

Interprètes et répertoire au tournant des années 1990

« Ouvriers de la danse », « interprètes-inventeurs » ou porteurs de répertoire : quel rôle pour les danseurs au sein de la création chorégraphique française ? A ce moment-clé du tournant des années 1990, le débat s'engage publiquement.

Présentation

Durant la décennie 1980 où la danse contemporaine a connu un développement fulgurant, la figure du chorégraphe auteur a été projetée sur le devant de la scène, laissant la contribution essentielle des danseurs interprètes en grande partie dans l'ombre. Au terme de cette décennie, ces derniers vont exprimer ce sentiment, que ce soit à travers la presse ou bien, par exemple, à l'occasion de soirées qui leur sont consacrées.

C'est dans ce contexte qu'éclosent différentes initiatives permettant aux interprètes de mettre en avant le rôle essentiel qu'ils tiennent dans le processus de création artistique puis de constitution d'une mémoire de cette création :

Patrick Bossatti, également plasticien, se positionne ainsi au service de l'interprète avec sa *Mana Danse* et ses déclinaisons successives, dans un dialogue fécond entre création et interprétation.

La compagnie La Ronde est créée pour explorer toutes les configurations potentielles dont peuvent s'emparer les interprètes pour faire vivre leur art en s'affranchissant du chorégraphe. Enfin des compagnies de répertoire contemporain voient le jour et les interprètes y jouent un rôle de choix : que ce soit les interprètes d'un ballet contemporain comme le tout nouveau Ballet Atlantique-Régine Chopinot (BARC) assumant leurs créations personnelles avec leurs *Soli Bach*, ou bien que ce soit les interprètes d'une compagnie prenant en charge la transmission d'un répertoire dépossédé de son chorégraphe comme les Carnets Bagouet. Ces deux compagnies ont d'ailleurs l'occasion de collaborer autour de la reprise du *Saut de l'ange* de Dominique Bagouet en 1994 et d'échanger sur leurs pratiques d'interprètes.

Quand les interprètes s'expriment

Au tout début des années 1990, des événements engagés pour la reconnaissance du rôle des interprètes voient le jour.

Des soirées d'interprètes sont par exemple programmées sous l'impulsion de critiques de danse tels Patrick Bossatti ou Chantal Aubry, comme en 1991 dans le cadre du festival Montpellier Danse :

« Pour une nouvelle interprétation : Aujourd'hui, la danse contemporaine française et ses auteurs chorégraphes sont reconnus dans le monde entier. Mais les interprètes qui détiennent, dans leurs gestes et leurs techniques, la mémoire de la danse, qui transmettent les répertoires, restent dans l'ombre, inconnus du public. Des soirées et des ateliers sont offerts, comme par solidarité, à ces ouvriers de la danse : il s'agit de sensibiliser le public au rôle du danseur, de favoriser la recherche sur la technique d'interprétation et finalement de donner reconnaissance à tous ces créateurs.¹ »

Ces critiques de danse ont également relayé et encouragé dans la presse la prise de parole des danseurs concernant leur rôle primordial dans la création contemporaine. Un numéro des *Cahiers du Renard* consacré aux "Interprètes inventeurs" paraît notamment en novembre 1992 (sous la responsabilité d'Alain Neddard et Patrick Bossatti)². A l'occasion de cette parution, une soirée sera organisée en janvier 1993 au Centre Georges Pompidou qui rassemblera des interprètes autour de tables-rondes, projections et performances.

Patrick Bossatti y affirme que les « interprètes (...) sont devenus la clef de voûte, et les sujets incontournables »³ de la danse contemporaine.

¹ Programme du festival Montpellier Danse, 1991

² *Cahiers du renard*, n°11/12. Interprètes inventeurs / numéro dirigé par Patrick Bossatti, Association nationale pour la formation et l'information Artistiques et culturelles (ANFIAC), 1992

³ *Cahiers du renard*, p.9

Il écrit encore :

« Les danseurs ont mis au service des créateurs bien plus que leur technique, parfois peu sollicitée, ils ont tenté de puiser très profondément en eux les ferments d'une écriture que les chorégraphes inscriront ensuite dans le mouvement général de leur spectacle. (...) On a voulu que ces interprètes transmettent non seulement une écriture, mais extraient d'eux la texture du geste (...). Alors ce métier s'est métamorphosé et les danseurs, c'est sans doute le plus important, ont pris conscience de cette métamorphose. Ils sont devenus à leur tour des découvreurs. »⁴

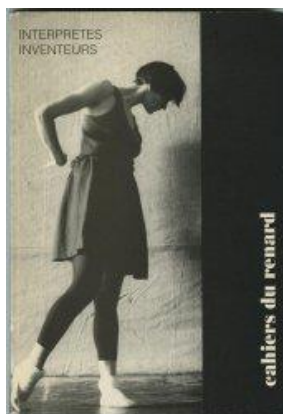
Par ailleurs, les danseurs témoignent eux-mêmes de cette prise de conscience et de cette envie de changement et de sortie de l'anonymat.

