettre d'Hélène Cathala aux Carnets Bagouet	121

Conseil artistique des 7 et 8 septembre 1996	122
Bilan de la reprise d' <i>Assai</i>	124
Chapitre trois	137
<i>Qu'est-ce qu'on démonte ? 1997-1998</i>	
Première rencontre à propos de <i>Jours étranges</i> , 1993	137
<i>Jours étranges</i> , note d'intention	144
Lettre d'Hélène Cathala pour les Carnets Bagouet	145
Lettre de Matthieu Doze à Christine Le Moigne	146
Lettre d'Anne Abeille à Hélène Cathala	148
Débats, <i>So Schnell</i> à l'Opéra de Paris ?	149
Lettre de Matthieu Doze et Olivia Grandville à Brigitte Lefèvre	159
Lettre de Matthieu Doze aux Carnets Bagouet	161
Université d'été : « Transmissions, présence des œuvres »	162
Synthèse de l'université d'été	176
Chapitre quatre	181
<i>Qu'est-ce qu'on interprète ? 1999-2000</i>	
Table ronde : « Héritage Bagouet : rupture ou filiation »	181
« Rendre lisible » à propos de <i>Meublé sommairement</i>	186
Note d'intention de Fabrice Ramalingom, <i>Meublé sommairement, reprise 2000</i>	192
Discours de Jack Ralite, hommage à Dominique Bagouet	193
Lettre d'Anne Abeille à Martine Bagouet	195
Réponse de Martine Bagouet à Anne Abeille	196
Lettre ouverte d'Orazio Massaro	197
Lettre de Sylvie Giron	199
Bilan de <i>Meublé sommairement, reprise 2000</i>	200
<i>F. et Stein, réinterprétation</i> , demande de Christian Bourigault	210
Débats suite à <i>F. et Stein, réinterprétation</i>	212
Chapitre cinq	223
<i>Qu'est-ce qu'on transforme ? 2001-2002</i>	
Lettre de Christine Le Moigne	223
Lettre de Matthieu Doze	226
Note d'intention de <i>Matière première</i>	228
Lettre d'Odette et Henri Bagouet	229
Bilan de <i>Matière première</i>	230
Entretiens avec Marie-Hélène Rebois : archéologie du grain du geste	235
Note d'intention pour <i>Retour sur Ribatz</i>	252
Lettre de Philippe Cohen	253
Chapitre six	257
<i>Qu'est-ce qu'on définit ? 2003-2004</i>	
Lettre de Matthieu Doze	257
Définir les qualités du geste chez Bagouet	259

Chapitre sept	295
<i>Qu'est-ce qu'on laisse à désirer ? 2005...</i>	
Note d'intention d'Alain Michard pour <i>Retransmissions</i>	295
Texte de Nathalie Collantès après <i>Retransmissions</i>	296
Partir d'une partition	298
Note pour la transcription en notation Laban d' <i>Assai</i> de Simon Hecquet	299
Lettre de Jean Rochereau	301
Note d'intention pour <i>Château de sable</i> d'après <i>Le Crawl de Lucien</i>	302
Note d'intention de Dominique Noel pour <i>Déserts d'amour, suite pour 9 danseurs</i>	304
Journal de bord de Dominique Noel pour <i>Déserts d'amour, suite pour 9 danseurs</i> ...	306
Note d'intention d'Olivia Grandville pour <i>So Schnell et Jours étranges</i>	311
Lettre de Fabrice Ramalingom	313
Lettre de Michèle Rust	314
Lettre d'Olivia Grandville	315
Lettre de Sylvie Giron	316
Annexes	319
Dominique Bagouet : biographie	321
Liste des œuvres de Dominique Bagouet	323
Repères chronologiques	325
Liste des membres des Carnets Bagouet	336
Bibliographie et filmographie	338
<i>Les Carnets Bagouet</i> : la réalisation d'un livre	341

Préface

par Isabelle Ginot

Anachronismes ?

Ce livre étonnant s'attache à un projet peu courant : publier les archives de travail d'une association de danseurs, les Carnets Bagouet, constituée après la mort du chorégraphe Dominique Bagouet en 1992 afin de faire circuler son œuvre selon des modalités totalement inédites. Les débats présentés ici rendent ainsi compte à la fois du présent continu dans lequel ils ont travaillé, et d'un passé incessant. Qu'est-ce qui s'est définitivement achevé de cette œuvre et qu'est-ce qui se poursuit ? Qu'est-ce qui nous en sépare aujourd'hui ? Qu'est-ce qui est, dans cette œuvre, contemporain, et surtout, *de quoi* est-ce contemporain ? Désormais considérée comme majeure, cette œuvre a nourri et formé le regard de toute une génération de spectateurs, comme elle a formé le geste de bien des danseurs. Pour tous ceux qui l'ont rencontrée, du vivant du chorégraphe, spectateurs ou artistes, elle a été constitutive d'un devenir ; très certainement, elle l'est encore implicitement pour tous ceux qui ne l'ont pas rencontrée à l'époque, dès lors qu'elle travaille souterrainement bien des savoirs de danseurs et spectateurs d'aujourd'hui.

