

le dépôt d'une mémoire corporelle et intime

entretien avec Sylvain Prunenec et Anne-Karine Lescop, propos recueillis par Christophe Wavelet, *mouvement n°4* – mars-mai 1999.

La mort brutale du chorégraphe Dominique Bagouet, en 1992, a soudain occasionné une situation de perte, sans précédent dans le champ de la danse contemporaine française, du fait du nombre de danseurs encore actifs parmi ceux ayant collaboré avec lui. Il en est résulté une myriade de questions, pressantes, difficiles.

A partir de quels seuils de nécessité objectifs et subjectifs se conçoit un dispositif de pérennisation artistique ? Comment repenser l'économie du don et, partant celle de la dette ? Quelles sont les étapes nécessaires à un travail de deuil face à une œuvre chorégraphique ? A quelles responsabilités morales, affectives, esthétiques, les interprètes qui se trouvent seuls dépositaires d'un projet, à certain moment de son histoire, doivent-ils faire face ? Un certain nombre de ces questions sont d'ailleurs partagées avec le champ des arts visuels. Benjamin Buchloh interroge ainsi : « Où l'artiste de la néo-avant-garde pourra-t-il concevoir et construire la dimension de la mémoire historique si ce n'est dans la mémoire discursive de la pratique même ? »

Ces questions, hormis dans le champ de la recherche dite « pure », étaient jusque là demeurées latentes en danse. Désormais, c'est à même l'histoire des corps et de leur mémoire vive qu'elles se trament et se tracent. On conçoit dès lors que les problématiques qui en résultent, bien au-delà d'un pathos de la perte, soient nombreuses. Pour tenter d'y apporter réponse, les interprètes des danses de Dominique Bagouet ont formé une association, les carnets bagouet, qui s'emploie à faire travailler ces questions (et d'autres avec elles), en leur offrant chaque fois différents seuils de déploiement : colloques, rencontres, stages, cours et ateliers techniques de transmission, restitutions de fragments de répertoire... On a ainsi pu revoir, entre autres, au cours de ces trois dernières années, de nouvelles interprétations du **saut de l'ange** (par le ballet atlantique régine chopinot), d'**assai** (par les carnets bagouet, à la maison de la danse de Lyon) et, en juin dernier, l'entrée (évidemment houleuse) au répertoire de l'Opéra de Paris de **so schnell**. Plus récemment, à l'occasion d'une tournée en Afrique, Anne-Karine Lescop et Sylvain Prunenec ont repris un fragment, des plus marquants, issu de **necesito** (un solo et un duo créés par Olivia Grandville et Sylvain Prunenec, en 1991), ainsi qu'un extrait des **petites pièces de berlin** (1988) avec Dominique Jégou. On les retrouvera les 16 et 17 mars à Vitry sur Seine, dans le cadre de la 10^{ème} Biennale nationale de danse du Val de Marne.

christophe wavelet : d'où provient votre désir d'interpréter aujourd'hui ces fragments du répertoire de Dominique Bagouet ?

sylvain prunenec : confronter différents projets dans le contexte d'une même soirée m'a paru riche de potentiels plutôt inédits. Outre *landscape* (1994), un duo que j'ai cosigné avec Dominique Jégou, ainsi que des extraits de deux de mes pièces, l'idée de présenter aussi ces fragments issus du travail d'une chorégraphe qui lui, était alors dans la pleine maturité de son art. Manière d'imposer différentes conduites possibles dans le registre de la « composition » en danse. Manière aussi de donner à voir comment les mêmes danseurs peuvent investir, incarner des projets de corps différents les uns des autres, tout en rendant justice aux lignes de force dont chaque danse est porteuse. Manière enfin pour chacun de nous trois de faire diversement l'épreuve de cette question de l'interprétation, très concrètement : en dansant.