Dominique Brunet revendique ainsi une position forte de l'interprète face au chorégraphe :

« C'est une place dans le dialogue. Je ne veux pas être un corps muet. Silencieux, peut-être, mais pas muet. On n'a pas le droit d'être uniquement des corps avec une technique. »⁵

Frédéric Lescure déclare également :

« La danse contemporaine est le lieu d'une rencontre de désirs. Ceux que communiquent les chorégraphes et ceux qui naissent chez les danseurs. Il est très important pour l'interprète de ne pas s'identifier à la démarche proposée ; et l'intelligence du chorégraphe résidera dans sa capacité à créer du relief entre ces différentes perceptions. C'est ce qui fait notre spécificité : la disparité des corps et des réponses en fonction des personnalités et des trajets individuels. »⁶



"Cahiers du renard. 11/12. Interprètes inventeurs", 1992

Simultanément, des préoccupations proches se font entendre dans un entretien avec Alain Buffard mené par Isabelle Ginot le 18 avril 1991⁷, abordant la question de la place de l'interprète dans le processus de création. Véritables porteurs du sens de la danse pour la journaliste, certains danseurs peuvent néanmoins ressentir « un sentiment d[e] rapt » selon les termes employés par Alain Buffard, l'amenant à s'interroger sur le rôle détenu par chacun des protagonistes danseur-chorégraphe : « Parfois on se demande quelle est la place de qui [et à quel moment] ? ».

Dépassant le simple enjeu de reconnaissance, Isabelle Ginot décrit alors le malaise qu'elle ressent parmi les interprètes à l'égard de leur pratique professionnelle, comme on peut l'entendre dans cet extrait.

⁴ *Cahiers du renard*, p.10

⁵ Cité par Andrée Penot in *Cahiers du renard*, p.109

⁶ *Cahiers du renard*, p.57

⁷ Entretien réalisé dans le cadre de sa collaboration d'auteur à la publication des Rencontres chorégraphiques de Seine St Denis, conservé dans le fonds Isabelle Ginot déposé à la médiathèque du CND (GIN 171).

Les inventions de danse de Patrick Bossatti

Patrick Bossatti n'est pas seulement cet observateur et commentateur de la scène contemporaine, qui a porté la parole des interprètes. Il est aussi plasticien et dessine la danse tout au long de cette décennie 1980, notamment au plus près du travail de la compagnie de Daniel Larrieu.

Passionné par ce travail de dessin du corps en mouvement et en accord avec son engagement auprès des interprètes, il va offrir des « inventions de danse » à des danseurs, véritables partitions dessinées. Il s'agit de suites dessinées représentant les danseurs dans des positions successives, auxquelles Patrick Bossatti rajoute parfois des mots suggérant une qualité de mouvement, une vitesse ou même une intention. La mise en corps éventuelle de ces sortes de partition laisse toutefois une grande liberté aux danseurs, les transitions par exemple étant laissées à leur libre interprétation.

[Voir aussi le dossier "Patrick Bossatti, dessinateur de danses"⁸]

La première invention de danse est la *Mana danse de nada*, offerte à Bertrand Lombard en 1987 et interprétée en public de 1989 à 1993. Le déchiffrage et l'interprétation de cette partition feront l'objet d'un long compagnonnage entre le dessinateur et le danseur, ce dernier suscitant à nouveau le dessin du premier dans un aller-retour incessant. Ce projet les mènera en 1989 jusqu'au Ladakh (Inde) grâce à une bourse de la « Villa Médicis hors les murs ». Commenceront ensuite une série de représentations publiques jusqu'en 1993.

Patrick Bossatti va offrir ensuite plusieurs autres inventions, toujours adressées à un ou plusieurs interprètes en particulier. *Une danse blanche* – dessins à danser (1992) sera adressée au danseur Bertrand Lombard et au comédien Alain Neddam . *La Dérive des continents* (1993) sera créée à Rennes en 1994 après la mort de Patrick Bossatti par une toute nouvelle compagnie d'interprètes, La Ronde, fondée par Dominique Brunet et Bertrand Lombard (voir chapitre « Une compagnie d'interprète : La Ronde »).

Une compagnie d'interprètes : La Ronde

Une compagnie-manifeste

Proches du critique et dessinateur Patrick Bossatti, fervent défenseur de la cause des interprètes (voir plus haut), Dominique Brunet et Bertrand Lombard ont dansé ensemble plusieurs pièces de Daniel Larrieu dans la seconde moitié des années 1980 (*Waterproof, Romance en stuc, Anima...*), et s'interrogeaient déjà quant à la place et le rôle reconnus à l'interprète dans la création chorégraphique contemporaine.

Comme d'autres danseurs de la compagnie Astrakan, ils se sont également portés candidats, en solo ou duo, pour le Concours de danse de la Ville de Paris de 1986. Ces petites formes sont présentées lors d'une soirée composite en septembre 1987, intitulée *Concours de circonstances* à l'Espace Kiron, qui fait germer l'idée d'une « compagnie d'interprètes » dans laquelle ces artistes auraient la part belle et seraient reconnus comme créateurs à part entière. Quelques années plus tard, Dominique Brunet partage sa conviction avec Andrée Penot dans la publication des *Cahiers du Renard* dédiée aux « Interprètes-Inventeurs » :

« Il y actuellement une fuite en avant, on n'a pas le temps de réfléchir, de retravailler une pièce parce qu'il faut toujours faire du neuf... Il faudrait forger un répertoire, que les interprètes soient reconnus au même titre que les acteurs, les comédiens. Il y a un travail à faire, et je crois que c'est par nous, interprètes, qu'il se fera. »⁹

