

# entretien avec anne abeille

propos recueillis par laura ghaninenadji, lyon, 3 mai 2004.

**question** : est-ce que vous pouvez me présenter votre parcours personnel et la manière dont vous intervenez au sein des carnets bagouet ?

**anne abeille** : j'ai commencé la danse à l'âge de neuf ans dans une école de province. J'ai voulu en faire ma carrière, alors je suis allée après mon bac dans une école réputée de danse classique à Cannes. J'ai abandonné le classique là-bas pour m'orienter vers la danse contemporaine. J'ai mené une carrière de danseuse contemporaine dans plusieurs compagnies pendant dix ans et j'ai arrêté la danse en 1987. Je suis devenue assistante auprès d'une chorégraphe à Grenoble, et en 1989 auprès de Dominique Bagouet. C'est-à-dire que je n'ai jamais dansé la danse de Dominique Bagouet, je l'ai toujours regardée. J'ai donc été son assistante de 1989 à 1993, date qui clôt la compagnie Bagouet (Dominique est mort en 1992). J'ai ensuite été assistante pendant deux ans d'Olivia Grandville à Paris. Puis j'ai travaillé aux côtés de son administratrice. Je suis par la suite entrée au conseil artistique des carnets bagouet dans un premier temps. Je n'ai donc pas participé à leur création car j'y suis entrée en 1995. En 1997, j'en assumais la coordination générale.

Les carnets bagouet sont donc une association loi 1901, gérée par un conseil d'administration et animée par un conseil artistique, actuellement de onze personnes. Nous étions quinze au début. Il y a eu des renouvellements, des démissions. Quasiment tous, sauf moi, anciens danseurs de Bagouet. Ce conseil artistique fonde des projets ou répond à des demandes qui viennent de l'extérieur, soumet cela au conseil d'administration qui agrée ou pas. Au conseil d'administration, il y a actuellement le frère de Dominique. Jusqu'en 2002, il y avait aussi sa sœur. Ceux-ci représentent les ayants droit, Dominique Bagouet n'ayant pas eu d'héritier.

Ce conseil artistique se réunit plusieurs fois par an et examine des demandes ou parfois des projets et tente de les réaliser. Moi, je fais la synthèse de tout cela, c'est-à-dire que je participe à la fois au conseil artistique mais je crée aussi les contacts entre les structures qui demandent et nous. Je suis la seule salariée à mi-temps de l'association.

**question** : les carnets bagouet sont donc une association assez importante.

**anne abeille** : c'est une association importante par sa renommée, mais structurellement et financièrement, c'est très léger. Il est vrai qu'on dispose d'un bureau à Lyon mais je n'y suis qu'une fois par semaine. Les archives sont disséminées ici et là. En fait, on fonctionne en réseau, à distance, par correspondance, par téléphone. Les réunions ne se font pas nécessairement à Lyon et surtout, les opérations se font au sein des compagnies ou des écoles qui demandent.

**question** : à quelle régularité se font ces réunions ?

**anne abeille** : environ quatre fois par an. En fait, tous les membres – à part moi - ont une activité professionnelle. C'est en dehors de leurs activités qu'ils interviennent au sein des carnets.

**question** : est-ce que vous pouvez me donner un aperçu de l'histoire de l'association, de sa démarche et comment les choses ont évolué par rapport aux débuts ?

**anne abeille** : la fondation de l'association a eu lieu sur un élan, immédiatement après la mort de Dominique, en décembre 92. La compagnie était en plein essor et sur le point de commencer une nouvelle création. La compagnie s'est réunie, on a décidé d'un commun accord avec l'équipe administrative et les danseurs qu'on ne continuerait pas une compagnie de répertoire, parce qu'on était avec Dominique pour des créations. Cependant, un hommage à Dominique eut lieu en été 1993. Pour cet hommage, sont revenus d'anciens danseurs de la compagnie et donc, très vite, cela a été l'occasion de réunions, de conversations... D'un élan commun, on s'est dit que cette danse ne pouvait pas partir avec le chorégraphe : il fallait d'une manière ou d'une autre continuer à la diffuser, à la transmettre. C'était même marquant de la part de certains danseurs qui disaient que pour pouvoir continuer à vivre leur carrière d'interprète, ils avaient besoin de lâcher cette danse qui les avait beaucoup habités, et dans leur corps, et dans leur vie.