Entre 1976 et 1992, l'œuvre de Bagouet couvre une période bien particulière de la danse contemporaine française : Bagouet est un exemple de cette génération de très jeunes chorégraphes qui impulse un intérêt naissant et vite grandissant pour cette nouvelle forme, et en bénéficie tout à la fois : il a vingt-cinq ans lorsque sa première pièce, un trio d'une dizaine de minutes, reçoit un premier prix au Concours de Bagnolet. Au moment de sa mort, seize ans plus tard, il est le directeur de l'un des quelques vingt centres chorégraphiques nationaux qui quadrillent l'architecture institutionnelle d'un champ artistique désormais reconnu. À l'image de Dominique Bagouet, l'existence marginale de la danse contemporaine française s'est transformée en un champ balisé par le politique et l'institution ; dès le milieu des

années 1990, les nouvelles générations ne manquent pas d'effectuer critiques et démontages des rapports entre création chorégraphique et institution, et ces critiques filtrent nécessairement notre réception d'aujourd'hui.

De son œuvre, on retiendra d'abord un caractère qui pourrait sembler aujourd'hui monumental : de grandes pièces pour une compagnie relativement nombreuse (de 6 à 14 interprètes). Il y a eu au début de petites formes, pièces courtes autorisant des programmes à géométrie variable. Mais dès l'ouverture du Centre chorégraphique de Montpellier, Bagouet s'installe dans le format d'environ une heure qui est quasiment devenu la règle de l'époque, acceptée puis imposée par les programmateurs et bailleurs de fonds autant que par les artistes. Ce contexte institutionnel produit bien des contraintes ; c'est pourtant lui qui ouvre à l'éthique du travail lent et profond qui constitue la condition première de toute l'œuvre. On peut voir la première partie de son parcours comme l'élaboration d'une identité artistique ; et la seconde, comme la mise au défi et la déconstruction de cette identité jamais figée. L'importance cruciale du travail de la danse ou de l'écriture gestuelle est largement débattue dans la suite de cet ouvrage : cette place du travail du geste, chez Bagouet, est à la fois un fait de tradition (Bagouet a eu une formation de danseur classique et accordait beaucoup d'importance à la place de la danse et du danseur), et un écart par rapport à la façon dont la danse contemporaine se développe alors. Il est peut-être l'un des derniers chorégraphes à se poser en fondateur d'un langage, développant une technique, ou plutôt une éthique du geste et de la posture qui, jamais fixée, constitue néanmoins une marque identitaire profonde. La remise en jeu permanente de la question du geste, chez Bagouet, est à bien des égards une singularité, elle est la ressource mouvante qui « instabilise » durablement son travail, et le remet constamment en jeu. Si l'un des traits caractéristiques de cette écriture gestuelle est son aplomb et sa grande stabilité, les conditions de cet aplomb et l'espace avec lequel il se constitue ne sont jamais acquis.

Il y a aussi un sens aigu du détail : dans le corps, segmenté, où tout est mis en œuvre pour rendre visible l'infinitésimal, dans l'espace, où les géométries savantes sont calculées au centimètre près, dans le rythme, qu'il soit gestuel ou compositionnel, où de minuscules pauses fragmentent le phrasé, et inscrivent une organisation temporelle millimétrée.

L'espace, savamment architecturé, est en pointillé : pas de masses, pas de déferlements, mais des constructions complexes, indestructibles autant qu'ajourées, où les distances précisément calculées ne

laissent advenir ni les contacts, ni l'isolement, mais toujours des liens à distance. Toutes les pièces (à l'exception de quelques très rares propositions pour l'extérieur) sont conçues et dansées sur des scènes frontales. Composées d'une façon que l'on peut voir aujourd'hui comme classique, elles sont organisées en différents tableaux, ou du moins grandes parties, et ce sont surtout les liens entre ces parties qui varient d'une pièce à l'autre. La structuration, toujours narrative même pour les pièces abstraites, organise temps forts et temps faibles, développements et conclusions. C'est en ce sens que l'œuvre de Bagouet se loge dans un espace esthétique classique (dans tous les sens du terme), référé à la perspective comme à la narration. Son identité se situe précisément dans l'usage qu'elle en fait, usage critique et profondément déconstructif, qui fait muter la solidité et l'intemporalité des normes classiques en un présent fragile, délicat, toujours menacé d'effondrement.

À l'intérieur de ce cadre rendu tremblant, chaque pièce de Bagouet s'attache à une question, et parfois, prend le contre-pied de la précédente ; la question du rapport entre la danse et les autres arts est traitée systématiquement et rigoureusement (relations danse-musique, danse-arts plastiques, danse-littérature et danse-théâtre), et apporte un regard bien particulier sur ces dialogues cultivant autant l'en-commun de la danse avec la musique, le théâtre, les arts plastiques, le récit, que la différence disciplinaire. Bagouet s'attache autant à élaborer une danse rigoureusement abstraite, qu'à travailler la construction de personnages strictement chorégraphiques (et lorsqu'il emploie des comédiens, il s'assure que rien, dans leur partition, n'autorisera une sur-théâtralisation de leur rôle). Les processus de création varient d'une pièce à l'autre ; et s'il ne renonce jamais à la posture d'auteur chorégraphe vis-à-vis de ses interprètes, la définition de ces deux fonctions varie sensiblement selon les époques, tout comme varie l'usage de l'improvisation ou de la composition par les danseurs eux-mêmes.