Associés à Patrick Bossatti, Bertrand Lombard et Dominique Brunet fondent ainsi en 1993, « La Ronde, compagnie d'interprètes » (voir aussi l'inventaire du petit fonds d'archives de la compagnie) en réponse à cette envie et leurs questionnements, déployée autour de ce manifeste :

⁸ <http://mediatheque.cnd.fr/spip.php?page=patrick-bossatti>

⁹ D. Brunet in Andrée Penot, *Cahiers du renard*, n° 11-12, 1992, p. 110

« Nous discutons depuis longtemps de manière informelle de notre travail d'interprète et de nos désirs, de nos manques, des recherches que nous aimerions mener plus loin, ailleurs. Nous avons imaginé un cadre pour concrétiser cela. Prenons pour commencer, quelques danseurs interprètes aux affinités artistiques communes. Regroupons-les en une équipe indépendante à géométrie variable, solidement structurée. Faisons-leur choisir des chorégraphes ou metteur en scène. Ainsi réunis ils sollicitent, génèrent et stimulent diverses situations de travail, diverses formes de réflexion, autres que celles déjà vécues au cours de ces dernières années. »¹⁰

Pour geste inaugural, les trois fondateurs se lancent dans la mise en mouvement de l'invention dansée de Patrick Bossatti offerte à ses deux amis interprètes et intitulée *La dérive des continents* (voir les dessins de P. Bossatti). Cet exercice de mise en corps d'une partition dessinée associe dans un premier temps l'auteur au processus de création. Les deux interprètes poursuivront finalement seuls leur projet, interrompu par le décès prématuré de P. Bossatti. Le résultat constituera la pierre angulaire du futur programme *Récital en duo* dont un avant-goût est donné lors de l'édition 1993 des Iles de danse au sein du programme "Il(e)s interprètent la danse".

Récital en duo (1994-1996)

Premier véritable programme de la compagnie La Ronde, *Récital en duo* est créé au Théâtre national de Bretagne (Rennes), dans le cadre du festival Duos 94, en février 1994, à l'issue d'une résidence d'un mois ponctuée d'ateliers et de rencontres autour de la mise en corps imaginée à partir de *La Dérive des continents* (janvier 1994).

Démonstration des choix artistiques de La Ronde, ce programme à géométrie variable, réunit des extraits de pièces chorégraphiques d'auteurs et époques diverses, déployant un éventail de modalités de transmission : avec ou sans chorégraphe, avec ou sans image, avec ou sans réécriture... Le principe fondateur de la compagnie est ainsi poussé à son expression maximale.

Contenu du programme

Le programme se compose des 5 duos suivants :

- Le duo final des *Petites pièces de Berlin* (1988) de Dominique Bagouet (7 minutes) : une "danse d'approche amoureuse", transmise avec l'accord des Carnets Bagouet, par Catherine Legrand, ancienne danseuse de Dominique Bagouet, et illustrant la modalité de transmission d'interprète à interprète.

- *Mary W.* : création de D. Brunet inspirée du visionnage du dernier solo de la chorégraphe-interprète Mary Wigman (*Adieu et merci*, 1942) dans laquelle les interprètes se succèdent. Sans prétendre à la reconstitution, les danseurs proposent une évocation sensible à partir de traces d'archives, une "façon de rentrer par l'émotion dans les gestes d'une danseuse".

- Duo extrait de *La semaine des quatre jeudis* de Valérie Rivière-Cie Paul Les Oiseaux : créé en 1988, ce duo était à l'origine interprété par deux jeunes danseuses. A la demande de Dominique Brunet et Bertrand Lombard, la chorégraphe a accepté de le leur transmettre dans un esprit légèrement décalé, se prêtant ainsi au jeu de la transmission par une adaptation sur mesure.

- *Triste valse* : création originale de B. Lombard adaptée à la forme duelle à partir du solo.

- *La dérive des continents, éléments pour un duo* : montage chorégraphique de Dominique Brunet et Bertrand Lombard imaginé avec l'aide d'Alain Neddham, d'après "dix séquences de croquis, légers et précis"¹¹, fruit d'une commande faite à Patrick Bossatti, constituant la partition.

¹⁰ Extrait du document de présentation générale de la compagnie, [1993].

¹¹ Dominique Frétard, "La mécanique des hommes", *Le Monde*, 25 février 1994

A partir de 1995, deux nouveaux duos viendront renouveler le contenu du programme, en alternance avec *Triste valse* et *La dérive des continents* :

- *Terre grenadine* de Daniel Larrieu (1986) que Bertrand Lombard interpréta lors du Concours de danse de la Ville de Paris et avec lequel il remporta le premier prix. La pièce prit également place lors du programme présenté par la compagnie Astrakan en 1988.

- *Dévoilé*, extrait d'une création de Stéphanie Aubin (1985)

Esquisses à vivre (1995)

En 1995, la compagnie La Ronde crée *Esquisses à vivre* pour le festival Danse à Aix. A partir des différentes inventions dessinées et offertes par Patrick Bossatti à ses amis interprètes (comédiens, performeurs, danseurs...), ceux-ci se rassemblent pour imaginer leur mise en scène.

Présenté comme « responsable des soirées d'interprètes en France depuis 1985 »¹² et auteur du projet « Pour une nouvelle interprétation » au Festival Montpellier Danse de 1991, Patrick Bossatti fût non seulement la cheville ouvrière de ce mouvement œuvrant à la reconnaissance du rôle des interprètes dans la création chorégraphique contemporaine mais également co-fondateur de la compagnie La Ronde en 1993.