L'association a donc été créée en avril 93. La première préoccupation a été de laisser des traces visibles, audiovisuelles : il y avait deux pièces importantes qui tournaient : **so schnell** et **necesito**, qui n'avaient pas été filmées. Cela a donc été le premier projet des carnets bagouet : filmer ces pièces.

En même temps, la compagnie était sur le point de déménager dans un bâtiment, *les Ursulines*, qui est désormais le lieu du Centre chorégraphique national de Montpellier, et les danseurs ont quand même réfléchi à la manière d'investir ce lieu sans Bagouet. Cela a été le germe des fonctions de l'association. Or, finalement ce projet a été abandonné, le lieu a été alloué à un autre chorégraphe. Cependant, les prémices de l'association étaient là : lieu de transmission, lieu de répertoire... si ce n'est qu'on l'a fait sans lieu. La transmission des danses, la pérennisation du répertoire, la pédagogie (la mise en œuvre d'une pédagogie a toujours été un grand souci de Dominique) et la constitution d'un fonds d'archives. Guy Darmet (directeur de la Maison de la Danse à Lyon) nous a accueillis et prêté un bureau et un espace pour mettre notre stock d'archives héritées de la compagnie Bagouet. Peu de temps après, on a eu une demande. C'est ce qui a permis de concrétiser le projet de l'association. Régine Chopinot a demandé qu'on remonte **le saut de l'ange** pour sa compagnie, et on a donc été d'emblée confronté à l'acte du remontage d'une pièce sans y avoir réfléchi avant. C'est dans la pratique que les choses se sont mises en place.

**question** : vous n'avez donc jamais eu de salle ou de lieu de répétition ?

**anne abeille** : non. On travaille dans les compagnies ou dans les écoles. On a donc commencé comme cela et il s'est avéré que cela marchait. Les danseurs étaient très sollicités pour enseigner cette danse et former de jeunes

danseurs, etc... Le fonds d'archives a mis plus de temps à pouvoir s'organiser, se répertorier et se diffuser.

Alors plus tard, en 1995, est venue l'idée que nous, dans le cadre de l'association, pouvions monter une production. On a donc remonté un spectacle en cherchant, comme une compagnie indépendante, des co-producteurs, des lieux de répétition, des danseurs, on a fait cela à plusieurs reprises.

Les carnets bagouet ont acquis une maturité aujourd'hui. Et c'est pourquoi en automne 2003 on a tenu un séminaire d'une semaine. On a invité comme regards extérieurs des gens qui ne sont pas forcément danseurs, en l'occurrence Isabelle Launay, historienne en danse. On continue les actes, mais en y associant plus de réflexion lisible. On a toujours fait des bilans entre nous, mais là, on souhaite ouvrir notre travail vers une autre forme de réflexion lisible, dont l'issue sera peut-être la publication d'un livre.

**question** : donc, en fait le travail de l'association s'élargit ?

**anne abeille** : il commence seulement à s'élargir vers une réflexion sur la mémoire et le corps dans la danse. A part le fait que c'est une structure légère, une association de danseurs, le travail s'est fait sur le terrain, et cela nécessitait une certaine maturité de notre part aussi pour savoir pourquoi on continuait encore à faire ce qu'on faisait.

**question** : mais cette préoccupation autour des questions de la mémoire et des modalités de transmission de la danse relevait d'une démarche assez originale dans le champ de la danse contemporaine ?