Quels que soient les thèmes, les enjeux singuliers d'une pièce ou de l'autre, le travail de Bagouet se distinguait sans doute de bien d'autres, par ce qu'on appellera, un peu rapidement, son éthique. De façon très globale d'abord, une éthique du travail qui, pour chaque pièce, ne considérerait rien comme acquis – en cela bien différent sans doute d'autres chorégraphes de la même époque. Si les pièces de Bagouet sont minutieusement composées, écrites, et finalement *spécificitaires*, elles ne naissent pas pour autant d'une série de recettes ou méthodes qu'on aurait appliquées à un nouveau thème, et pour chacune d'elles s'est inventé un processus de création particulier. Une

éthique de l'œuvre, ensuite : si rien dans les modalités du processus n'est acquis d'emblée, il en va de même pour la pièce à produire et les représentations à donner. Toute l'œuvre s'attache à poser cette question : qu'est-ce qu'un corps dansant en représentation ? Et très vite nouera cette première question à une seconde : comment défaire le « corps Bagouet » aussitôt qu'une pièce l'a constitué ? Jamais cette dimension autoréflexive et critique n'a lâché prise.

Si l'œuvre à danser a été fondatrice et formatrice pour bien des danseurs, l'œuvre à regarder l'a été tout autant pour ses spectateurs. Profondément auteur de *spectacles*, metteur en scène, réalisateur, Bagouet écrivait et composait aussi le regard du spectateur, étrangement absent des discussions des Carnets Bagouet. Au plus loin de la séduction, ses pièces conduisent invariablement le regard à réfléchir sur elles, et aussi sur lui-même. Avec elles, nous avons appris à la fois la précision, et l'errance du regard ; nous avons acquis un savoir-sentir indissociable d'une activité de la pensée, un sentir-avec, ou une empathie, toujours gardée par une forme de distance. Surtout, nous avons appris à regarder sans clore, à accepter que notre regard demeure irrésolu comme chaque pièce le demeurait, à laisser l'interprétation flotter et s'échapper, et donc, toujours continuer. À l'époque, ce que nous voyions était surtout la subtile singularité de ce travail, les fines différences qui le mettaient à distance de tout ce qui se dansait au même moment. Beaucoup d'autres danses mettaient un point d'honneur à saisir leur public, souffle coupé. À la distance elles préféraient l'empoignade, à la réserve, l'épanchement : elles exigeaient un regard à bras le corps. Elles réservaient le présent de la représentation au sensible, et renvoyaient la réflexion au moment du souvenir. Sur le fond de toutes ces autres danses, celles de Bagouet étaient bien différentes.

Pourtant, ce que nous ne voyions pas à ce moment-là, c'était combien le travail de Bagouet était aussi imprégné d'une culture spectaculaire commune ou partagée par l'époque. Par exemple, combien la mise en défaillance du pouvoir spectaculaire se faisait à l'intérieur d'un système monumental de représentation ; combien les collaborations artistiques (avec les interprètes et les autres auteurs ou coauteurs) s'inventaient à l'intérieur d'une pensée classique de la notion d'auteur et d'œuvre... et même, comment ce rapport si rare aux interprètes et à l'interprétation s'inscrivait dans le droit fil, quoique de façon critique, de l'interprétation classique dans ce qu'elle a de plus riche. Le monde de la danse française depuis 1992 a profondément remis en cause ce qui structurait, du temps de Bagouet, la relation

entre danse et regard. Plutôt que de démontrer l'opérativité de l'espace perspectif, nombre de pièces ont depuis démonté la perspective et nettoyé en quelque sorte l'espace scénique de cette part-là d'histoire. On a du mal, aujourd'hui, à suivre le déroulement d'une pièce structurée comme un récit, et où les interprètes sont indubitablement l'incarnation d'une écriture qui viendrait d'un autre que d'eux-mêmes. On préfère les actions à l'écriture chorégraphique ; on est moins danseur ou interprète que performer. On se met moins au service d'un chorégraphe qu'on ne vient contribuer, provisoirement, à un projet, avant de retourner aux siens propres...

Pour toutes ces raisons, certaines pièces de Bagouet semblent devenues *irregardables* ; c'est-à-dire qu'une partie du public d'aujourd'hui, peut-être, *ne sait plus les regarder*, ne partage plus les compétences communes de regard et de geste que supposent leur esthétique. On s'arrêtera pourtant sur deux pièces séparées dans le temps, que les analystes et les danseurs s'accordent à rapprocher tant dans leur esthétique que dans leurs processus, qui semblent entretenir un rapport différent avec notre regard d'aujourd'hui : *F. et Stein* (1983), duo de Dominique Bagouet avec le musicien Sven Lava, et *Jours étranges* (1990), sur *Strange Days*, l'album-culte des Doors. Si le corps y demeure par bien des aspects articulé (surtout dans *F. et Stein*, moment de mise en place du programme gestuel de Bagouet), l'apparence informe, abusive, extrême, la mise en scène de présences quotidiennes, l'abandon de tout esthétisme gestuel... tout cela devient, pour qui revoit ces pièces aujourd'hui, fort familier. Et ces deux pièces, dans le temps de leur création, avaient connu les mêmes virulences réceptives : elles avaient blessé le regard de leurs contemporains, tant l'écart semblait grand à la fois par rapport à « l'identité » de Bagouet, et par rapport aux normes chorégraphiques du moment. Ces deux pièces, et plus particulièrement sans doute *Jours étranges*, ont une apparence performative et processuelle (même si elles sont finalement fort peu improvisées). Étrangement, aussi, ce sont celles qui avaient semblé à priori impossibles à transmettre, comme fondues dans le corps disparu de Bagouet (*F. et Stein*) ou dans le corps des interprètes d'origine (*Jours étranges*). Apparemment anachroniques, plus familières à nos yeux d'aujourd'hui qu'à ceux de leurs contemporains, étaient-elles pour autant étrangères au parcours de Bagouet ? Chacun s'accorde à dire que les pièces les plus serrées, abstraites, sévèrement composées, contenaient quelque chose de la texture mise à nu, ou à cru, dans *F. et Stein*. La question du processus de création n'a jamais cessé d'inquiéter Bagouet, y compris pour ses pièces les plus apparemment formelles. C'est cette inquiétude, cette