"Les études graphiques du dessinateur et écrivain Patrick Bossatti constituent un étonnant trésor. Nous en avons extrait un choix de pages inédites. Ce sont de simples esquisses ou de réelles partitions achevées, inspirées, dédiées ou offertes à des interprètes et amis. (...) Pour composer et mettre en scène ce spectacle, nous avons demandé aux danseurs et aux acteurs réunis au plateau de se prêter au jeu du déchiffrement de ces pages pleines de gestes et de signes."¹³

Déployée ambitieusement à l'échelle de sept danseurs, la pièce emprunte aux dessins affranchis de leur auteur, différant en cela de *La Dérive des continents* présenté notamment au sein du programme *Récital en duo* (voir aussi le chapitre "Les inventions de danses de Patrick Bossatti"). Ainsi la danse s'émancipe de toute signature chorégraphique autre que celles de ses propres interprètes et pousse la proposition de La Ronde à son paroxysme en les propulsant au rang d'auteurs-interprètes et en affirmant leur puissance créatrice.

Créée le 13 juillet 1995 dans la cour de l'Ecole Normale d'Aix-en-Provence, *Esquisses à vivre* est accueillie par la critique avec bienveillance mais circonspection. La journaliste Dominique Frétard évoque pour en parler dans *Le Monde*, "[d]es croquis poussés par le désir de ne pas fixer, de garder le rythme de l'enchaînement, de conserver à l'interprète son libre-arbitre"¹⁴ tandis que Marie-Christine Vernay en parle dans *Libération* comme d' "une forme atypique [...] pas véritablement [...] un spectacle mais bien [des] esquisses qui se lisent comme des notes, des nouvelles de danse" :

"En préservant le plateau comme un espace vierge où seules les marges sont importantes pour l'écriture ou en l'envahissant sans ménagement, [...] ils proposent une danse qui a la vérité douce-amère des dessins de Bossatti et qui, loin de ne fonctionner que sur la référence, se donne dans l'instant présent, dans ses hésitations, ses égarements, ses libérations d'énergie, ses nonchalances. Cela ne fait pas un beau spectacle, cela fait simplement et sûrement une belle danse, qui parfois se réfugie un peu trop hâtivement par une sorte de complexe intellectuel, derrière une image, une diction, un personnage, mais qui a des fulgurances [...]. Le temps passe saccadé : il a le hoquet, et la danse dessinée traverse la scène puissante et évanescence."¹⁵

Soutenus et encouragés à leurs débuts dans leur désir de "faire revivre le répertoire

¹² Cahiers du renard, n° 11-12, 1992

¹³ Document de présentation, compagnie La Ronde

¹⁴ Dominique Frétard, "La Ronde esquisse la vie trop brève de Patrick Bossatti", *Le Monde*, 16 juillet 1995

¹⁵ Marie-Christine Vernay, *Libération*, 18 juillet 1995

contemporain" par des soirées de récital, les créateurs de La Ronde se heurtent avec *Esquisses à vivre* aux enjeux de la création artistique dans un contexte politique raidi, comme en attestent au même moment les baisses de subventions du festival qui l'héberge. Les réticences de la profession à accepter la porosité des rôles interprètes/chorégraphes n'épargnent pas cette pièce ambitieuse qui ne sera pas diffusée, coupant l'élan rénovateur de la compagnie.

Emergence de compagnies de répertoire

Au tournant des années 1990, le répertoire chorégraphique devient un objet d'appropriation de la part des interprètes. Ce phénomène est particulièrement visible au sein de deux compagnies de danse : le Ballet Atlantique-Régine Chopinot (BARC) et les Carnets Bagouet. C'est, en effet à la fin de l'année 1992 que Régine Chopinot, encouragée par son administrateur Michel Sala, choisit de faire du Centre chorégraphique national, dont elle a pris la tête en 1986, "un ballet contemporain de création et de répertoire". C'est sur cette lancée qu'en 1994, elle suscitera la créativité de ses interprètes dans la série des *Soli-Bach*. Parallèlement, en avril 1993, des danseurs de la compagnie Dominique Bagouet, confrontés à la disparition soudaine de leur chorégraphe, décident de créer les Carnets Bagouet pour faire vivre et transmettre le répertoire de l'artiste. Cette recherche amènera d'ailleurs les deux structures à collaborer autour de la reprise du *Saut de l'ange* de Dominique Bagouet en 1994.

Le BARC (Ballet Atlantique-Régine Chopinot)

Le projet du BARC

Régine Chopinot prend la tête du Centre chorégraphique national de Poitou-Charente à La Rochelle en 1986. (Voir aussi l'inventaire du fonds d'archives)

Fin 1992, elle accueille le chorégraphe Richard Alston qui crée pour la compagnie *Le Marteau sans maître* et, par la même occasion, lui transmet une de ses anciennes pièces qui date de 1977, *Rainbow Bandit*. Cette invitation préfigure la mutation que la chorégraphe est en train d'opérer au sein de sa compagnie.

"En invitant Richard Alston à créer une pièce pour la compagnie Chopinot, j'ai voulu que le premier pas de ma compagnie en direction d'un ballet contemporain de création et de répertoire reflète mon désir d'exigence et de qualité" affirme-t-elle dans le document de présentation de la création de la pièce. Elle décide en effet, à la suite de ce spectacle, de renommer le Centre chorégraphique national qu'elle dirige depuis 1986, "Ballet Atlantique-Régine Chopinot" (BARC).