**anne abeille** : il y a plusieurs raisons. Il y a d'abord le décès brutal d'un chorégraphe encore jeune et il n'y en a pas eu vraiment d'autre. L'autre chose, c'est la cohésion de la compagnie Bagouet. Bagouet a travaillé pendant quinze ans, sa première pièce en 1976, sa dernière en 1992. Il a eu à peu près soixante danseurs pendant ces quinze ans, certains sont restés très longtemps, certains sont partis puis revenus, certains ont participé à des œuvres vraiment majeures. Tout cela fait que l'œuvre a parcouru de façon très importante certains danseurs. L'autre chose, c'est que les danseurs reconnaissent que c'était une œuvre très formatrice et vraiment riche, qui a développé leurs qualités d'interprètes et d'artistes, et parfois de chorégraphes. Là aussi, Bagouet a engagé des danseurs dont beaucoup sont devenus chorégraphes. Donc voilà : un chorégraphe mort jeune, en plein essor, arrivé vraiment à maturité – le monde de la danse s'est trouvé alors un peu perdu – et laissant derrière lui un grand nombre de danseurs. Tout cela fait qu'il y a eu une communion. Cela aussi est rare : une communauté de danseurs qui n'est pas du tout en rivalité. Le collectif marche parce que dans la compagnie, nous étions déjà un collectif. Je pense que la raison pour laquelle cela marche après dix ans, c'est que la communauté se poursuit. C'est Dominique Bagouet et son fonctionnement qui l'avait généré. Et puis son décès brutal bien sûr. Martha Graham, par exemple, est décédée à 94 ans, et elle avait laissé des consignes beaucoup plus précises, des maîtres de ballet à qui elle a légué son répertoire, etc.. C'était donc beaucoup plus organisé. Et puis il y a aussi le fait qu'aux Etats-

Unis, existent d'autres traditions. Là-bas ils ont constitué des compagnies de répertoire.

**question** : Dominique Bagouet n'était pas du tout préoccupé par la question de la pérennité de son œuvre ?

**anne abeille** : non, pas du tout, il n'en parlait jamais. Il vivait pour la création. Une seule chose le désolait ceci dit, c'était qu'on ne pouvait garder plus longtemps une pièce en tournée. On jouait une pièce pendant un, deux, parfois trois ans, mais la structure de la compagnie était légère, il n'avait que dix danseurs. Quelquefois un danseur partait, les reprises de rôles étaient lourdes, réinviter un danseur était lourd financièrement. On était une petite structure malgré tout, avec des moyens conséquents pour la danse contemporaine pourtant, mais par rapport à un centre dramatique ou à d'autres centres chorégraphiques, on ne pouvait garder et entretenir un répertoire. Donc les moyens étaient donnés pour la création avant tout. Il n'y avait pas de tradition de répertoire au sein de la compagnie.

En revanche, se sachant malade, il aurait pu donner des consignes, il ne l'a pas fait. La seule chose qu'il disait, une fois la danse terminée, c'était « la danse appartient aux danseurs ». Il s'avait que les danseurs resteraient, et tacitement il leur faisait confiance. Mais il n'a pas laissé de consignes. Il commençait, avec le projet d'installation aux Ursulines, à pouvoir se dire qu'il ferait un peu plus de répertoire, conserver plus longtemps les pièces en grossissant l'effectif de la compagnie pour qu'il y ait des rôles qui puissent se transmettre, et il envisageait peut-être de donner une pièce à une autre compagnie, le Lyon Opéra Ballet par exemple, qui avait fait une demande.

**question** : concernant le travail de mémoire accompli au sein des carnets bagouet, est-ce que d'après vous, cela modifie le statut et la réception d'une œuvre chorégraphique ?