rigueur de la pensée artistique – beaucoup plus que la volonté de donner un air inachevé ou processuel au « produit fini » – qui donnaient à ses œuvres achevées l'intensité qu'on leur a toujours reconnue ; et c'est ce lien tendu entre comment faire et quoi faire qui a, certainement, fondé la certitude des danseurs de la compagnie qu'il ne fallait pas laisser le travail disparaître. Il y a fort à parier que d'autres pièces retrouveront ce genre d'écho dans les temps à venir, notamment quand la question de l'écriture en danse retrouvera une actualité plus grande.

On peut imaginer que, pour atteindre cette œuvre du passé placée à une distance singulière – ni tout à fait contemporaine, ni vraiment historique encore – notre regard traverse différents plans temporels. Peut-être verra-t-on alors comment l'œuvre elle-même, à son époque comme aujourd'hui, est aussi composée de différents plans temporels, autant contemporaine et autant anachronique au sein de sa propre époque qu'au sein de la nôtre aujourd'hui. Cependant contemporanéité et anachronisme ne cessent de se retisser, au fil du travail de l'œuvre – particulièrement celui que lui font traverser les Carnets – mais aussi au fil de ce que font les autres danses, les autres danseurs. Bagouet a été par bien des aspects l'emblème d'une jeune danse contemporaine française trop rapidement coulée dans les moules d'une institution qui s'est formée sur elle ; mais il est l'un des rares à n'avoir guère été soupçonné de fossilisation ou d'institutionnalisation artistique. Au contraire, nombreux sont les jeunes artistes aujourd'hui, qui, ayant eu ou non l'occasion de travailler avec lui, témoignent au moins de leur respect, ou de leurs affinités, parfois de leur fascination pour son œuvre singulière. Sans vouloir faire de Bagouet le précurseur des mutations esthétiques qui se sont produites dans la période qui suit son décès, il est certain que nombre des thématiques les plus contemporaines étaient déjà à l'œuvre dans son travail : l'éthique du geste et du travail corporel, la question de la présence et de l'être-en-scène, l'interdisciplinarité, la question de la référence ou de la citation. Mais peut-être est-ce surtout l'inquiétude existentielle quant au travail esthétique, la conscience de la portée politique de tout geste artistique qui fait le lien entre Bagouet et les générations d'aujourd'hui.

I

ESSAI

Anarchives...

ou partir de Bagouet

par Isabelle Launay

Introduction

L'archive, c'est nous !

Mais aussi, face au nihilisme de la sagesse officielle, il faut à nouveau s'instruire à la sagesse plus subtile de ceux dont la pensée n'est pas le métier, et qui pourtant, en dérégulant le cycle du jour et de la nuit, nous ont appris à remettre en question l'évidence des rapports entre les mots et les choses, l'avant et l'après, le possible et l'impossible, le consentement et le refus¹.

JACQUES RANCIÈRE.

Lorsqu'il s'est agi de penser avec les Carnets Bagouet le projet de publier une part de leurs archives, il fallut d'abord élucider les sentiments mêlés que la lecture des deux gros volumes d'archives proposés² avait suscités. Une certaine fièvre d'abord, liée à la sensation d'être en prise directe avec la parole vive de l'histoire de la danse telle qu'elle se foment et se discute, une espèce d'enthousiasme devant ces pages qui respiraient une intelligence collective déployée sur presque quinze ans, des centaines de prises de paroles témoignant d'années de métier, de savoirs particuliers. Et puis la séduction de cette parole singulière qui brûle de son actualité du moment, de ces débats contradictoires où ça parle pour et avec d'autres, contre, ou tout contre d'autres. Sous le charme de ce « goût de l'archive³ », le désir fut grand de les publier à brut, telles quelles, de les proposer à la lecture, sans commentaires, sans cadres contextuels, de parier sur leur vibration afin qu'elle n'en soit pas atténuée.

1. Jacques Rancière, *La Nuit des prolétaires. Archives du rêve ouvrier*, Paris, Hachette-Littératures, 2005, p. 12.

2. Par Anne Abeille, coordinatrice des Carnets Bagouet, et qui a, par ailleurs une grande connaissance des fonds d'archives Dominique Bagouet et Carnets Bagouet.

3. Titre aujourd'hui fameux du livre d'Arlette Farge, *Le Goût de l'archive*, La Librairie du xx^e siècle, Seuil, 1989.

Puis vint le moment du doute. La seule juxtaposition et accumulation de témoignages pris sur le vif n'allait-elle pas dissoudre cet effet de vie par saturation, les transformant en anecdotes, en paroles équivalentes les unes aux autres, annulant leur singularité et leur relief, parce que n'y serait pas assez perceptible un sens du collectif et un sens de l'histoire ? Ces archives pouvaient-elles construire du sens par elles-mêmes et faire l'économie d'un cadre de présentation et d'hypothèses qui viendraient accompagner la lecture afin qu'il soit possible de saisir les raisons pour lesquelles telles paroles furent dites et furent nécessaires ? Un certain cadre s'avérait donc nécessaire pour expliciter les logiques implicites de ces expériences, sous condition qu'il en respecte les « incohérences constructives⁴ » et ne vienne pas les soumettre à un ordre trop abstrait.

