

sur le recommencement de *meublé sommairement* (1)

isabelle launay, *art press international n°23 spécial médium : danse - 2002*

« *Et si je devais recommencer ma vie, est-ce que je la recommencerais ?* »
Affalion, Alexandre, Emmanuel Bove

Comment la question du « répertoire » se pose-t-elle en danse contemporaine, dès lors qu'elle entend mener une politique patrimoniale des monuments chorégraphiques différente ? Quelle forme de politique de la mémoire met-elle en œuvre, à partir de quelle pensée des traces et de quelles pratiques ? Dans quelle mesure certaines de ses pratiques déplacent ou redéfinissent ce que pourrait être une histoire de la danse vue par ceux qui la produisent, et redonnent au « monument » le mouvement d'un devenir (signalé déjà dans son étymologie *monere*, se souvenir, avertir, engager, exhorter, éclairer) ?

Un an après la mort de Dominique Bagouet, installé depuis 1980 au Centre chorégraphique régional de Montpellier (devenu national en 1984), les danseurs de sa compagnie créèrent en 1993 « les carnets bagouet ». Sans doute était-ce la première fois dans l'histoire de la danse en France qu'un collectif de danseurs entendait réfléchir aux conditions qui permettraient à une œuvre de poursuivre son aventure artistique et pédagogique, et activer ainsi les traces laissées en eux par la danse de Bagouet, là où le désir s'en ferait ressentir. Au fur et à mesure des années, et suite aux multiples expériences traversées (la reprise du **saut de l'ange** par le Ballet Atlantique Régine Chopinot, celle d'**assaï** par les carnets bagouet eux-mêmes, celle de **so schnell** par le Ballet de l'Opéra national de Paris, celle de **jours étranges** par le Dance Theatre of Ireland, entre autres, la transmission de divers extraits à des étudiants en formation, des ateliers ou des universités d'été) ; leurs questions et leur démarche se sont modulées.

Lorsque Fabrice Ramalingom entreprend de reprendre **meublé sommairement**, créé en 1989 (2), sa préoccupation essentielle concerne la nature du travail de l'interprète : « *Qu'est-ce qui se joue dans le travail de création d'un interprète, comment rencontre-t-il aujourd'hui une écriture chorégraphique connue pour sa rigueur et sa précision ?* » D'emblée était posé que le statut et le travail de l'interprète en danse ne pouvaient être pensés en soi et en dehors d'un projet chorégraphique particulier. Le déploiement des virtualités de l'œuvre était intimement lié à celles des artistes engagés dans ce projet. S'intéresser prioritairement au travail de l'interprète dans cette reprise, c'était donc revenir d'abord sur la nature des liens qui

reliaient de manière si spécifique l'écriture de Bagouet à ses interprètes. Autrement dit, il ne s'agissait pas d'une réflexion d'ordre général sur la notion d'interprète, mais de voir comment un interprète pouvait faire l'expérience de cette œuvre de Bagouet, être sujet d'une expérience où s'actualiserait aussi un des devenirs de **meublé sommairement**. Comment d'autres liens entre écriture et interprétation pouvaient désormais se retisser dans ce nouveau contexte ? Cette reprise se devait d'être pour Fabrice Ramalingom, chorégraphe lui-même, aussi riche qu'un travail de création dans sa propre compagnie. Quelles voies chercher quand il ne s'agissait ni d'effacer la singularité de l'interprète au bénéfice de la lisibilité d'un projet d'écriture chorégraphique, ni d'exposer, voire de surexposer sa personnalité au détriment de l'écriture ? Qu'est-ce qui, au sein même du dispositif chorégraphique proposé par cette œuvre de Bagouet, permettrait d'avancer sur cette question ? Tel était l'axe de travail essentiel. Le commentaire qui suit ne vise pas à élucider la totalité des choix opérés dans cette nouvelle interprétation de la pièce, dans ses rapports au texte, à la musique, etc... mais davantage à témoigner d'un dispositif de transmission à repérer les éléments propres à gêner ou favoriser le travail de l'interprétation du danseur. Et, au-delà, à expliciter la pertinence d'une interrogation en actes sur les conditions d'une tradition en danse contemporaine, les chemins et les quelques raisons de ce qui fut autant un succès public qu'une expérience artistique pour chacun des interprètes engagés.

Quel contexte global avait rendu possible la reprise de **meublé sommairement** ? A quels désirs, quelles questions irrésolues venait répondre ce projet qui voulait remettre au cœur de cette « reprise » la relation à l'interprète, et à quels interprètes ?