**anne abeille** : certainement, oui. Par exemple, Bagouet a créé quarante-cinq pièces qui vont de dix minutes à une heure trente. Durant les premières années, il a créé à tour de bras et ensuite, environ un programme par an. La première demande qu'on a eue, c'était **le saut de l'ange**, une pièce énorme, créée en 1987, qui gardait sa modernité et son actualité. Ensuite, on a eu des demandes d'œuvres marquantes de la part de gens qui connaissaient peu l'œuvre de Bagouet mais qui avaient pu l'atteindre par des succès. **déserts d'amour** par exemple, en faisait partie. Au début, comme on répondait à des commandes, on ne s'est pas posé la question de l'actualité, de la modernité ou de la réception du public. C'était le commanditaire qui se posait cette question. Après, concernant la réception au niveau du public, il y avait toujours « les anciens » qui revoyaient la pièce, mais aussi le nouveau public, qui se renouvelle. Ensuite, s'est posée la question de quelle pièce nous voulions remonter. On a donc remonté **assai** en 1995 parce que justement, elle nous paraissait d'actualité. Personnellement j'avais peur qu'elle ait vieilli au niveau scénographique et esthétique, et s'il est avéré que c'était une pièce suffisamment forte pour passer le temps. **meublé sommairement** a été une autre reprise, mais on peut dire qu'on l'a réactualisée par le choix des interprètes, c'était des danseurs formés à la danse contemporaine de façon très différente de ceux de la

compagnie Bagouet. Ce qui nous intéressait là était le rapport danse-texte : mettre le texte en danse.

On nous a fait une demande il y a quelques années d'une pièce qui s'appelle **ribatz, ribatz !**, de 1976. Et là on s'est dit : mais pourquoi la remonter ? C'est une pièce de jeunesse, très vite faite, a priori sans enjeux artistiques. Cependant il y avait un autre enjeu, celui de la mémoire. Il ne restait presque aucune trace de cette pièce, seulement vingt photos. Donc nous avons répondu à la demande en nous disant que c'était une gageure de la remonter. On s'est aperçu en retravaillant cette danse que, bien sûr c'était une œuvre de jeunesse, mais il y avait là les germes du chorégraphe. Donc historiquement, c'est très intéressant de pouvoir revoir cette pièce, la retravailler pour retrouver la genèse de l'œuvre.

**question** : avec le recul de l'œuvre postérieure ?

**anne abeille** : oui, mais c'est a posteriori qu'on s'est dit cela. Pour nous, l'enjeu a été d'abord de retrouver une pièce sans traces. Ensuite, l'œuvre de Bagouet s'achevant en 1992, on a aussi une perspective de quinze ans. Cela a permis d'ailleurs d'avoir des entretiens très intéressants avec des danseurs de cinquante ans aujourd'hui qui devaient retrouver cette danse.

**question** : c'était les mêmes danseurs qu'à l'époque ?

**anne abeille** : non, ils étaient chargés de retrouver cette danse en studio et de l'enseigner ensuite à des jeunes danseurs. On en a retrouvé sept. Mais cela a permis de faire un film documentaire qui va sortir bientôt, où il y a des entretiens avec ces danseurs, et où l'on voit justement comment se vivait la danse en 1975 en France : il y a en fait très peu de témoignages là-dessus.

**question** : est-ce que vous prenez des captations vidéo lors du remontage des pièces ?

**anne abeille** : non, pas assez. Pour quelqu'un qui souhaite faire un film, on essaye de coproduire avec les moyens qu'on a, mais les films sont réalisés par d'autres réalisateurs qui s'intéressent à la question. **so schnell** a été filmé à l'Opéra de Paris comme cela. Nous aimerions pouvoir mieux filmer quand nous faisons des remontages, mais les moyens sont réduits, donc souvent ces archives ne sont pas de meilleure qualité que les archives de l'époque de captation de la première. On a fait une expérience sur **assai** grâce à la maison de la danse : Charles Picq a filmé presque chaque danseur en archive-mémoire. C'était tout un travail qui n'a pas encore été exploité et qui pourrait faire l'objet d'un cd-rom. Malheureusement, on est encore en danse dans l'idée de spectacle vivant : il y a une barrière nette entre le spectacle vivant et les moyens audiovisuels. On s'améliore. Le centre Georges Pompidou par exemple, privilégie beaucoup les mises en mémoire par le biais de la vidéo mais avec de très petits moyens et à mon sens, cela n'a pas l'attention que cela mériterait. La danse n'intéresse pas la télévision et il n'existe pas d'autre mode de diffusion commerciale, en fait. Il n'y a pas de débouchés et donc on fait de l'archivage à la sauvette sans vraiment savoir ce qu'on va en faire. Aux carnets bagouet on a évidemment cette préoccupation, mais les moyens passent en priorité ailleurs.