Une intuition claire demeurait pourtant : ces débats d'artistes en danse, ce champ d'émotions et de savoirs pouvaient participer d'interrogations beaucoup plus larges. Il y avait là de quoi penser comment une communauté de travail, fondée sur un esprit de corps, et non sur une corporation sans corps, envisageait une politique de sa mémoire et de l'oubli, la transmission et la survie de valeurs portées par une œuvre, de faire aussi école, sans faire une école. S'y révélait à nos yeux l'existence d'une conscience d'une histoire des corps, une organisation de la dépense imaginaire individuelle et collective qui parvenaient à construire, en parlant, en s'organisant, en rusant aussi, à quelque chose de radicalement opposé à l'ordre naturel des choses, que nous nommons ici, à titre d'hypothèse fragile, l'utopie d'une archive en danse.

ARCHIVES ET ANARCHIVES

Une archive « en » danse ? Qu'est-ce à dire ? Au-delà de la constitution d'un fonds d'archives (décors, costumes, vidéos, photographies, notes techniques et artistiques, partitions chorégraphiques, courriers personnels, administratifs, comptables, articles de presse) qui ne demeure pas courant dans le milieu chorégraphique⁵, que serait une archive dans le monde des corps et des gestes, dans le monde

4. Selon la juste expression d'Arlette Farge, entretiens avec le compositeur Jean-Christophe Marti, *Quel bruit ferons-nous ?*, Paris, Les prairies ordinaires, 2005, p. 211.

5. Peu de compagnies aujourd'hui se soucient en effet de l'organisation de leurs archives. Filmer ne serait-ce qu'une représentation d'une pièce est loin d'être une habitude et le manque de moyens pour tourner une captation dans de bonnes conditions n'explique pas à lui seul le peu de traces que cette communauté de travail entend laisser.

d'une tradition orale ? Comment inventer une archive vivante, prise donc dans une culture de l'oubli actif, ou œuvrant à cet oubli sans lequel il n'y a pas de mémoire ? Ou encore, une archive en mesure de défaire l'autorité du commencement et du commandement qu'imposerait l'étymologie (*arkhé*⁶), une forme d'« anarchie » ? Alors dans les marges discrètes du monde de l'Art, ces archives-papier ici publiées des débats des Carnets Bagouet, ne seraient-elles pas celles de l'invention d'une « anarchie » en danse ?

Comment se fabriquent ce qu'on préférerait alors nommer les surfaces d'inscription des gestes pour ceux qui n'ont pas appris à lire un système de notation du mouvement ni à écrire des partitions chorégraphiques ? Cette anarchie d'artistes qui ne travaillent pas dans la culture écrite et savante, témoignerait non pas de la recherche d'une reproduction du mouvement, mais d'un geste où se reconnaîtrait tout à la fois une éthique de travail (une écoute, un mode de relation à l'autre, un gouvernement de son propre corps, une conduite de la dépense, une relation au passé, un art de la prévoyance), comme une esthétique (un mode de sentir, une construction de l'espace corporel et chorégraphique, une temporalité, bref, une façon d'être au monde). Alors on ne s'excusera pas ici d'avoir délaissé les grands noms et les grandes œuvres de l'Histoire de la Danse, aux paroles, aux actes et aux rêves têtus de quelques danseurs « non représentatifs » qui se sont juste posés la question de savoir ce qu'ils pouvaient faire de toute l'expérience vécue afin de la transformer en expérience véritable, à savoir une expérience capable d'être transmise. Non qu'ils étaient mus par quelque forme de mission proclamée ou investis d'un grave devoir de mémoire, mais – et l'on nous pardonnera ici le jeu de mots – leur avantage motivés *in fine* par le souci de préserver, à leur façon, une tranche dans la mission, de veiller au grain du geste.

Des antiquaires du geste, oui, si être antiquaire ce n'est pas vendre n'importe quoi dans n'importe quelles conditions, mais être mu par le désir d'entretenir la flamme, l'âme d'une culture, ou par une croyance en la valeur de ces gestes anciens⁷. Des historiens du geste, oui, si être historien, c'est écouter le dialogue secret ou insu entre les morts et les

6. Voir à ce sujet les développements de Jacques Derrida, dans *Mal d'archives*, Galilée, 1995, p. 11-43.

7. On se souvient ici des nécessités et des limites de « l'histoire antiquaire » comme la définissait Nietzsche (« Lors même que l'histoire antiquaire ne perdrait pas le terrain où seul elle peut fructifier, les dangers n'en resteraient pas moins assez nombreux car on est toujours exposé à voir prédominer l'histoire antiquaire et étouffer les autres façons de considérer le passé »), comme des limites de « l'histoire critique » (« sous l'angle critique, on attaque les racines au couteau, on passe impitoyablement sur toutes les vénération. C'est là toujours aussi un processus dangereux, je veux dire dangereux pour la vie. (...) Dès lors que nous sommes aussi

vivants, en mesurer les difficultés et en enregistrer les écarts, identifier les ruptures et les continuités secrètes dans l'histoire des corps et de ses techniques, se soucier de leur définition et de leur contexte de réinscription. Si c'est constituer des sources et leurs outils d'analyse, pour mener, par recoupement, la stylistique d'un geste en danse telle qu'elle se décline et se contamine dans toutes les singularités qui la portent. Bref, mener une activité critique qui s'élabore empiriquement au fil des transmissions sous le regard aiguisé et sans concession des pairs, à partir de cet énoncé aussi lumineux qu'énigmatique : « L'archive, c'est nous⁸ !? »