C'est d'abord en termes de responsabilités autant éthiques qu'esthétiques que le projet fut abordé. Fabrice Ramalingom souhaitait, dans un premier temps, « *pousser plus loin les limites que les carnets bagouet s'étaient données, au bénéfice d'une nouvelle interprétation de **meublé sommairement**. Je fais ce projet à la fois avec et contre les carnets bagouet, m'appuyant sur l'expérience déjà acquise pour tenter de la mener plus loin* ». Evoquant le bilan du travail des carnets bagouet depuis leur création, il lui semblait nécessaire de modifier les règles et les principes qui avaient organisé ces reprises. Les principes de travail antérieurs étaient les suivants : une direction artistique à deux têtes, menée par deux chefs de projet, homme et femme, l'intervention du plus grand nombre possible d'interprètes de la création ou d'interprètes de la compagnie Bagouet ayant dansé la pièce, le recours à toutes les sources écrites et vidéos disponibles. Ce dispositif, qui avait fait ses preuves, soulevait néanmoins plusieurs difficultés pour ce nouveau projet.

La première était celle des moyens qu'il impliquait, et par voie de conséquence, celle de sa destination. A qui, dans ces conditions, les carnets bagouet s'adressaient-ils, à qui souhaitaient-ils transmettre aujourd'hui en priorité l'œuvre de Bagouet ? De fait, seules les structures dotées de moyens financiers conséquents, et avec lesquelles les carnets s'étaient engagés dans

des rapports de force parfois difficiles, avaient pu danser des pièces de Bagouet. S'il avait été important par exemple, que les danseurs de l'Opéra de Paris puissent avoir accès à une part de l'œuvre de Bagouet, n'était-il pas tout aussi nécessaire que cette œuvre s'adresse en priorité à des danseurs contemporains sans domicile artistique fixe ? Comme d'autres membres des carnets bagouet, Fabrice Ramalingom était soucieux des effets pervers d'une demande institutionnelle motivée par une logique patrimoniale prompte à alimenter un marché chorégraphique dans lequel le nom de Bagouet se vend bien. Cette question, largement débattue au sein des carnets bagouet, les avait conduits à engager, de fait, la reprise d'**assaï** de leur propre chef et à destination des danseurs qui étaient « passés » par la compagnie. Le choix pour **meublé sommairement** était désormais d'adresser cette proposition à des interprètes qui n'avaient jamais approché cette œuvre et qui le désiraient fortement.

Transmuer du geste

Si certains des interprètes choisis étaient encore de jeunes professionnels désireux d'apprendre leur métier au contact de l'œuvre de Bagouet, d'autres avaient déjà largement expérimenté, dans les conditions et les contraintes habituelles, le travail d'une « reprise de rôle » : nécessité d'un apprentissage parfois rapide, logique d'efficacité, élaboration à l'arraché d'une démarche interprétative, investissement artistique plus relatif d'un chorégraphe pour qui l'enjeu est d'abord que la pièce tourne. Aussi s'étaient-ils engagés dans cette reprise avec le désir que ce travail soit bien davantage « qu'une reprise de rôle de plus » dans leur carrière. D'autres encore avaient participé à des projets chorégraphiques où la question du partenariat interprétation/écriture n'était pas centrale : s'ils savaient comment « se glisser » au mieux et avec plaisir dans une écriture, ou se mettre efficacement au service d'un spectacle et d'une image à donner, la qualité de l'interprétation dansée n'était pas l'enjeu essentiel de ces expériences passées. Dans la réalisation du projet, le choix des interprètes fut bien évidemment essentiel, et ce choix fut davantage réciproque qu'unilatéral : en clair, le chef du projet n'était pas allé faire son marché d'interprètes dans une audition. Certains interprètes ont choisi de participer à ce projet, et ce désir (parfois ancien, de danser une pièce de Bagouet) a rencontré celui de Ramalingom, d'autres ont été sollicités par lui.

Au-delà de cette question, Fabrice Ramalingom avait conscience que ce choix humain, matériel et technique, n'était pas garant en lui-même, d'un meilleur résultat artistique, mais que sa pertinence se jouerait aussi dans l'invention de dispositifs permettant aux interprètes de danser en quelque sorte en leur nom, ou plutôt de leur propre voix (3). Dans une approche contemporaine de la transmission, il ne s'agit plus de « transmettre » du « mouvement » à des « corps », mais que soit « transmué » du « geste » par des « individus ».