Pour l'instant, les danseurs d'origine transmettent, mais un jour ils ne seront plus là. Donc il ne restera plus que les archives. Tout le débat est là : peut-on

transmettre une danse sans les danseurs d'origine ? C'est une question très intéressante. Depuis dix ans, on a fait beaucoup de remontages, mais, par exemple, un danseur du Lyon Opéra Ballet a certes dansé trente minutes de **déserts d'amour** pendant deux mois de sa vie, cela ne lui a néanmoins pas pris trois ans comme un danseur de la compagnie Bagouet. Ce n'est donc pas le même apprentissage de la danse. Pour la reprise d' **assai**, certains danseurs avaient été stagiaires chez Bagouet. Pourtant, immédiatement après, ils se sentaient incapables de transmettre cette pièce à d'autres : cela ne les avait pas suffisamment traversés, ils n'avaient pas eu assez de temps. Ils ne se sentaient pas *propriétaires* de cette danse. C'est un engagement énorme de travailler avec un chorégraphe, il ne s'agit pas uniquement de faire une création, mais aussi de comprendre sa manière de travailler, sa philosophie, être en groupe, se former... En revanche, il faudrait interroger les danseurs du Lyon Opéra Ballet qui eux, sont dans une compagnie de répertoire et qui voient sans arrêt défiler des chorégraphes : qu'est-ce qu'ils en retirent et qu'est-ce qu'ils pourraient transmettre ? Ce serait intéressant de faire cela. Il y a aussi autre chose, c'est que parmi les soixante danseurs, tous ne transmettent pas cette danse. Ce sont uniquement ceux qui ont vraiment réfléchi à la question. Ce ne sont quasiment que les membres des carnets bagouet et deux ou trois danseurs autour, qui continuent avec cette danse. Ce sont des gens qui sont professeurs maintenant et qui réfléchissent beaucoup aux façons de transmettre la danse, il s'agit vraiment d'un engagement.

**question** : est-ce qu'on peut aborder maintenant la question du fonds d'archives, comment cela s'est passé, quel usage en est fait, etc ?

**anne abeille** : les archives de la compagnie Bagouet ont été cédées aux carnets bagouet. Elles comportent des archives papier, des décors et costumes, des bandes son et vidéo, et quelques équipements de lumière et de son spécifiques aux pièces. Quinze ans d'activités contenues dans soixante-dix cartons ont été déménagés à Lyon en 1994. On a pris contact avec l'Institut Mémoires de l'édition contemporaine où on a déposé les archives papier. L'Imec a été créé d'abord pour conserver des fonds d'archives d'éditeurs (manuscrits, lettres), puis s'est élargi et a constitué un fonds d'auteurs. Tout cela est répertorié, consultable par toute personne faisant une recherche. Les photos sont le plus consultées. Les archives papier comprennent les notes de chorégraphie, la presse, les affiches, programmes, et documents administratifs de la compagnie.

**question** : et les archives audiovisuelles ?

**anne abeille** : l'Imec n'est pas habilité pour les conserver, et cela a donc été notre cauchemar jusqu'à ... novembre prochain. On n'a pas réussi à solliciter d'autres institutions, la Bibliothèque Nationale de France par exemple. Jusque là, on a tenté de conserver ces documents, année après année, en transférant tout sur support numérique. Cela voulait dire qu'il fallait s'adresser à un laboratoire et bien sûr, cela coûte cher. Mais aujourd'hui on a quasiment fini, il ne reste que trois cartons (il y avait cinq cent K7). Ce sont à la fois des images de répétition, des captations, des émissions de télévision. Souvent, le matériau a été abîmé parce qu'on s'en servait un peu n'importe

comment quand on retravaillait une pièce, dans la compagnie. Il y a des supports très variés de qualité souvent médiocre, mais en même temps, ce sont des bijoux pour nous, pour retrouver les pièces, et aussi de précieuses indications sur les décors, la lumière. Et donc on est arrivé à peu près au bout pour sauvegarder tout cela. On a pris le parti de tout garder et de ne rien jeter. Et maintenant on va déposer une captation de chaque spectacle au Centre National du Cinéma, qui sera chargé de les diffuser auprès des médiathèques. Cela va beaucoup faciliter l'accès à cette œuvre.