anne-karine lescop : comme la plupart des danseurs de ma génération, j'ai vu nombre de créations de Bagouet. A ce titre, elles font aujourd'hui partie de ce qui forme ma culture chorégraphique. Par ailleurs, j'ai suivi quelques cours au sein de la compagnie à Montpellier, il y a plusieurs années. Mais surtout j'ai souvent dansé pour divers chorégraphes, avec des danseurs qui ont longtemps travaillé chez lui : Fabrice Ramalingom, Myriam Lebreton, Annabelle Pulcini, Dominique Jégou et Sylvain lui-même. Cette proximité a probablement éveillé en moi une sensibilité aiguë aux qualités distinctives de la stylistique Bagouet, à ses attitudes propres. Il y a un phénomène d'imprégnation qui intervient nécessairement entre danseurs, dans un temps de travail partagé.

Enfin, j'ai suivi récemment l'enseignement dispensé par Sylvie Giron, qui me paraît porter un témoignage encore très actif des processus corporels qui caractérisent l'esthétique de Bagouet.

christophe wavelet : en termes de conduites corporelles, quelles vous semblent être les caractéristiques qui distinguent la danse de Bagouet ?

anne-karine lescop : d'emblée, en travaillant avec Olivia Grandville ce solo qu'elle a créé dans **necesito**, c'est la singularité du travail des bras et d'allègement du haut du corps qui m'a intriguée en tant que trait distinctif. Par ailleurs, et spécifiquement en ce qui concerne le solo, il y va d'un perpétuel battement, d'une perpétuelle oscillation entre un contrôle très tenu de l'activité tensionnelle et la possibilité de relâchements, d'aise. Pour établir une comparaison avec le travail d'Odile Duboc, qui m'est particulièrement familier, je dirais qu'elle met l'accent sur un mouvement constamment en déséquilibre, au bord de la chute. Cela engage donc une gestion périphérique des extrémités du corps lors des trajets du mouvement dans l'espace. Dans cette danse de Bagouet, au contraire, la conduite se fait plutôt à partir d'une forte conscience de l'axe gravitaire, et implique simultanément tout un travail d'ornementation des bras, de la tête, du visage, des yeux, des mains, des doigts, etc. Un sens très poussé du détail dans l'ensemble de l'écriture du mouvement. Quant à l'usage fait des bras, chez Duboc, il résulte toujours d'un mouvement qui engage le corps tout entier, entrant en résonance avec lui ; chez Bagouet, on trouve à l'inverse de nombreuses conduites corporelles engagées à partir des bras, de leurs gestes et de leurs mouvements.

sylvain prunenec : on « parle » beaucoup de matières du corps chez Duboc, avec un lexique constitué. Chez Bagouet, la danse était transmise selon des modalités plus mimétiques, sans explicitations élaborées.

christophe wavelet : quelles ont été les modalités de transmission de ces danses ?
anne-karine lescop : très directes. Olivia Grandville est venue à trois reprises. Elle m'a montré la danse, accompagnée de la musique. L'une des difficultés majeures que j'ai rencontrées tient à ce que ses possibilités corporelles sont nettement distinctes des miennes.

christophe wavelet : en quoi ?