Ce point de vue était d'autant plus sensible qu'il soulevait la question du contexte affectif le plus propice à l'émergence d'une (nouvelle)

interprétation et qu'il exigeait que s'éclaire la relation des interprètes de Bagouet à leur propre travail d'interprète, à leur propre corps comme à leur histoire de danseur. Au-delà de la réussite de la reprise d'**assaï** (à laquelle Fabrice Ramalingom avait participé), il remarquait que la présence du plus grand nombre d'interprètes de la création avait pu favoriser, à ce moment-là, un contexte affectif parfois lourd. Parce que les liens tissés dans le passé venaient trop envahir le présent, l'espace pour de nouvelles signatures n'était pas *a priori* donné. La question posée dans cette reprise de **meublé sommairement** devenait donc moins celle des conditions favorables à une reprise que celle de son empêchement, comment ne pas empêcher l'émergence d'une nouvelle interprétation ? Il importait de remettre en jeu sa propre interprétation pour que la danse se survive dans l'interprétation à venir. Comment desserrer les liens d'un interprète à son propre rôle pour pouvoir transmettre autre chose que son propre modèle ? Comment permettre à un autre de jouer différemment ce qui a été créé essentiellement pour soi ? En créant un dispositif tel que le mouvement de l'un ne vienne faire écran au travail de l'imaginaire du mouvement de l'autre, bref, pour que se rouvre un champ de possibles dans l'écriture elle-même. Aussi fut-il choisi de supprimer l'accès aux sources vidéos durant le travail, d'intégrer dans cette reprise le minimum d'interprètes initiaux, et d'opter plus ou moins consciemment pour un mode de relation d'interprète à interprète faite « d'indifférence attentive ».

Travailler l'interprétation d'une chorégraphie à partir des possibilités des interprètes inversait donc l'approche d'une reprise où l'on attend parfois de l'interprète qu'il se « plie » aux exigences de l'écriture. C'était prendre en compte, avant toute chose, des histoires corporelles singulières et des potentiels d'actions différents, c'était aussi mesurer les modifications engendrées dans l'histoire des corps par des savoirs corporels autres, l'écart entre la culture technique qui avait construit les corporités des années 1980 et celles d'aujourd'hui. Cette mise à l'épreuve de l'écriture de **meublé sommairement** au contact d'une nouvelle histoire rendait possible l'inscription d'autres gestes dans le mouvement bagouetien ou la mise en œuvre d' « une lecture par le dedans ». Lecture qui serait enracinée dans les corps des interprètes dialoguant de manière privilégiée avec son propre corps, un corps évidemment autre qu'au moment de la création de **meublé sommairement**. Enfin, pour que les danseurs puissent déployer leur liberté d'interprète, encore fallait-il que celui qui menait cette « direction de danseurs » (selon l'expression de Bagouet), comme on parle de « direction d'acteurs », s'autorise à déployer la sienne, il lui importait de signer seul cette reprise. Il assumait par là-même le fait que toute « transmission » passe nécessairement par le filtre d'une perception du mouvement de tous les autres (interprètes dits *d'origine* et interprètes pour cette reprise), et que cette perception elle-même est soumise à d'innombrables altérations (puisqu'il ne perçoit évidemment plus aujourd'hui le mouvement de la même manière qu'il le percevait en 1989). Il prenait acte du fait qu'il n'était pas plus un interprète dit *d'origine* que les interprètes à venir, et que tout acte

d'interprétation est pris dans le mouvement d'une histoire. Du potentiel de sa perception à prendre en compte ces mouvements d'altérations, à objectiver des paramètres du mouvement et des habitudes corporelles, à ne pas devenir un pouvoir dominant et à inventer des ruses pédagogiques, dépendait donc en partie la nature de cette nouvelle interprétation de **meublé sommairement**.