Alors qu'est-ce qui de ce « nous » pourrait s'archiver, c'est-à-dire d'abord s'extérioriser, et en cela se projeter ou s'énoncer de telle sorte que ce qui s'est extériorisé puisse être repris, relu par d'autres ? Le désir d'archive des Carnets Bagouet vise ici autant ce qui a eu lieu, que ce qui n'a pas encore eu lieu. Aussi les anarchives sont-elles idéalement à la fois rétrospectives et prospectives, autant inscrites dans un temps et un corps que destinées à être proposées au temps et aux corps des autres, appartenant à X autant qu'à Y dès lors qu'il en fait l'expérience. L'anarchive du geste n'a pas de dieu-vérité, ni de maître-propriété, elle vise à la séparation des anciens liens entre un geste et un sujet pris dans un contexte, puis à leur redistribution dans un nouveau contexte, selon des protocoles de travail et de transmission qui n'ont de sens qu'une fois. Elle rappelle aussi que l'idée d'une séparation des corps d'avec le cosmos, la nature, le sacré, leur individuation, intégrée aujourd'hui en Occident, n'a que deux siècles d'existence. Et que si l'on pouvait parler du corps autrement que du corps d'un sujet, mais davantage du corps des relations, l'on pourrait peut-être mieux comprendre les raisons d'une action collective, les raisons du danser ensemble et du voir danser.

Lire ces archives, c'est alors découvrir les parcours imaginaires et réels de danseurs-transfuges. Transfuges à double titre : d'une part, d'une tradition orale qui cultive dans le règne du divertissement à l'ère

le résultat des erreurs de ces générations (...) Si nous condamnons ces égarements, estimant que nous en sommes débarrassés, le fait que nous en tirons nos origines n'est pas supprimé. », *Seconde Considération intempestive. De l'utilité et de l'inconvénient des historiques pour la vie (1874)*, traduction d'H. Albert, GF-Flammarion, 1988, p. 99 et p. 101.

8. Catherine Legrand, « Pour moi les carnets de Dominique, c'était nous, c'était les personnes », « *État des lieux* », séminaire organisé par le conseil artistique des Carnets Bagouet du 20 au 25 octobre 2003, à Magrin chez Michèle Rust. Une semaine de débats sur les dix années d'activités des Carnets Bagouet, avec Anne Abeille, Christian Bourigault, Claire Chancé, Sylvie Giron, Olivia Grandville, Isabelle Launay, Catherine Legrand, Anne-Karine Lescop, Alain Michard, Dominique Noel, Laurent Pichaud, Frédéric Pouillaude, Fabrice Ramalingom, Jean Rochereau, Michèle Rust. Recueil des transcriptions des débats, p. 2, Archives Carnets Bagouet.

capitaliste une forme d'oubli mortifère confondant le nouveau et le moderne et laissant pour disparus les « travailleurs » de la scène chorégraphique. Tradition orale qui demeure soumise à un ordre généalogique, définissant des lignées légitimes, et des écarts illégitimes. Transfuges, d'autre part, d'une tradition écrite qui n'a su ou pu s'étendre et devenir pratique courante dans le champ chorégraphique, tant la plupart des projets modernes en danse s'étaient aussi fondés sur une sacralisation de l'instant inoubliable, extatique, marqué du sceau de la perte de soi, interdisant en quelque sorte de revenir sur ses pas, d'envisager une possible circulation des gestes, leur reprise, leur transformation, leur récupération, leur « dépossession ».

Aussi ces archives révèlent-elles encore le travail à contre-courant de la vie normale d'une pièce chorégraphique qu'elle soit dite « classique » ou « contemporaine » : on la crée, on la joue, on la tourne, on la reprend éventuellement, et on l'oublie. Cette interruption imperceptible du cours normal des choses, par ce mouvement de retour analytique, de mise en débat collectif incessant sur quinze années, oriente ce processus archivistique vers une émancipation. Celle-ci met en œuvre une série de clivages : clivage 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 interprète, entre être « danseur » et être « interprète », entre des façons d'être auteur, entre générations de danseurs et de public, entre le révolu et le toujours actif, entre cultures corporelles, entre un corps singulier et un corps collectif... Chercher à identifier ces clivages, en venir à les dialectiser, à mettre de côté ceux qui stérilisent la dynamique du travail ou à profiter de ceux qui peuvent la nourrir, ainsi ont travaillé les Carnets Bagouet, non sans hésitations, incohérences, fragilités, crises, non sans enthousiasmes aussi et énergies de vie multiples.

Il importe, certes, de ne pas reconnaître trop vite ces chemins d'autoémancipation, tant est puissant le seul fait, aussi douloureux que délicieux, d'être pris dans le rêve d'un autre, en l'occurrence d'un chorégraphe de talent. Il est essentiel d'entendre à travers la multiplicité de ces débats ici consignés, la trace des débats qui déborde ce dépôt. Chaque prise de parole exprime, non sans difficulté ou parfois à son corps défendant, le lien que chaque danseur entretient avec sa propre danse, sa façon de le dire, de l'imaginer, les représentations qui lui sont nécessaires dans un contexte historique et sensible donné. Il nous faut alors penser que la parole peut être aussi importante qu'un événement et montrer comment, à partir d'elle, peut se faire le récit

d'une histoire⁹. En d'autres termes, ces danseurs progressivement durant ces quinze années, entendaient élaborer une histoire de la danse depuis celui qui agit la danse, à partir de leur expérience du mouvement, de plus en plus émancipée d'un rapport de filiation. Ces débats et ébats participent aujourd'hui, de façon souterraine, à définir les représentations, les discours, et donc les pratiques, non seulement de l'imaginaire du métier et du travail en danse, mais aussi de l'idée même « d'œuvre », la manière dont, en danse, elle existe, vit et meurt, resurgit masquée, sous des formes inattendues, la façon étrange qu'elle a de s'inscrire donc dans le temps.