**question** : et le rapport entre trace filmée, trace écrite, et la transmission orale quand on remonte une pièce ?

**anne abeille** : quand on remonte une pièce évidemment, on se sert beaucoup de la vidéo : les danseurs apprennent parfois des rôles qu'ils n'ont pas joués, sur vidéo. Mais parfois c'est bizarre, bien sûr ils regardent les images, mais les danseurs ont une mémoire corporelle phénoménale. Il y a deux écoles : ceux qui, une fois qu'ils ont incorporé la pièce, la transmettent directement, sans faire appel à l'image, et d'autres qui vont quand même montrer la vidéo d'origine avec le piège qu'il y ait toujours le référent du modèle, et que les danseurs disent tout le temps : « ah mais *il* ne fait pas comme ça », etc.. L'image est mensongère parce qu'on ne sait pas vraiment ce que c'est : c'est tel soir, à tel moment, pour tel danseur, tel physique, avec telle énergie. Généralement le transmetteur ne se sert presque pas de la vidéo, ou alors une fois le travail fait, pour une vision générale, mais c'est dangereux parce que le danseur qui apprend est gourmand de cette image-là et c'est un piège. Un piège pour sentir la danse. Les notes de chorégraphie de Dominique Bagouet, pour certaines pièces, servent parce que ce sont des sortes de décomptes, mais bon, c'est du charabia pour qui n'a pas déjà dansé la pièce. Pour l'instant le premier document, c'est le corps du danseur, le reste est complémentaire, il enrichit. Le corps des danseurs et un corps très, très vivant. Il y a aussi le fait que le danseur-transmetteur parle énormément, alors que nous, dans la compagnie, on ne parlait jamais, on faisait et puis voilà. Tandis que maintenant, pour combler ce manque de temps, on parle beaucoup. Peut-être qu'on pourrait s'en passer mais cela vient assez naturellement. On parle pour donner le contexte de l'époque, mais on doit aussi parler de la matière du corps, de la tension des regards, etc... On se sent obligé de parler beaucoup. Montrer ne suffit pas, ou alors il faudrait plus de temps. Et dans les compagnies, on nous accorde peu de temps. Donc les journées comptent double. Il y a le matin, où il faut enseigner la technique, et puis la répétition où on apprend le geste, mais en même temps, on parle sur ce geste. On a l'impression que pour que cela rentre *dedans*, il faut nourrir ce *dedans*. Mais ce ne sera pas avec des documents écrits.

**question** : c'est donc avec la parole ?

**anne abeille** : oui, la parole, le vécu.

**question** : et comment Dominique Bagouet travaillait-il lui-même ?

**anne abeille** : très simplement. Il travaillait beaucoup seul en amont. Il avait une idée qui partait d'un support musical ou textuel ou éventuellement d'une petite couleur vécue, psychologique. Donc il avait une première phase de