Transmettre dans ce cas supposait à la fois assumer la responsabilité d'un point de vue et organiser sa discrétion. Ou, plutôt, pratiquer une forme de l'oubli : l'absence des interprètes initiaux, le refus des sources vidéos auxquelles les nouveaux interprètes auraient pu faire appel, et surtout une politique subtile de rétention d'informations – qui dansait quoi et comment précisément ? – étaient essentiels. Le désir et la volonté de se souvenir ne devaient empêcher le travail de remémoration et d'anamnèse. Si cela fut un des enjeux de cette reprise, ce fut, en revanche un souci mineur pour les interprètes : le dispositif permettait d'apaiser ou d'absenter les fantômes du passé. L'oubli, on le sait, ne s'oppose pas à la mémoire ; en danse, il en serait même une des conditions, s'il encourage la dépense imaginaire ou l'activité perceptive des interprètes. Ce dispositif « oublieux » semblait d'autant plus important que le travail d'interprétation de **meublé sommairement** avait commencé bien avant que les interprètes ne pénètrent dans un studio. En d'autres termes, chacun avait, de manière plus ou moins confuse ou précise, une idée de l'œuvre, et une idée de lui-même dans cette œuvre : projections liées au nom de Bagouet (fût-il peu connu pour certains), ou à l'attente supposée des interprètes initiaux auxquels il fallait, d'une manière ou d'une autre, avoir à se mesurer, bref tout phénomène d'appréhension ou plus positivement d'excitation. L'attachement réel ou imaginaire, les attentes plus ou moins formulées liées à l'œuvre de Bagouet produisent des effets : défaire et retisser au fil du travail ces « pré-mouvements » n'étaient pas la moindre des tâches avant d'affiner le sens du geste lui-même. La démarche mettait ainsi en question le mythe d'une maîtrise absolue de ce travail de remémoration, une attitude volontariste qui n'intégrerait pas tous les aléas de la dynamique de la mémoire.

La « vérité » de l'œuvre

Cette démarche mettait aussi à l'épreuve deux autres mythes qui traversent souvent les discours sur le travail de l'interprète : l'interprète comme « passeur » et la notion de « vérité » de l'œuvre. Le premier mythe définit en effet l'interprète idéal comme un opérateur transparent, neutre, comme un « être blanc » apte à un état absolu d'ouverture et de disponibilité, allant jusqu'à pouvoir parfois oublier ses propres repères, par une table rase momentanée de sa propre histoire. Pourtant, chaque interprète sait quotidiennement que cette forme d'amnésie est impossible, que l'on ne peut effacer la sédimentation corporelle qui nous fabrique et nous a constitués. L'interprète ne peut agir comme si son corps « d'avant » n'existait pas,

comme s'il était une pâte malléable, un instrument plastique entièrement modelable.

Prendre acte, dans cette reprise, de l'histoire des corporéités, c'était envisager l'interprète non plus comme un simple relais hors histoire, mais comme celui qui vient rejouer sa propre histoire de danseur au contact de nouvelles normes gestuelles.

Le travail de l'interprète était autant lié à la manière dont chacun se percevait comme sujet dansant, qu'à l'intelligence du regard porté sur lui. Le regard d'autrui ne nous construit-il pas aussi ? Et il semble que cette intelligence fut grande : *Tous les interprètes initiaux ont su nous regarder en tant qu'interprètes, ils ont su trouver les moyens pour qu'on trouve nos propres moteurs, pour qu'on se lance.* Si travail de création il y eut, il concerne le regard porté sur l'autre et sur soi, comme le dialogue avec l'écriture, permettant de modifier, si nécessaire, le dessin du geste (sa cinématique) pour en délivrer davantage sa dynamique. L'équipe se donnait ainsi la liberté de modifier les pas eux-mêmes si leur usage le rendait nécessaire, et assumait que la cohérence d'une œuvre chorégraphique ne réside pas plus dans le respect de sa lettre fluctuante que dans d'autres de ses paramètres. Ce constat est d'autant plus notable qu'il ne participe pas d'une attitude qui tend à sacraliser l'interprétation d'une œuvre lors de sa création et à encourager une évaluation hâtive (*c'est mieux, c'est moins bien*) au lieu d'une faculté d'étonnement (*avec lui ou elle, c'est encore différent, c'est un autre parti pris qui révèle telle potentialité insoupçonnée de l'écriture de Bagouet*).