Les documents de communication de ce nouveau ballet portent désormais cette mention "ballet national contemporain de création et de répertoire".

Derrière ce changement de nom, s'opère en fait une mutation structurelle menée de concert avec l'administrateur de la compagnie Michel Sala qui devient co-directeur de la compagnie en 1993. En effet, Régine Chopinot a jusque-là fait appel à des danseurs intermittents selon les besoins des créations. Elle souhaite dès lors constituer une troupe de danseurs salariés, permettant des temps de création plus longs afin d'approfondir le travail qualitatif qu'elle mène depuis la création de *Saint Georges*. C'est aussi une façon d'affirmer que l'on peut constituer un répertoire dans le champ de la danse contemporaine, à l'instar du ballet classique¹⁶.

Soli-Bach, une pièce d'interprètes

Avant de proposer quelques années plus tard à des artistes associés de créer pour sa troupe et poursuivre ainsi le projet initié avec l'invitation de Richard Alston, Régine Chopinot accueille en 1994 des danseurs des Carnets Bagouet, Bernard Glandier et Catherine Legrand, pour recruter avec sa compagnie le *Saut de l'ange* de Dominique Bagouet. [Voir le chapitre consacré à cette reprise]

Bien que ne devenant pas, pour autant, tout à fait un ballet de répertoire, qui aurait remonté et tourné régulièrement un certain nombre de pièces de divers auteurs, ce pas de côté par rapport

¹⁶ Annie Suquet, *Chopinot*, Editions Cénomane, 2010, p.57

à la création d'une seule et unique chorégraphe fait sans doute son chemin. Régine Chopinot estime essentiel "de garantir du pluriel, pour donner le choix aux danseurs, pour les rendre autonomes"¹⁷.

La chorégraphe va solliciter d'une autre façon la créativité de ses interprètes en leur proposant de chorégrapier un solo qu'ils interpréteront eux-mêmes. C'est ainsi qu'est créé en 1994 *Soli-Bach* sur les *Suites pour violoncelle* de Jean-Sébastien Bach.

Les interprètes qui se prêtent au jeu de la chorégraphie sont pour la majorité des danseurs qui accompagnent Régine Chopinot depuis plusieurs années comme John Bateman, Georgette Louison Kala-Lobé, Samuel Letellier, Duke Wilburn ou encore Michèle Prélonge, l'âme-sœur présente depuis les premiers pas de la chorégraphe.

Chacun compose un solo sur une des *Suites pour violoncelle* de Jean-Sébastien Bach, assisté ou non d'un autre danseur. Le projet est ambitieux car chaque suite est composée de six mouvements et dure entre 20 et 30 minutes.

La pièce est donc composée de deux programmes distincts diffusés sur un cycle de deux soirées : le premier programme est composé, lors de la création, des *Suites 1, 3, 5* et le second des *Suites 2, 4 et 6*. Ces solos seront présentés sur scène en présence du violoncelliste. Enfin trois versions successives seront présentées entre 1994 et 1996, la première créée en janvier 1994 à Rochefort avec le violoncelliste Dominique de Williencourt, la deuxième en novembre 1994 à Rochefort et Chalon-sur-Saône avec le violoncelliste Jérôme Pernoo et la troisième en mars 1996 à La Rochelle à nouveau avec Jérôme Pernoo. Il est à noter qu'au fur et à mesure des versions et des nombreuses tournées de cette pièce, Régine Chopinot reprend peu à peu sa place de chorégraphe pour un certain nombre de *Suites*. Dans son livre consacré à la chorégraphe, Annie Suquet analyse la pièce de cette façon : "Evolutive et protéiforme, l'expérience des *Soli-Bach* teste le chevauchement des positions d'interprète et de chorégraphe, la possibilité aussi d'une écriture chorégraphique à plusieurs. (...) Variation sur la créativité sans fin de l'interprétation."¹⁸

"Les *Soli-Bach* s'envisagent comme une longue suite de rencontres autour du mystère de l'interprète qu'il soit danseur ou musicien. Le questionnement existentiel qui sous-tend cette œuvre est une trame solide pour imaginer que dans une dizaine d'années, j'en sois encore à chercher une nouvelle version que je n'aurai de cesse de remettre sur l'ouvrage. A travers la mémoire de danseurs, je rêve de pouvoir un jour me souvenir de tous les différents chemins parcourus et de pouvoir le montrer au public comme un long témoignage chorégraphique des *Suites*." Régine Chopinot dans le programme de l'Auditorium du Musée d'art de Sao Paulo (octobre 1996).

Ce sont autant d'interprètes auxquels Régine Chopinot rend hommage en 2012 lors d'un entretien mené au Centre national de la danse par Annie Suquet¹⁹.

Les Carnets Bagouet

Les Carnet Bagouet : naissance d'un « collectif de danseurs à l'œuvre »

Lorsqu'il décède brutalement en décembre 1992, le chorégraphe Dominique Bagouet, né en 1951, n'a laissé aucune directive quant au devenir de ses œuvres. Très vite, les danseurs de sa compagnie ressentent la nécessité de faire vivre son héritage artistique et fondent, en avril 1993, l'association des *Carnets Bagouet*.