anne-karine lescop : ... c'est difficile de répondre à une telle question ! Il ne peut pas être question pour moi de synthétiser, en une seule réponse, ne serait-ce que l'ensemble des perceptions que j'ai des possibilités corporelles d'Olivia... Une différence sans doute assez saillante tient à ce qu'elle me paraît plus « centrée » que moi... Comment dire ? Je me représente sa gestion du mouvement comme très concentrée, électrique presque. J'ai une façon peut-être plus globale de m'engager dans le mouvement, une gestion plus horizontale et moins verticale. J'ai beaucoup travaillé à partir de la sensation du poids, de la perception de son propre poids par rapport à la force gravitaire. Du coup, j'ai dû modifier un processus d'apprentissage qui sollicite davantage le travail du bas du corps comme précurseur du mouvement, au bénéfice d'un travail requérant mobilité et légèreté du buste. L'écriture du solo me semblait très belle, l'effort demandé était agréable : plaisir de la découverte. .. Là où j'en suis aujourd'hui, je pense avoir une danse plus linéaire et moins en ruptures ou en contrastes successifs qu'Olivia. Par ailleurs, son travail de bras est sans doute davantage sophistiqué et fluide que le mien, et l'expressivité de ses mains est très subtile, variée. Mais rien n'est jamais inscrit une fois pour toutes, les mutations liées au travail du mouvement sont innombrables, incessantes, et les constats que je dresse aujourd'hui ne sont que provisoires. Quant à l'écriture chorégraphique elle-même, qui s'est faite à partir de ses qualités et de son imaginaire corporel propres, il y a tout ce jeu de torsions qui s'effectue parfois par un travail d'isolation de différents segments, et qui semble lui être facilement accessible, ce qui n'est pas mon cas.

Pour revenir à la question de l'apprentissage, il s'est fait selon une approche de type mimétique et surtout sonore : elle montrait, et je reprenais en étant aussi fidèle que possible à ce que je percevais du son, de la musicalité du geste. Après avoir mémorisé l'ensemble, j'ai travaillé seule. Il me fallait, à partir de la mémoire qui s'était constituée en moi des gestes d'Olivia, accéder à une autonomie de mes propres conduites corporelles, succédant à la phase d'imitation. Il me fallait sortir de « l'image » que je m'étais faite de cette danse pour me frayer un accès à la danse elle-même, pour me l'approprier singulièrement. Je me suis obligée à écouter plus qu'à regarder. Parfois ça « coinçait ». Cela n'a rien d'évident, cette exploration qui vise à faire sienne une danse qui a été créée à partir d'un corps différent du vôtre. Cela met en jeu tellement de choses de soi... La vidéo a été, mais très brièvement en fait, un outil auquel j'ai eu recours : en revoyant à distance l'image d'Olivia en train d'interpréter cette danse, un autre type d'approche devenait possible. Ainsi, j'ai pu focaliser mon attention sur l'expressivité de ses mouvements, sur cette sensualité qui est à la fois portée par l'écriture et par l'investissement qualitatif repérable, propre à sa danse. Je me souviens qu'un jour, en regardant à nouveau l'écran et les images qui défilaient, une métaphore m'est venue à l'esprit : celle d'une étoffe. Comme si la matière du mouvement lui-même était équivalente ou analogue à celle d'une étoffe.

Cette métaphore a constitué un appui précieux, comme un fil conducteur à partir duquel j'ai commencé d'organiser une cohérence interne dans mon travail d'interprétation.

christophe wavelet : le fait que vous n'avez précisément pas créé ce rôle constituait-il à vos yeux un handicap ou bien un avantage ?

anne-karine lescop : je n'étais pas du tout chargée de l'histoire qui s'est vécue sensiblement au moment de la création de ce projet. Et c'est cela qui est difficile lorsqu'il s'agit de reprise de rôles en danse : cette décontextualisation. Car alors, on est dans le cas d'avoir à s'inventer ses propres trajets sensibles, afin de conférer une consistance intéressante à l'interprétation que l'on donnera de la danse. L'avantage, en pareil cas, tient peut-être à ce qu'on n'éprouve aucune nostalgie vis-à-vis du moment de création. Cela devient la danse d'un instant, ou d'un moment. Fragile. Et non celle d'une durée, qui permet seule de mûrir et d'affiner progressivement l'approche que l'on a d'un projet chorégraphique. La possibilité de se « laisser aller » est moins accessible. Il s'agit d'abord de s'affranchir des difficultés strictement techniques de la partition, et puis aussi du risque de l'imitation, de la reproduction affadée d'une image. De surcroît, s'agissant d'un solo à la fois aussi récent et remarquable que celui-là, la peur de la comparaison n'incite guère à se lancer dans une telle aventure... Cela dit, avec le temps une mutation s'opère, grâce à cette immersion à même des processus qui déplacent sensiblement les difficultés. Le temps, et en particulier le temps qui passe entre deux moments de travail, est souvent décisif. Il permet la constitution d'une sorte de dépôt, d'une mémoire corporelle.