Un second mythe tombait alors de lui-même, celui d'une « vérité » de l'œuvre, cachée et existant en soi, que l'interprétation viendrait dévoiler. Il y aurait en ce sens une interprétation « juste » ou « fautive » par rapport à une référence absolue. Mais tout ce qui se donne pour vérité ou connaissance n'est-il pas déjà une interprétation, la vérité n'est-elle pas une fabrique constante d'interprétations ? Peut-elle exister hors d'une intention, d'un désir, d'un usage, et d'un sujet inscrit à un moment donné dans l'histoire ? Cette question philosophique fut brutalement posée par un spectateur du Théâtre de la Ville qui cria à la fin du spectacle : *Ceci n'est pas du Bagouet !* Dans le même temps, après la représentation, les commentaires des interprètes initiaux révélaient qu'ils avaient chacun leur propre idée de la pièce, que ce qui était essentiel pour l'un était accessoire pour l'autre. Qu'est-ce donc que *du Bagouet* ? Qu'est-ce que la vérité de **meublé sommairement** sinon ce qui résulte du mouvement de ses interprétations et du dialogue entre tous les participants passés et présents de cette pièce ? Chacun n'avait-il pas sa part de responsabilité dans la fabrication de cette vérité ? La partition en notation Laban aurait-elle été posée qu'elle ne constituerait, dirait le danseur et notateur Simon Hecquet, en rien *la* vérité de l'œuvre. Elle viendrait attester de ce qui est constant d'interprétation à interprétation ou, plus précisément, des caractères constants définis à un moment donné par les interprètes, puis perçus et notés par le notateur dans le cadre de son système de notation. En ce sens, ce qu'on entend habituellement par « transmission d'un héritage », à

savoir l'acte de faire passer quelque chose à quelqu'un, comme si cet objet était clairement stable et circonscrit, est largement mis à mal. Ici l'œuvre est vivante, n'existe qu'interprétée, et quel esprit de notaire pourrait venir certifier de sa valeur en terme d'authenticité ? Tous les soirs de son existence, passée et à venir, on a pu dire ou l'on pourra sans doute dire de **meublé sommairement** comme de la pipe du tableau de Magritte, ceci *n'est pas meublé sommairement*.

Il n'était donc plus question de faire retour à **meublé sommairement** sous le mode de la restauration avec une pratique d'antiquaire, en tentant de retrouver par exemple l'entraînement corporel ou les cours de l'époque, en croyant que la source la plus exacte et certaine serait celle des interprètes initiaux. Il s'agissait de partir des corps présents avec leur culture corporelle présente. On a certes peu d'indices de l'évolution historique des *patterns* corporels, des postures et des gestes. Néanmoins Fabrice Ramalingom, comme Catherine Legrand, remarquaient souvent combien il leur semblait que les corps des danseurs de Bagouet dans les années 1980 étaient plus « volontaires », marqués par une gaine abdominale, une masse musculaire globalement plus importante, une énergie plus forte. Et le point de vue de Dominique Fabrègue, costumière de Bagouet, corrobore ces impressions : elle notait qu'aucun des costumes initiaux, malgré toutes les retouches qu'elle avait pu y faire, ne « tombait » bien. En d'autres termes, le « patron » de l'époque n'était plus adapté aux morphologies des danseurs de 2001, la tenue du dos n'était plus la même, le bassin ayant légèrement basculé vers l'avant, les épaules étaient plus tombantes, les bras plus indépendants par rapport aux épaules. Ils soulignaient que l'articulé général des corps avait changé et que la syntaxe gestuelle ou les systèmes de coordination du mouvement s'étaient élaborés suivant des modèles autres, issus des nouveaux modes d'entraînement en danse.

Reprendre/retisser

Mettre le travail de l'interprète au centre du projet était, rappelons-le, un des enjeux mêmes de **meublé sommairement**, et plus généralement du travail d'écriture de Bagouet à partir du **saut de l'ange** (4). Qu'est-ce à dire ? Qu'il ne s'agissait ni d'imposer la loi d'un texte chorégraphique à un interprète qui s'effacerait derrière le signe chorégraphique, ni de renoncer pour autant à chorégraphier. Il s'agissait de partager l'écriture investie désormais autant par la corporéité de Bagouet lui-même que par celle des interprètes, de fabriquer une écriture suffisamment ouverte pour être capable de contenir de multiples altérités. *Je me place sous influence, j'écris sous influence de mes danseurs*, disait-il encore, à tel point que nombre d'entre eux soulignaient qu'ils avaient l'impression d'en avoir été les auteurs malgré toute la rigueur formelle, la précision et le savant contrôle de soi qu'elle exigeait. La *reprise* porte ainsi bien mal son nom : il ne s'agit plus de « reprendre » une pièce chorégraphique comme on reprend un tissu usé, mais de la retisser, le tisserand se plaçant lui-même sous influence des interprètes qu'il avait souhaité voir