Comme l'écrit Isabelle Launay dans son ouvrage *Poétiques et politiques des répertoires : Les danses d'après, I*, ce projet est "unique dans l'histoire des danses contemporaines scéniques : jamais encore, du moins à notre connaissance, un collectif de danseurs pérenne n'avait pris en charge, de sa propre initiative, l'œuvre d'un chorégraphe de renom pour mettre en place, après

¹⁷ Annie Suquet, *Chopinot*, p.61

¹⁸ Annie Suquet, *Chopinot*, p.64

¹⁹ <https://www.numeridanse.tv/videotheque-danse/les-interpretes?s>

sa mort, les conditions de sa transmission et, au-delà, pour penser ce que serait la spécificité d'un répertoire contemporain."²⁰

Les Carnets, qui rassemblent des anciens danseurs et collaborateurs de la compagnie n'ont, depuis leur création, jamais cessé d'œuvrer en faveur d'une mémoire vivante de Dominique Bagouet à travers trois objectifs principaux :

1. la transmission du répertoire et son enseignement
2. le remontage et la diffusion de pièces
3. la constitution d'un fonds d'archives et de documentation²¹.

Dans le cadre de leur travail de transmission et de pédagogie, les *Carnets Bagouet* ont organisé de nombreuses manifestations telles que des rencontres, des journées d'études ou encore des universités d'été, ainsi qu'en témoignent les archives de l'association déposées à la médiathèque du CND. Ces événements constituent des lieux privilégiés d'une prise de parole des interprètes où sont débattues bon nombre de problématiques qui ont motivé la fondation des Carnets : comment construire l'identité des Carnets Bagouet, nouveau modèle de collectif au service d'un répertoire ? Comment, pour reprendre le titre d'un ouvrage d'Isabelle Launay, imaginer et concevoir "la passe d'une œuvre" entre les interprètes ?²²

C'est notamment pour tenter de répondre à ces différentes questions qu'une écoute d'une sélection d'enregistrements issus du Fonds Carnets Bagouet (voir aussi l'inventaire en ligne) est proposée ici.

Quand les interprètes s'emparent de la "passe d'une œuvre" : L'exemple de la reprise du *Saut de l'ange* par les Carnets Bagouet en 1993

Après une première transmission, en février 1993, d'extraits des *Petites pièces de Berlin* au Junior ballet du Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris (CNSMDP), c'est véritablement avec *Le Saut de l'ange* que démarre l'aventure de la transmission des Carnets Bagouet avec deux moments forts : une reprise de la pièce par la compagnie Bagouet en juin 1993 lors du festival Montpellier danse avant la transmission intégrale aux danseurs du BARC par les Carnets Bagouet en 1994.

Initialement créé le 24 juin 1987 dans le cadre du festival Montpellier danse sur une partition du compositeur Pascal Dusapin et dans une scénographie du plasticien Christian Boltanski, *Le Saut de l'ange* est une pièce majeure du répertoire Bagouet. « Petite merveille » néanmoins intrigante et singulière, selon Rosita Boisseau²³ ou œuvre dérangement pour le public selon Chantal Aubry²⁴, *Le Saut de l'ange* est repris par la Compagnie Bagouet, en juin 1993, au Festival Montpellier danse, dans le cadre d'une série de représentations en hommage au chorégraphe disparu quelques mois plus tôt.

C'est dans ce contexte que les Carnets organisent, le 25 juin 1993, une rencontre animée par Laurence Louppe autour de l'œuvre de Dominique Bagouet et sa transmission.

Les Carnets : l'exemple d'un "entrelacs sensible" entre une compagnie d'interprètes et une œuvre chorégraphique

Outre leurs expériences personnelles au sein de la compagnie Bagouet, Laurence Louppe invite les participants à raconter "comment ils voient aujourd'hui l'histoire de cette œuvre, et aussi l'histoire de ce groupe, qui fait partie de cette œuvre". Par ce biais, Laurence Louppe questionne notamment l'identité des Carnets Bagouet dans son rapport au répertoire. L'historienne et journaliste propose, en préambule, sa propre définition des Carnets Bagouet.

Les Carnets : une œuvre vivante inscrite dans le corps des danseurs

²⁰ Isabelle Launay : *Poétiques et politiques des répertoires : Les danses d'après, I*, Pantin. Centre national de la danse, 2017, p.355

²¹ https://www.lescarnetsbagouet.org/fr/carnets/mission_93.html

²² Isabelle Launay (dir.), *Les Carnets Bagouet. La passe d'une œuvre*, Éd. Les solitaires intempestifs, juin 2007

²³ <https://fresques.ina.fr/en-scenes/fiche-media/Scenes00889/dominique-bagouet-et-le-saut-de-l-ange.html>

²⁴ Chantal Aubry in *Images de la culture* n° 19 – janvier 2005

Alors "Que transmettre ? Comment transmettre ? Comment faire exister cette œuvre vivante qui est là ?" s'interroge Laurence Louppe. Sylvie Giron rappelle le caractère encore expérimental des Carnets Bagouet.

L'expérience de la transmission, au sein des Carnets Bagouet, s'opère d'autant plus aisément qu'elle est portée par le corps même des interprètes. "La danse appartient aux danseurs" disait Dominique Bagouet. Laurence Louppe l'exprime en ces termes.