sylvain prunenec : ce solo de **necesito** peut être lu comme un moment-charnière dans le projet d'écriture dont Bagouet était porteur. A cet égard, j'ai été frappé, au moment où Olivia transmettait sa partition à Anne-Karine, de voir qu'en dépit de la précision formelle du dessin chorégraphique, des trajets et des conduites du mouvement, l'impression d'ensemble est plutôt celle d'un foyer d'intensités constamment mouvant, mobile. Comme une flamme qui crépiterait d'un espace à l'autre de la scène. Ce qui n'est pas sans présenter une certaine proximité avec le travail développé par Odile Duboc, comme une succession assez homogène, globalisée, d'états de corps correspondant à un registre tensionnel cerné par l'une de ses « matières » - métaphores (l'eau, le feu, l'air). Par ailleurs, il est probable que le temps que Dominique Bagouet et Olivia ont passé ensemble à constituer cette partie-là de la pièce ait été un moment relativement privilégié. D'où le statut singulier de ce solo, tant vis-à-vis de l'écriture d'ensemble de **necesito** que vis-à-vis de la mémoire que certains, danseurs ou spectateurs, ont pu en conserver. Cela posé, les écarts repérables entre deux interprétations, hormis la fidélité à l'identité de l'écriture, tiennent aux caractéristiques qui sont propres à chaque corps. Je me souviens de cette anecdote éclairante : un jour que nous reprenions **assai**, lors d'un mouvement d'ensemble que nous dansions tous spontanément d'une façon « presque » identique, chacun a présenté tout à tour sa version de ce mouvement. Chaque version différait nettement et assez comiquement des autres...

christophe wavelet : vous sentez-vous une dette, artistiquement parlant, vis-à-vis de certains chorégraphes ?

anne-karine lescop : dette... c'est un terme un peu lourd ! Je ne me sens aucune dette envers un chorégraphe. Par contre, je pense avoir envie de remercier un

chorégraphe au terme d'une expérience vécue comme enrichissante. Certains processus d'apprentissage, certaines expériences chorégraphiques fortes m'ont marquée, et j'en éprouve de la reconnaissance. Cette reconnaissance, je ne l'éprouve pas nécessairement de façon exclusive dans le rapport chorégraphe-interprète, mais tout autant dans une relation de danseur à danseur, de danseur à musicien, etc.

sylvain prunenec : en m'engageant dans sa compagnie, Bagouet m'a offert un cadre de travail, à la fois matériel et temporel, propice à l'épanouissement. Son écoute, son intérêt, son regard pour chaque homme et chaque femme qui composaient sa compagnie étaient déterminants. Travailler avec lui, c'était vivre une expérience riche, tant artistique et intellectuelle qu'humaine.

Riche aussi d'attentions, de rires, de doutes partagés ; et ce, toujours dans le respect de l'autre. J'aime, aujourd'hui, dans mon propre travail, les moments lors desquels je retrouve une pareille qualité « d'être ensemble », d'écoute mutuelle – ce qui n'exclue pas la possibilité de s'engueuler ou de s'envoyer balader ; cela fait aussi partie de l'être ensemble... Dans un entretien que j'ai relu récemment, Dominique disait que le corps, c'est un « empire de signes ». Le regard qu'il portait sur ceux qui travaillaient avec lui, c'était comme la lecture, c'est à dire la reconnaissance de ces signes. Une lecture d'ailleurs moins analytique que globalement un peu floue, (comme la vision syncrétique des très jeunes enfants), qui laisse place à l'imprévu, à l'imaginaire, à la poésie. Un regard qui tisse des liens plus qu'il ne compartimente.