dans ce projet. Que devient l'écriture de **meublé sommairement**   leur contact et inversement, que devient le sujet qui danse au contact d'une telle écriture ? *L'interprète, précise Isabelle Ginot, n'existait que par et dans cette écriture, pour créer ce qu'on appellera une « forme-sujet ».* Ainsi dans ce subtil négoce passé et présent, s'élaborait, de corps à corps, la langue commune de **meublé sommairement**, dépôt de multiples histoires corporelles elles-mêmes modul es et révélées par leur traversée de cette écriture. L'écriture chorégraphique n'était en rien conçue comme une donnée immuable, elle se fabriquait par de multiples couches d'histoires et de récit (histoire d'*Aftalion, Alexandre*, histoire de Bagouet, histoire des interprètes).

Ce mouvement de double capture fut au cœur du travail et il imposait, de par la nature même de l'écriture, d'envisager le travail de l'interprète comme une altération de l'écriture autant que l'altération de son geste par l'écriture. L'écriture n'était pas tenue comme une table de la loi à laquelle l'interprète devrait obéir, une forme dans laquelle il devait entrer au prix d'un forçage, voire d'un renoncement à sa propre histoire. Si la forme c'est le fond, c'est dire, dans le cas de **meublé sommairement**, que la forme s'enracine aussi dans l'histoire corporelle des interprètes, dans l'organisation posturale et la dynamique de chacun. Et si le fond c'est aussi la forme, c'est dire que l'écriture de Bagouet est capable de contenir aussi de l'Autre, telles les histoires corporelles des autres. Comment la redanser aujourd'hui, si ce n'est en relançant ces mouvements d'altérations, qu'ils soient le fait des interprètes initiaux qui voudraient la transmettre (et qui ont bien changé) ou de nouveaux interprètes ? Ce questionnement participait d'un mouvement plus global de réflexion sur les conditions de possibilités d'un travail de r m moration en danse mené en France depuis une dizaine d'années autant par les carnets bagouet que par le Quatuor Albrecht Knust.

Dissémination et précision

Ainsi définie l'attitude, peut-on mieux préciser les ruses et les savoir-faire qui y furent mis en œuvre ? Il semble que c'est la logique même de **meublé sommairement** qui a ici encore orienté la nature du travail. D'un point de vue structurel ou chorégraphique, le choix fut en effet de pousser plus loin la logique de dissémination déjà à l'œuvre dans cette pièce : tous les danseurs incarnaient le personnage d'Alexandre et toutes les danseuses celui de Louise, et tous à la fin pouvaient évoquer tour à tour Alexandre, Louise et Nicolas. Ou, en d'autres termes, la partition de chaque danseur portait en elle la charge d'incarner les trois *personnages*. Sans changer la structure chorégraphique, Fabrice Ramalingom prit le parti d'un déplacement dans la distribution des partitions, désormais disséminées entre les différents interprètes, chacun ayant ainsi à charge une part de la partition des interprètes initiaux. Il s'agissait de voir ce que la structure même de **meublé sommairement** pouvait offrir comme possibilités de modulations internes. Se dénoue alors le lien interprète/partition au bénéfice d'une organisation partitionnelle pensée en fonction de chaque nouvel interprète. Ainsi se

reconstruisit un nouveau fil chorégraphique *sur mesure*, suivant ce que Fabrice Ramalingom percevait des potentialités de chacun. De l'interprétation des uns par les autres et de leurs échanges préalables au travail se décida leur partition.

La méthode n'eut rien de linéaire, faite d'avancées lentes, de saisies fulgurantes, de déclics, de régressions, de stases. Une méthode qui avait su profiter de l'expérience des carnets bagouet depuis leur création, autant que de celle aussi bien d'enseignants que d'interprètes, voire de chorégraphes, des membres des carnets engagés ponctuellement dans ce projet (Catherine Legrand, Hélène Cathala, Sylvie Giron, Matthieu Doze, Anne Abeille). C'est bien une certaine circulation des savoirs qui eut lieu, sans compter l'effet des demandes ou suggestions des interprètes, qui ont orienté le travail d'ajustement au jour le jour. Apprendre rapidement et même grossièrement la partition de **meublé sommairement** fut un premier temps de travail afin de repérer la nature des difficultés pour tous. Ce temps fut suivi par un long temps de travail plus personnel avec chacun.