L'interprète irremplaçable

Après avoir abordé le travail de pédagogie mis en œuvre par les Carnets Bagouet dans le cadre de leur travail de transmission, le débat se poursuit sur une autre question lancée par le journaliste Gérard Mayen concernant le choix entre, d'un côté, reconstitution et de l'autre réinterprétation des œuvres. Comme le souligne Dominique Noël, ce problème s'est effectivement très vite posé et a entraîné, dans son sillage, la question du remplacement des interprètes.

Comme l'écrit Isabelle Launay dans son ouvrage *Poétiques et politiques des répertoires : Les danses d'après, I*, les Carnets Bagouet ont été, dès le départ, particulièrement attentifs à ce caractère "irremplaçable" des interprètes²⁵ au sens où chacun d'entre eux est porteur de qualités qui lui sont propres mais, pour autant, c'est bien la circulation et la porosité de ces qualités qui ont permis, comme l'écrit Aurore Després²⁶, de "prolonger la relation", de "passer de l'autre à l'autre" et ainsi enrichir l'écriture chorégraphique du répertoire Bagouet, sans cesse en mouvement.

Au risque de dévitaliser l'œuvre et d'entrer dans "un processus d'érosion, d'appauvrissement de l'intensité créatrice" selon les mots de Gérard Mayen, les Carnets Bagouet ont entrepris un chantier inédit dans l'histoire de la danse contemporaine. Comme le dit encore Isabelle Launay, "les Carnets ont engagé une esthétique, une politique et une éthique de l'interprétation qui peut constituer une véritable alternative au dispositif classique de transmission, tel qu'on l'a analysé pour l'Opéra de Paris, ou à celui proposé par Cunningham."²⁷

Ce processus est déjà à l'œuvre lors des représentations du *Saut de l'ange* en juin 1993 à Montpellier et s'exprime très clairement dans la parole des interprètes tel Mathieu Doze qui déclare : « Je considère un peu ça comme le numéro zéro des Carnets Bagouet, le démarrage de ces reprises qu'on envisage. Et ma perception du *Saut de l'ange* hier soir, c'était quelque chose de merveilleux et en même temps quelque chose qui a changé déjà ».

Ressources

▶ Écouter la rencontre avec les Carnets Bagouet. Enregistrement à Montpellier, 25 juin 1993

Transmission d'interprètes à interprètes : exemple de la reprise du Saut de l'ange au Ballet Atlantique de La Rochelle en 1994

En 1994, Les Carnets Bagouet sont accueillis à La Rochelle au sein du tout nouveau ballet de répertoire, le Ballet Atlantique-Régine Chopinot (voir aussi la partie consacrée au BARC) pour le remontage du *Saut de l'ange*, première pièce intégralement transmise à d'autres danseurs que ceux des Carnets Bagouet. La pièce est créée les 5 et 6 octobre 1994 à la Coursive à La Rochelle.

La place laissée vide par la disparition d'un auteur pose, de fait, la question du rôle des interprètes dans la transmission et la survivance d'un répertoire. Comment poursuivre "l'écriture chorégraphique" d'un artiste sans, pour reprendre les mots de Régine Chopinot dans le programme du spectacle de la Coursive²⁸, "ne rien prétendre inventer à sa place", simplement

²⁵ Isabelle Launay : *Poétiques et politiques des répertoires : Les danses d'après, I*, Pantin. Centre national de la danse, 2017, p.419

²⁶ Aurore Després. *Refaire. Showing re-doing. Logique des corps-temps dans la danse-performance*. Aurore Després. Gestes en éclats. Art, danse et performance, Presses du réel, 2016, p.377

²⁷ Isabelle Launay : *Poétiques et politiques des répertoires : Les danses d'après, I*, Pantin. Centre national de la danse, 2017, p.419

²⁸ https://www.lescarnetsbagouet.org/fr/carnets/transmis36_01/index.html

en se laissant guider, en se laissant porter par cette écriture ? Comment activer ces ressorts en faisant le choix du collectif ? Quelle identité cela induit-il pour les Carnets Bagouet en tant que compagnie d'interprètes ?

L'écoute des échanges entre les danseurs du BARC, ayant participé à la reprise du *Saut de l'ange*, et les danseurs des Carnets Bagouet, lors d'une table ronde tenue à Créteil le 17 décembre 1994, peut nous apporter quelques éclairages sur cette question complexe.

Animée par Isabelle Ginot, cette rencontre a lieu après les deux représentations à la Rochelle (5-6 octobre 1994) et la première des deux représentations de Créteil (16-17 décembre 1994). Les danseurs des deux compagnies dressent le bilan de la transmission du *Saut de l'ange*.

La transmission comme une « passation de danseurs à danseurs »

Les danseurs des Carnets Bagouet insistent d'abord sur le fait, qu'avec les danseurs du BARC, ils ont eu affaire à de véritables interprètes (Catherine Legrand). Ils ont vécu cette transmission comme une "passation de danseurs à danseurs", ce qui fait apparaître à leurs yeux, de manière à la fois troublante et étonnante, "la force de la danse" (Michèle Rust).

Il se dégage, ici, très clairement une affinité entre Le BARC et les Carnets Bagouet. Les danseurs se sentent très proches à la fois dans l'esprit - Michèle Prélonge déclare : "on est une bande de gens comme vous étiez" ; Catherine Legrand voit le BARC comme "une vraie compagnie, une association de personnalités" - mais aussi dans la forme de la compagnie au travers d'une structure permanente centrée autour d'un artiste. Cette concordance entre les deux compagnies joue un rôle déterminant qui facilite la transmission. Comme le dit Isabelle Ginot en s'adressant aux danseurs du BARC : "quand vous reprenez cette pièce là, vous qui, en effet, faites "le même métier" que les danseurs de Dominique, ça devient une part de votre histoire à vous, de votre aventure qui n'est pas celle de la commémoration de Dominique Bagouet mais qui est l'aventure du Ballet Atlantique".

