

L'influence de Bagouet sur l'écriture chorégraphique

par Elsa Ballanfat, danseuse, philosophe et chorégraphe

Voir des extraits filmés de cette communication :

http://www.lescarnetsbagouet.org/ressources_colloque/

Introduction

Sans avoir été interprète de la compagnie Bagouet, le travail de répertoire, pratiqué pendant plusieurs années pendant nos études ou d'autres projets, a laissé des marques, des traces dans le corps qui se souvient par-delà le souvenir volontaire et conscient. A sentir ces traces et à revoir des extraits de ce répertoire chorégraphique, un thème est apparu essentiel à l'œuvre de Dominique Bagouet : celui de la légèreté.

D'un travail léger, nous entendons communément que ce travail n'a pas de profondeur ou qu'il est superficiel ; ce n'est donc évidemment pas dans ce sens que nous comprenons ici la notion de légèreté. Le léger correspond, dans ce cas, à une qualité aérienne de la danse, en même temps qu'à son caractère ; nous voulons dire que l'état de corps qui nous permet de parler de légèreté dans cette danse correspond aussi bien à sa qualité physique qu'à son esprit, aussi bien au mouvement du corps qu'à ce que ce mouvement révèle comme vision du monde et de la vie, et comme attitude à l'égard d'eux.

Si toute qualité se donne aussi à lire par contraste avec son contraire, la lecture que nous proposons ne revient pas à édulcorer l'œuvre de Dominique Bagouet de ses pans les plus sombres, mais à voir, en même temps, comme surmontant ces poids inhérents à toute existence, une essentielle légèreté dans l'expression et les mouvements avec lesquels ils nous sont signifiés.

Le premier axe que nous proposons relie cette légèreté à la qualité de la danse de Dominique Bagouet.

La danse peut nouer divers rapports avec son environnement. Chez certains chorégraphes, c'est le rapport aux lois de la gravitation, à la tension née du conflit entre vertical et horizontal, qui peuvent être moteur du travail chorégraphique (Trisha Brown, Doris Humphrey un peu plus tôt). La danse peut aussi mettre en valeur différents aspects de notre univers : Cunningham met en scène le hasard et la contingence, Isadora Duncan exalte la nature. Par la qualité de ses mouvements, il nous semble que Dominique Bagouet révèle l'air comme étant le milieu de sa danse, et la légèreté, propre à cet élément, comme la qualité, l'aspiration, et le caractère de sa danse.

Plusieurs gestes de Dominique Bagouet mettent en valeur l'air et l'espace ; c'est ici que joue la mémoire, les phrases par lesquelles les interprètes ont transmis ce répertoire : dans *So Schnell*, après les « chèvres », vient la danse calme que l'on nomme les « indiens ». L'un des mouvements fait revenir le coude vers le buste, de sorte que l'avant-bras s'appuie sur l'air comme sur un bar (elle montre) ; de même, dans les « chèvres » cette fois-ci, dans les modules qui alternent avec le pas de

chèvre, on se suspend par la main comme si elle s'accrochait dans l'espace, comme si l'air prenait une consistance qui nous permettrait de nous y tenir aussi fixement qu'à un porte-manteau (elle montre). La légèreté tiendrait ici à une sorte de suspension du corps.



Catherine Legrand et Olivia Grandville dans *So Schnell*. Photo Marc Ginot. Archives Imec-Fonds Dominique Bagouet

Je vais m'appuyer sur une photo du duo féminin qui ouvre *So Schnell*, duo en silence repris de *Déserts d'amour*, par la ponctuation et la musicalité frappante des gestes qui se répondent et se retrouvent rythmiquement. Ce duo donne encore à l'air une forme de présence matérielle. Le silence du duo acquiert une densité, et c'est ainsi qu'avec sa consistance négative, faite d'un rien sonore, s'ouvre une correspondance avec celle de l'air : nous ne le percevons pas non plus, nous ne le voyons pas, et pourtant, la danse le rend présent comme un fruit de l'épaisseur du silence dans lequel commence la chorégraphie.

Ces différents exemples montrent comment, par des détails ou des aspects plus fondamentaux de son travail, Dominique Bagouet parvient à nous rendre sensibles à l'air ; sa danse semble s'appuyer dessus, le rend présent dans ses propres évolutions, faisant de la qualité du geste le révélateur de l'aspect aérien de son univers. 6'48'' Et tout à l'heure, d'ailleurs Annabelle, en nous transmettant le solo, tu as employé l'adjectif « aérien ». Le mouvement met en valeur, dans l'espace, l'élément qui le remplit sans que nous y prenions garde, et par cette relation à l'air comme à un support ou une matière épaisse, le rend présent. Nous pouvons poser ainsi une équivalence entre l'air rendu sensible et la perception inédite de l'espace qui s'ouvre avec lui, dans la mesure où l'air emplit l'espace. Le corps met en valeur l'espace, car il fait exister l'air comme l'autre et le complice du mouvement.