Ces difficultés étaient de multiples natures : l'acquisition d'une stabilité *tranquille*, la tenue de la courbe du bas du dos, le travail du délié des bras (*posés ou portés comme des ailes, sans angles*), la subtilité des inclinaisons de la tête tout en gardant le visage de face, pour ne citer que celles qui furent récurrentes. Si le savoir-faire des danseurs leur a permis sans trop de difficultés techniques de maîtriser la chorégraphie proprement dite, la précision liée à l'attention nécessaire au mouvement, à la maîtrise de leur existence sur un plateau était l'enjeu le plus délicat de cette reprise. *La précision, ce n'est pas seulement être tiré au cordeau, c'est la précision de la présence au-dedans*, disait Bagouet. Or, rien de moins évident en effet que la danse de **meublé sommairement** qui exige l'acquisition d'une stabilité à partir de quoi la faille, le malaise, la brisure, le trouble, la polydirection, le débordement ou l'hésitation sont possibles. On a parfois souligné, à juste titre, le sens aigu de la dépense graduée, celui encore de la *maladresse* dans le geste de Bagouet, ou de l'espace qu'il laissait à l'interprète pour qu'une trace de son histoire affleure dans l'écriture. Question de technique sans doute, si la technique comprend l'habileté perceptive.

Trouver, pour chacun, cette verticalité confortable fut un effort constant pour tous. Elle ne s'est pas imposée par la mise en place d'une posture commune pour tous mais s'est élaborée de l'intérieur même de la posture de chacun, affinant son organisation posturale, aménageant ses appuis de telle sorte qu'il puisse être *tranquille*, qu'il puisse *tenir sur ses jambes*, quel que soit le mouvement dans lequel il s'engageait. Certains des exercices proposés à l'époque pour le travail de cette stabilité furent repris, travail sur la base d'une petite *première position* stable avec une petite ouverture qui laisse la liberté de mouvement au bassin, ou exercices de précision liés à des traits de style. Mais c'est encore grâce à un savoir acquis plus récemment et convoqué lorsque le besoin s'en ressentait, que furent menés par exemple des ateliers sur les courses ou sur la liaison et l'isolation main-regard-visage.

Ces nouveaux modes d'entrée dans le travail corporel, qui n'appartenaient pas tous à la culture corporelle de l'époque (*dance contact*, technique Feldenkrais, travail corporel issu de celui de Trisha Brown notamment), permirent d'affiner l'interprétation. Ce qui fait dire par ailleurs aux interprètes initiaux qu'ils seraient peut-être plus à même de danser aujourd'hui **meublé sommairement**, et de conjuguer davantage puissance et délié du mouvement.

Le sens du flou

Ce qui pouvait cependant se gagner en délié, en fluidité, en finesse de l'articulé pouvait aussi se perdre en tonicité et en puissance dans le mouvement. Aussi le travail de l'interprète fut-il de discerner les possibles puis de choisir, de prendre un parti pris postural qui n'était rien moins qu'un choix de sens. En ce sens, le respect négocié de l'écriture était plutôt pensé comme un cadre ou une proposition de travail pour l'interprète, comme l'occasion de se mettre à l'épreuve d'un geste qui n'était pas le sien et d'inventer les stratégies pour y accéder. Comment faire quand un interprète n'arrive pas à danser telle ou telle séquence ? Une difficulté technique, c'est souvent une difficulté à moduler son mode de perception. Il y a un moment où, décidément, le mouvement ne passe pas. S'approprier une partition, ou mieux la transmuier, pour la danser, c'était ainsi trouver des équivalents à la dynamique recherchée, ne plus s'en tenir à la lettre quand celle-ci n'avait plus de sens pour celui qui allait l'incarner, revenir au sens du mouvement dans tel contexte pour telle personne. Fabrice Ramalingom soumet alors à l'interprète une proposition gestuelle relativement informelle, une matière de geste encore indéfinie (*c'était un mouvement à peu près comme cela, une chose vaguement comme cela*). A partir de cette esquisse où seuls des éléments dynamiques importent, l'interprète tente de réorchestrer, de proposer différentes possibilités formelles pour une même dynamique de mouvement. Dans ce cas, rien ne se *transmet* sauf un flou, une possibilité de jeu (au sens d'un *jeu* entre les deux pièces de bois), un support pour l'activité imaginaire, afin que tout se transmue au bénéfice de l'interprétation. C'est au terme de ce dialogue autant physique, qu'affectif et intellectuel que se négocie en commun la facture du mouvement.