Au-delà, il y avait ce constant exercice de la liberté, la faculté qu'il avait de déjouer les contraintes : économiques, politiques ou artistiques qu'il se donnait parfois. Trouver le détour, la faille, et s'y glisser avec bonheur. Répondre à des commandes, et continuer à y trouver l'espace d'une grande liberté de création et d'interprétation. Tout cela a des résonances dans mon travail aujourd'hui, que ce soit pour *qualunque*, pièce pour six danseurs dans laquelle j'aborde la question de la communauté, des liens, de leur constitution dans la façon dont ils se trouvent perturbés, etc ; mais aussi dans *bâti*, un solo où, à partir de la musique électronique de Fred Bigot, je tends vers une forme dansée, improvisée et libérée de la contrainte rythmique.

christophe wavelet : dans quels termes envisagez-vous la dimension de la mémoire et la question de l'archivage en danse ?

sylvain prunenec : peut-être faudrait-il penser la création d'un lieu regroupant toutes les traces accessibles d'œuvres passées, présentes ou à venir. Reste le problème qui se pose au moment d'un remontage, d'une reprise ou ré-interprétation, ou celui du « piratage » d'une œuvre. Toutes les voies me paraissent bonnes à explorer, si elles permettent de réactiver les processus créatifs propres à l'œuvre originale, ou si elles engagent à partir des fondements de cette œuvre, de nouveaux processus propres à l'œuvre « pirate » (re-mix ou ré-interprétation).

anne-karine lescop : j'ai du mal à concevoir cette question de l'archive. Le spectacle vivant, c'est cette remise en jeu de tous les mouvements qui caractérisent le travail en danse. Comment rendre la qualité du vivant ? Il faudrait songer à établir des collections de témoignages liés au vécu des créations : danseurs, techniciens, chorégraphes, costumiers, éclairagistes, etc...

christophe wavelet : il y a un caractère inéluctable de perte lié au travail de l'interprétation en danse. Les danseurs donnent tant d'eux-mêmes pour une activité qui laisse peu de dépôt...

anne-karine lescop : il y a toujours un dépôt dès lors que l'on se concentre pour créer un mouvement. Une mémoire corporelle et intime s'inscrit. Je n'ai jamais l'impression de perdre quelque chose – sauf peut-être mon temps dans certains cas... ou parfois l'envie de danser, du fait du phénomène de répétition. Cette répétition, cette remise en jeu constante, c'est tellement instable... Mais paradoxalement, alors que je recherche une stabilité de ce métier, c'est cette remise en jeu permanente qui me fait avancer et m'attire. Reste qu'il y a trop souvent une disproportion entre l'effort qu'on déploie à répéter et le temps passé sur scène, ce moment de mise à nu de soi qui constitue un aboutissement du travail. Si un jour la tendance s'équilibre, ce sentiment d'essoufflement s'en trouvera transformé. Il n'y a rien de meilleur que de faire une série de spectacles et de laisser les pièces mûrir ! Il y a alors beaucoup à gagner. Pour le spectacle. Pour le spectateur. Pour soi.

sylvain prunenec : allez ! Encore une petite citation de Bagouet : *«la danse s'achèvera forcément, mais l'espace aura été rempli de forces»*. Chaque corps est le dépositaire d'une histoire singulière, mais aussi de l'humanité entière. Aujourd'hui cette perspective de la perte m'importe moins que la qualité de relations que je noue avec mes semblables (dont ceux avec qui je travaille et que j'aime décidément beaucoup). Des liens résistent, d'autres s'effacent. Nous, danseurs, avançons sur un sol perpétuellement mouvant. Faisons en sorte de vivre pleinement ces rencontres qui nous fondent.

mouvement n°4 – mars-mai 1999