La confiance d'interprète à interprète

Se pose, aussi, la question des différences entre un spectacle monté avec des danseurs et un spectacle monté avec des chorégraphes (Michèle Rust). Émerge alors, en filigrane, le sujet de la confiance entre interprètes et créateur mais surtout, pour le cas présent, entre les interprètes eux-mêmes.

Cette problématique de la confiance semble avoir profondément nourris les danseurs du BARC qui se sont sentis véritablement accompagnés, comme le souligne Rebecca Adam : "au lieu d'avoir un chorégraphe qui nous donnait quelque chose, on en avait dix !".

La solitude du travail de l'interprète

Toutefois, cet élan porteur n'empêche pas un certain sentiment de solitude face à la création comme le souligne Michèle Prélonge qui, de son côté, a eu l'impression que Catherine Legrand et Bernard Glandier "se retenaient, pour ne pas en dire trop" afin, sans doute, de rester fidèle à Dominique Bagouet qui lui-même "n'en disait pas long" lors des répétitions.

L'épanouissement du "schéma interprétation"

Néanmoins, les interprètes de cette reprise du *Saut de l'ange* ne sont pas en situation de création, comme le souligne Michèle Rust. Il s'agit bien d'un remontage où le doute artistique n'est plus de mise. Ce qui est en jeu c'est bien la question de l'interprétation qui peut alors prendre toute son ampleur.

La transmission au plus proche de l'état de création

Comment alors envisager la transmission du côté des transmetteurs c'est à dire des danseurs des Carnets Bagouet ? Pour répondre aux interrogations de Michèle Prélonge, Catherine Legrand explique qu'elle a cherché à être fidèle à la rigueur de travail qu'elle avait elle-même vécu, au moment de la création, avec Dominique Bagouet.

Les danseurs des Carnets Bagouet, ont opéré un véritable tournant dans les pratiques de transmission à l'œuvre jusqu'alors en danse contemporaine jusqu' à devenir, comme le décrit Isabelle Launay, des "auteurs de leur interprétation"²⁹. Cette prise de position des interprètes

²⁹ Isabelle Launay : *Poétiques et politiques des répertoires : Les danses d'après, I*, Pantin. Centre national de la danse, 2017, p.361

qui s'autorisent la prise en charge du "devenir des œuvres" dans un esprit de "responsabilité individuelle et collective"³⁰ est caractéristique d'un mouvement plus large d'affirmation du rôle de l'interprète face au créateur au début des années 1990.

Ressources

- ▶ Ecouter le bilan interne entre les transmetteurs des Carnets Bagouet – Anne Abeille, Catherine Legrand, Michèle Rust – et les danseurs du Ballet Atlantique-Régine Chopinot-BARC, interprètes de la reprise de la pièce, avec la participation d'Alain Neddham et d'Isabelle Ginot. Créteil, Maison des arts, 17 décembre 1994
- ▶ Visionner les captations des répétitions du "Saut de l'Ange" par Michel Jaget : transmission par C. Legrand et B. Glandier dans les studios de l'ENMD (La Rochelle), juillet 1994 - Fonds Régine Chopinot - Médiathèque du CND.
- ▶ Lire le tapuscrit de la critique de Danse Lise Brunel : "L'ange Atlantique". [Les Saisons de la danse]. [février 1995]
- ▶ Consulter la captation du Saut de l'ange. (5 octobre 1994) La Coursive (La Rochelle) sur le site de FANA Danse & Arts vivants.

Pour aller plus loin...

Ressources bibliographiques

- ▶ Cahiers du Renard. Interprètes-Inventeurs. n.11-12. Numéro dirigé par Patrick Bossatti. Paris, Association nationale pour la formation et l'information Artistiques et culturelles (ANFIAC), 1992
- ▶ L'oeil dansant. 2. Danseurs : de la vocation à la profession. Numéro dirigé par Daniel Larrieu. Tours, Centre chorégraphique national de Tours, 1995
- ▶ Aurore Vinant, "[Le danseur, interprète et/ou auteur ?](#)", Recherches en danse, n.2 2014
- ▶ "[Une structure de praxis, existant en studio, axée sur le faire](#)".... Retour sur l'aventure Carnets Bagouet : Anne Abeille et Jean Rochereau. Un collectif de danseurs à l'œuvre. [Les Carnets Bagouet](#). Culture et Recherche n°136, automne-hiver 2017]
- ▶ Isabelle Launay : Poétiques et politiques des répertoires : Les danses d'après, I, Pantin. Centre national de la danse. 2017

Dossiers numériques et inventaires de fonds d'archives déposés à la médiathèque du CND

- ▶ Dossier "[Patrick Bossatti, dessinateur de danses](#)"
- ▶ Inventaire de la [compagnie La ronde](#)
- ▶ Inventaire de la [compagnie Ballet Atlantique-Régine Chopinot \(BARC\)](#)
- ▶ Inventaire des [Carnets Bagouet](#)

³⁰ Isabelle Launay : *Poétiques et ...*, p.419