Les participants s'autorisaient à prendre une liberté avec l'écriture de Bagouet qui était celle-là même que Bagouet s'autorisait lui-même pour ses propres reprises, lorsqu'il adaptait la partition des interprètes qui allaient l'incarner de nouveau. La limite, toujours fluctuante, au travail d'altération et d'adaptation de l'écriture par l'interprète fut ainsi sans cesse reposée. Il ne s'agissait pas de faire des changements à tout prix, mais de profiter et de pousser la plasticité ou les possibilités de l'écriture et des interprètes le plus loin. Pour que ce travail s'effectue, il fallait que chacun prenne en charge ses propres responsabilités. Etre autonome, c'était d'abord être responsable de son propre corps, c'était approfondir sa relation à son propre imaginaire du mouvement, travailler à partir de ses difficultés, s'aider du cheminement des

autres, discuter des choix menés. Le danseur, Vincent Druguet, interprète de cette version, conclura pour nous : *Etre un interprète heureux, c'est traverser des mondes, et le faire avec aisance. Il n'y a pas de guerre intestine à danser dans la même semaine **meublé sommairement** ou, par exemple, Aatt enen tionon, de Boris Charmatz. Au contraire, danser Bagouet m'a donné une force, une solidité que je n'avais pas et qui est essentielle dans ce projet de Boris Charmatz. Je travaille aussi depuis dix ans avec Odile Duboc, et parce que je travaille ailleurs, je peux aussi lui apporter d'autres choses. Etre interprète, c'est apprendre à tisser des ponts dans son propre corps comme dans son imaginaire, convoquer telle perception déjà vécue et la mettre à l'épreuve d'un autre contexte.*

isabelle launay, art press international n°23 spécial médium : danse - 2002

notes

- (1) Recréé par les carnets bagouet le 8 mars 2000 à la Maison de la Danse de Lyon. Direction du projet : Fabrice Ramalingom, assisté par Hélène Cathala, Catherine Legrand, Sylvie Giron, Alain Neddham. Danseurs : Magali Caillet, Edith Christoph, Sarah Degraeve, Vincent Druguet, Thomas Guerry, Elise Olhandéguy, Eric Martin, Christian Ubl. Comédienne : Camille Grandville. Musiciens : Michèle Burette (accordéon), Patrick Saussois (guitare). Adaptée d'une nouvelle d'Emmanuel Bove, *Aftalion, Alexandre*, 1928, éditions Le Dilettante, 1999. Dramaturgie : Alain Neddham. Musique : Raymond Boni. Lumières : Martine Nicolas. Décor : Dominique Bagouet. Costumes : Dominique Fabrègue.
meublé sommairement fut créé le 10 juillet 1989 pour le 9^{ème} Festival international Montpellier Danse, avec Dominique Bagouet, Hélène Cathala, Sylvie Giron, Jean-Charles di Zazzo, Olivia Grandville, Catherine Legrand, Orazio Massaro, Fabrice Ramalingom et la comédienne Nelly Borgeaud.
- (2) Dans **meublé sommairement**, Bagouet s'attacha pour la première fois à l'entrecroisement de la danse, du texte et de la musique. Le texte de Bove, *texte anti-théâtral et anti-spectaculaire, espèce d'ode à l'ordinaire, existence d'êtres tout aussi ordinaires a priori et dont les comportements si attentivement décryptés semblent alors si étranges, si obsessionnels et par là même bouleversants parce que si ordinairement tragiques*, selon les mots de Bagouet, était récité intégralement par Nelly Borgeaud sur scène. Bagouet envisageait l'entendre en compagnie d'une danse, d'une musique. Son sens non forcément illustré mais plutôt ressenti, respiré, accompagné, comme en transparence.....
- (3) Si l'on parle ici du grain de la voix, du phrasé et d'une accentuation, c'est que l'étymologie en grec du terme *interprète* est *hermenia* (qui a donné *herméneutique*, art d'interpréter) et qu'il désignait pour Aristote, la dynamique orale d'une pensée, l'usage de son petit théâtre vocal, la manière de dire singulièrement quelque chose, disparue dans le sens latin du terme *interprétation* : le terme a pris un sens plus économique, désignant l'intermédiaire qui fixe le prix d'une chose, l'argent qui convertit.
- (4) Voir à ce sujet les analyses d'Isabelle Ginot dans *Dominique Bagouet, un labyrinthe dansé*, éditions du Centre National de la Danse, collection recherches, 1999, dont je reprends ici les conclusions.