UNE ŒUVRE PORTE EN ELLE UNE IDÉE DE LA TRANSMISSION

La danse, en tant qu'elle est sans doute l'art qui a le plus affaire avec le vivant, et en ce sens avec sa propre disparition ou son propre désœuvrement, est largement tributaire, pour le meilleur et pour le pire, d'un modèle généalogique de la transmission, qu'elle relève du champ dit « classique » ou du champ dit « contemporain ». Modèle généalogique qui organise ses modes de transmission, ses valeurs, et ses projets mémoriels. Dès lors que l'usage des partitions chorégraphiques demeure largement minoritaire dans le champ chorégraphique, elle s'attache à entretenir une expérience du sensible de corps en corps, suivant les méandres et les aléas d'une tradition orale et kinesthésique. Ainsi, non sans soulever de difficultés, les compagnies de ballet dites « de répertoire » invitent des chorégraphes classiques comme contemporains, à reconstruire ou recréer des pièces chorégraphiques. D'autres compagnies, attachées au travail d'un artiste, peuvent demeurer actives après sa mort, sous la responsabilité d'un de ses assistants, qui a alors la charge de perpétuer et de faire fructifier la mémoire de son œuvre (ainsi la compagnie de Martha Graham, ou celle d'Alwin Nikolais aux États-Unis). En dehors de ce destin patrimonial, que peut-il advenir d'une œuvre chorégraphique qui n'a pas été transcrite, sauf exception, sur une partition chorégraphique ?

Est-ce à dire que la danse contemporaine, qui nous occupe ici, serait demeurée étrangère à l'histoire plus vaste de la modernité, et de la modernité en art, marquée entre autres par la fin de l'histoire comme progrès continu, par le déclin du concept « d'expérience » et par la

9. Ainsi l'énonce Arlette Farge, évoquant les trois idées fortes qui organisent son œuvre d'historienne, dans *Quel bruit ferons-nous ?* Entretiens avec Jean-Christophe Marti, *op. cit.*, p. 86.

crise de la transmission, analysés par nombre d'historiens et philosophes à la lumière de Walter Benjamin ? De fait, une forme de modernité en danse fut, comme dans les autres arts, « une modernité liquidatrice¹⁰ » qui liquidait, diversement selon les époques et avec des effets à chaque fois différents, non seulement le passé, mais encore ses propres œuvres, et de surcroît la question même de la transmission, organisant à la fois l'amnésie et l'inaccessibilité des danseurs à l'histoire de leur art, en même temps qu'elle promouvait la figure des grands « maîtres » de la danse moderne. L'histoire de la danse contemporaine s'est vue ainsi prise de façon récurrente dans l'infamale dialectique destruction/reconstruction. Le mouvement de reconstruction porte avec lui, bien souvent, une sacralisation du passé qu'il s'agit de conserver et de commémorer. Dans un usage compensatoire à la crise de la transmission, il appartient à ce qu'on pourrait appeler le souci récent du patrimoine chorégraphique. Dans la croyance que « le passé est toujours à disposition du présent, (et qu') il suffirait de se retourner pour accéder à une vérité objective », l'attitude patrimoniale conspire avec une histoire positiviste qui croit savoir « objectivement » ce qu'il en est des œuvres du passé. Aussi est-il des « commémorations qui sont des exécutions¹¹ ». Tel serait un des sens de la catastrophe selon Walter Benjamin lorsqu'il s'interroge sur la tradition : « De quels périls les phénomènes sont-ils sauvés ? Pas seulement du discrédit et du mépris dans lequel ils sont tombés, mais de la catastrophe que représente une certaine façon de les transmettre en les célébrant comme patrimoine ». Il précise : « Ils sont sauvés lorsqu'on met en évidence en eux la fêlure¹². » Mais la modernité ne porte-t-elle pas aussi en elle ce qui tente de préserver une possibilité de la transmission ? Si elle tient à tout ce qui dans l'art refuse de se mettre au service du marché, la question n'est plus alors, quoi transmettre de la modernité, mais en quoi les œuvres chorégraphiques modernes impliquent-elles chacune une idée de la transmission ? Il s'agit alors de comprendre non plus l'art, ou la danse contemporaine, tels qu'ils sont transmis, mais tels qu'ils transmettent et inventent des dispositifs de transmission. En d'autres termes, la question pour les danseurs contemporains n'est pas tant de savoir *quoi* transmettre d'une œuvre chorégraphique, mais de prendre acte du fait qu'une œuvre porte déjà en elle une idée de la transmission, qu'il importe de

10. Selon l'expression de Catherine Perret, « Pour un modèle non généalogique de la transmission », in *FILS, l'art et la transmission de la modernité*, Rue Descartes, n° 30, décembre 2000, PUF.

11. Commente Catherine Perret, *ibid.*, p. 9.

12. Cité par Catherine Perret, *ibid.*, p. 9.

l'objectiver et d'inventer une structure adéquate pour qu'elle puisse s'accomplir.