recherche, construction sur le papier, prise de notes, découpage, écriture des séquences très claire ; recherche de partenaires ensuite, commandes à des artistes, des musiciens. Il faisait tout ce travail en amont, tout seul. Ensuite, on travaillait en studio, cela durait deux mois, pas beaucoup plus, et là on travaillait six heures par jour sur la pièce, en séquences d'une heure et demie, et là il construisait le mouvement avec les danseurs. S'il montrait une phrase, c'était une petite phrase qui était immédiatement interprétée. Mais le fondement, c'était de construire la danse avec le danseur, selon les propositions que renvoyaient les danseurs. On n'abordait pas forcément les séquences dans l'ordre qu'il avait imaginé et la structure de la pièce se faisait comme ça. Parallèlement, il y avait le travail avec les collaborateurs, pour les décors, les costumes. Concrètement, les décors arrivaient très tard, cela nous est arrivé de répéter la pièce avec les décors durant les cinq derniers jours seulement, par manque de moyens. Il travaillait aussi énormément avec les compositeurs, sur l'analyse de l'œuvre, avec les partitions. Quelquefois, la musique arrivait aussi très tard. On répétait donc en silence pendant que le compositeur travaillait seul de son côté.

Sinon, Bagouet n'expliquait jamais le thème de la pièce. Il parlait du principe que le corps était le langage. Ceci dit, il parlait bien de l'émotion des danseurs, car ils avaient tous des personnalités très différentes et il les choisissait sciemment. Il se servait de leurs propres qualités émotionnelles, mais il ne surchargeait pas. Il parlait de la réception du danseur, mais sans leur demander de surjouer. La danse devait être suffisamment claire et riche pour habiter le danseur. Catherine Legrand a toujours dit : « la danse était déjà assez compliquée, moi je m'appliquais à faire le mouvement et j'étais déjà remplie d'informations ». Voilà, c'est un peu ça. De ce point de vue, on peut dire que Cunningham, c'est un peu pareil, il travaille le mouvement, il n'y a pas d'indications de comportement. Mais, ne serait-ce qu'avec une indication de regard, le danseur peut à travers cela se raconter les histoires qu'il veut... mais ce n'est jamais explicité. Il n'y avait que des indications formelles ou de qualité de mouvement. Il ne faisait pas de psychologie, il était très avare de mots, de toutes façons.

Il y avait aussi peu de reprises, c'est-à-dire que dans un atelier d'improvisation, il prenait deux ou trois propositions et cela lui suffisait. Cela frustrait beaucoup les danseurs. On lançait un thème, chacun improvisait et se disait « oh, ce que je fais c'est nul, c'est nul, je vais le refaire ». Et Dominique disait : « non, non, c'est très bien ». Et le danseur devait reprendre ce même mouvement pendant 40 spectacles !

**question** : j'ai pu voir dans une documentaire sur la reprise de **so schnell** à l'Opéra de Paris que Dominique Bagouet avait laissé beaucoup de notes, avec tout un système de notation des pas. Il se servait donc beaucoup de l'écriture dans l'élaboration de ses pièces ?

**anne abeille** : il ne faut pas généraliser. Il y a certaines pièces où il n'y a même pas de carnet, et certaines au contraire sont beaucoup plus préparées par écrit. Mais ce sont des « notes de chorégraphies ». Il ne faisait appel à aucun système d'écriture. Par exemple pour **so schnell**, on a la trajectoire des danseurs mais on ne sait absolument pas ce qu'ils font comme



mouvements. Il faut avoir dansé la pièce pour les reconstituer. En revanche, c'est vrai que les carnets bagouet, à l'occasion des remontages, ont fait transcrire des extraits de pièces en notation Laban, mais là c'est un véritable système d'écriture, à vocation d'une reconstruction ultérieure.

**question** : à propos de l'œuvre même de Bagouet, comment s'y trouvent traitées les thématiques de la mémoire et de l'autobiographie (je pense à un article d'Isabelle Ginot à propos de **meublé sommairement**, intitulé *une danse gauchie par l'histoire* ?