Le devenir de l'œuvre de Dominique Bagouet témoigne que la mémoire d'une œuvre en danse peut s'effectuer selon bien d'autres chemins quand elle s'écarte de la logique patrimoniale d'une compagnie de répertoire pérenne, garante de l'intégrité d'une œuvre, sous le signe d'un nom propre patenté, ou sous le regard d'un disciple légitimé comme héritier artistique. Jamais encore dans l'histoire de la danse un collectif d'interprètes n'avait pris en charge l'œuvre d'un chorégraphe pour en élaborer les conditions de transmission, et au-delà, la spécificité « d'un répertoire contemporain ». À ce titre, l'expérience des Carnets Bagouet, fondés en 1993 par les danseurs de la compagnie de Dominique Bagouet, nous semble unique dans sa réflexion sur la mémoire des œuvres en danse contemporaine. En effet, leurs années d'expériences furent traversées de moments¹³ durant lesquels ils travaillèrent dans le mouvement d'une autoanalyse collective, avec toutes les résistances et les tentations dogmatiques liées à une telle entreprise, à objectiver leur propre travail. Ils se sont attachés à défaire les liens qui nouaient l'expérience passée pour en inventer d'autres, à découvrir leurs propres supports d'inscription de l'événement dansé, en vue non seulement de transmettre la dynamique d'une œuvre, mais de nourrir la dynamique même du désir de la transmettre. En d'autres termes, cette expérience pourrait se définir autour de trois tentatives et questions essentielles :

- s'interroger sur la nécessité ou non d'entretenir la mémoire de cette œuvre, et sur le désir même qu'ils en ont¹⁴,
- se détacher de leur expérience passée pour pouvoir en transmettre quelque chose,
- problématiser ce que devient l'archive lorsqu'elle s'inscrit dans la corporéité elle-même.

Comment leur démarche les a-t-elle conduits aujourd'hui à penser non plus en termes de « reconstruction » ou de « remontage », mais bien davantage de « démontage », voire de « déconstruction » pour

13. Ainsi les Carnets ont-ils « remonté » la majeure partie de l'œuvre de Bagouet. Pour l'essentiel : *Le Saut de l'ange* (Ballet Atlantique Régine Chopinot, 1994), *Assai* (Carnets Bagouet, 1995), *Déserts d'amour* (Dance Theatre of Ireland, 1996), *Le Crawl de Lucien* (CNSMD de Lyon, 1996), *Jours étranges* (Dance Theatre of Ireland, 1997), *So Schnell* (Opéra national de Paris, 1998), *Meublé sommairement* (Carnets Bagouet, 2000), *F. et Stein* (par Christian Bourigault, 2000), *Jours étranges* et *So Schnell* (Ballet du Grand-Théâtre de Genève, 2007).

14. Voir à ce sujet l'article de Michel Bernard sur les effets du désir de mémoire, « Le désir de mémoire ou les effets pervers de la nostalgie », in *De la création chorégraphique*, Centre national de la danse, coll. « Recherches », 2001.

qu'émerge une possible réinterprétation, une « mise en scène » ? Comment ont-ils aménagé un espace de jeu pour l'œuvre de Bagouet ? Ou plus récemment encore une forme de « dissémination » de l'œuvre de Bagouet, et cela, en dehors même de leur propre contrôle ? C'est justement au moment où se publient les archives des Carnets Bagouet que ceux-ci songent à transformer leur structure, dans la conscience qu'un travail a été accompli, transformant les sources en ressources, pour que ceux qui la désirent puissent en faire à nouveau autre chose.

UN LABORATOIRE DE PRATIQUES HISTORIQUES

Bien avant que l'art de la danse n'ait une Histoire ou ne soit doté de la discipline « Histoire de la danse », il n'a de cesse de produire de la mémoire et de l'oubli sous un mode parfois impensé, impertinent, inconscient, ou au contraire véritablement problématisé. L'expérience des Carnets Bagouet s'inscrit de fait dans un contexte plus vaste qui témoigne du fait que la danse contemporaine en France a été le terrain d'une activité historique intense. Tel un laboratoire d'expérimentations de pratiques de l'histoire, artistes, danseurs et chorégraphes, mais aussi chercheurs et pédagogues, reposent à nouveaux frais la question des usages des gestes anciens, du retour sur leur propre répertoire comme sur leur propre formation, au moment même où une fièvre de commémorations (ouverte par l'année du Patrimoine en 1980), se développait dans bien des institutions et associations du pays. Comment penser les conditions de circulation des gestes passés, quelle pratique et quelle philosophie du temps cela impliquerait-il, en vue de quel projet chorégraphique, de quelles nécessités ? Toutes ces questions n'ont cessé de traverser l'actualité chorégraphique depuis vingt ans articulant puissances de l'oubli et activité du travail mémoriel. De telles pratiques engagent l'analyse des styles de rapports au passé qui travaillent l'histoire de la danse comme processus, celle des familles de mémoire qui luttent entre elles et parfois se disputent le passé, de leurs intérêts et de leurs finalités. Et cela à plusieurs niveaux : dans la formation du danseur, lieu de transmission par excellence du geste dansé comme pratique et pensée, dans la pratique du répertoire, dans la création. Si l'histoire d'une chose est celle de la succession des forces qui s'en emparent, selon la formule de Gilles Deleuze, il importe alors de pouvoir définir quelques-uns des lieux ou des non-lieux qui produisent aujourd'hui une activité historique en