**anne abeille** : c'est Jean Rochereau qui vous en parlera mieux que moi. Oui, c'est vrai que Dominique puisait une partie de son inspiration dans sa propre biographie, et il s'en cachait un peu. Cependant, nous ne remontons pas les pièces pour cela : on remonte les pièces par rapport à l'esthétique de la danse et pas pour la notion autobiographique de l'œuvre. On essaie justement de ne pas cultiver le souvenir de l'homme, mais celui de l'œuvre chorégraphique et de ce que cette œuvre apporte dans le champ artistique contemporain. C'est vrai qu'il y a eu un moment où il a fallu faire le deuil de cet homme car il était proche de beaucoup de gens. Certains l'on fait en s'éloignant d'une manière définitive, certains l'ont fait par le travail des carnets bagouet. Ce n'est pas sur cet aspect qu'on veut travailler. Peut-être que c'est très inconscient. Oui, c'est vrai que certains danseurs disent tout le temps : « Dominique faisait ceci ou faisait cela », mais comme on travaille surtout la danse, c'est donc à travers la danse que l'homme transparaît. C'est vrai que c'est lui qui a généré un certain état d'esprit que l'on tend à continuer. Donc en un sens, c'est bien grâce à lui, mais en même temps on essaie d'aller de l'avant : on travaille avec les danseurs d'aujourd'hui et pour le public d'aujourd'hui. En fait, la nostalgie est essentiellement venue du milieu de la danse et des journalistes à qui il manquait. Quelquefois, on a encore des réflexions très nostalgiques, qui embellissent d'ailleurs la personne de Dominique, mais cela ne vient pas de nous mais des observateurs, des amis peut-être, qui lorsqu'ils revoient une pièce, ont une nostalgie, un peu comme quand on regarde la photo de quelqu'un. Mais je pense que nous, nous sommes vraiment mal placés pour cela. On s'est rendu compte qu'en fait le milieu de la danse, critiques, journalistes etc... change peut-être beaucoup moins vite que les danseurs et le public. Le public d'aujourd'hui ne connaît pas la personne de Dominique Bagouet, cela fait quand même dix ans.

**question** : et aux carnets bagouet, vous avez encore une demande assez importante ?

**anne abeille** : on a toujours de la demande, c'est déjà quelque chose ! L'association continue grâce à cela, parce que nous sommes un peu subventionnés mais nous avons surtout nos moyens de subsistance par les pièces que nous donnons. Nous sommes étonnées d'avoir toujours des demandes, même si c'est inégal chaque année. C'est toujours aussi riche en pédagogie et cela se développe, car les conservatoires de région s'ouvrent au répertoire. C'est plus épars de la part des compagnies parce qu'on est très exigeant en temps et en moyens humains. Cela demande donc

beaucoup d'investissement de la part des compagnies qui nous sollicitent, mais il y en a.

Et de notre côté, on a toujours des projets, qu'on met assez longtemps à mettre en place. En tous cas on n'a jamais eu besoin de faire de « publicité », on n'est pas du tout dans une démarche de prospection, on répond aux demandes et on a toujours répondu oui. De plus en plus d'ailleurs, on sent qu'on ne se permettrait pas de refuser une demande, on peut l'aménager selon les possibilités des gens.

**question** : dans *état des lieux 2003*, vous utilisez les termes de patrimoine et de filiation. Cette filiation, il semble que ce soit plus qu'un répertoire à entretenir ?

**anne abeille** : oui. C'est plus qu'un répertoire. Les danseurs qui transmettent mêlent de plus en plus leur recherche et leur travail personnel à cette danse. Et puis la danse et la façon de l'enseigner évoluent. On n'enseigne pas la danse aujourd'hui comme il y a vingt ans. La filiation, c'est donc comment insérer un corps dans l'esprit d'aujourd'hui. En même temps, le patrimoine est important, mais le patrimoine est vaste, et on peut le prendre par tous les bouts. On sait de moins en moins ce qu'il est, parce que même les danseurs d'origine le transforment forcément. Michèle Rust, une danseuse qui transmet **déserts d'amour** depuis dix ans, le dit elle-même : la première fois, comme c'était encore très présent, elle pouvait le retrouver à *la lettre* mais depuis, sa façon de danser a évolué, son âge a évolué. Alors peut-être que le patrimoine, ce seraient justement les traces laissées par les captations vidéo, et encore, on ne se rend pas très bien compte, avec les vidéos....

**propos recueillis par laura ghaninenadji, lyon, 3 mai 2004.**