Si le geste révèle l'air comme le lieu de ce corps, c'est aussi dans la mesure où la qualité des mouvements épouse cette légèreté qui l'entoure. Autrement dit, le mouvement rejoint la teneur à la fois insaisissable et dispersée, légère en ce sens, de l'air. Pensons aux déplacements du « trio des trios » : dans le premier trio, les danseurs commencent par être synchronisés, ils dansent la même phrase, dans des espaces différents. Mais assez rapidement, chacun acquiert une autonomie par laquelle ces phrases ne sont plus les mêmes que celles des autres, ni les directions ; les corps continuent alors dans la même énergie, sautée et glissée, à se disperser dans l'espace, comme

emportés par des vents différents qui les rendent aussi légers que des électrons indépendants les uns des autres, pourtant capables de se rassembler tout à coup pour reprendre ensemble la mesure.

(projection d'un court extrait video du « trio des trios » de « Déserts d'amour »)

La légèreté tient ici nous semble-t-il à la liberté qui se dégage de ces déplacements : tandis qu'un danseur part dans une direction en avançant, une autre danseuse saute en avant-scène, et repart ensuite dans un sautillé à reculons. La légèreté, la liberté, c'est le « sans pourquoi » de ces changements de direction ; il n'y a pas de logique à disperser les danseurs dans l'espace, si ce n'est celle du résultat qui consiste à montrer des corps dans des changements de direction qui nous surprennent, désorganisent ce que nous appréhendions peut-être au départ comme une danse linéaire et géométrique ; pas de logique encore si ce n'est cette spontanéité par laquelle un corps va dans un sens, puis saute dans un autre, nous invitant à nous appréhender comme capables de faces différentes, d'élan imprévus, libres de toute prise. C'est sans raison, comme poussés par des courants qui les dirigent en divers lieux, que les corps se déplacent, traversent l'espace, donnant à la légèreté de leurs pas la même dispersion que celle des particules de l'air agité en plusieurs sens ; de même qu'une main ne pourrait les contenir, les faisant plutôt fuir par son mouvement, les corps des danseurs, par ces traversées et ces rebondissements à surprise, semblent impossibles à tenir ou posséder, poussés, légers, emportés par une rapidité ininterrompue que permettent les déboulés, les sauts en avant dans les premières diagonales, par exemple.

(projection d'un court extrait video du « trio des trios » de « Déserts d'amour »)

Cette rapidité ininterrompue permet de donner l'impression que les corps sont suffisamment disponibles pour se laisser pousser, séparer, redistribuer dans l'espace. La légèreté s'est donc déclinée comme qualité aérienne de la danse, liberté, spontanéité, disponibilité des corps à se laisser porter.

Ajoutons à cela que si tout chorégraphe est créateur d'un corps, c'est en étroite relation avec l'univers qu'il crée, que ce corps et cet univers se déterminent mutuellement.

Deuxième axe que nous proposons : la légèreté comme caractère du corps-danseur chez Dominique Bagouet

Il nous semble que cette légèreté traverse l'œuvre de Dominique Bagouet non seulement dans la qualité de sa danse, mais aussi se révèle à travers les créatures de son univers. Ce n'est pas un hasard si, lors des répétitions du *Saut de l'ange*, Boltanski a suggéré cette figure de l'ange à Dominique Bagouet, nous invitant à comprendre que la créature angélique, ici, devient la façon dont s'incarne, dans une figure, la qualité essentiellement légère de la danse de Bagouet, comme si la légèreté du corps prenait un visage et se faisait reconnaître comme sujet. Citons Bagouet, dans son entretien avec Chantal Aubry en 1989 : « *Boltanski ne connaissait pour ainsi dire pas la danse, et n'avait jamais travaillé avec le monde du spectacle. Le recul qu'il a apporté par rapport à mon travail a été déterminant. Il a sur la danse un regard au premier degré, mais un premier degré d'une extrême justesse. Il a une manière très brutale et en même temps très naïve de nous renvoyer à nos propres conventions. Le titre du spectacle, il me l'a soufflé un jour à l'issue d'une séance de travail.* »

Le titre de la pièce permet ainsi de combiner à la fois la légèreté physique du saut, avec celle de la figure de l'ange, légère à un double titre, à la fois comme un être qui vole et vit dans un univers d'air et d'apesanteur, mais aussi comme un être enfantin, dénué de la gravité du sexe qui marque les relations adultes. La légèreté se prolonge ainsi dans une idée d'insouciance, d'expérience proche de l'enfance dans la lecture au « premier degré » que sollicite cette danse ; non pas parce qu'il n'y aurait rien, ou peu, à y comprendre, mais parce que c'est sans le poids d'une attitude intellectualiste ou faussement adulte dans sa volonté de rester sérieuse, que la danse de Bagouet peut être perçue dans sa justesse. Il faut ce regard au premier degré pour se laisser prendre par les silhouettes à la fois amusantes, et amusées d'elles-mêmes, de ces hommes et femmes qui, tout en s'aimant dans le *Saut de l'ange*, ne le font qu'à travers la distance d'une maladresse de débutants, de clichés d'adolescents.

Le regard amusé : c'est celui du spectateur devant ces créatures, c'est aussi celui de Bagouet lui-même, amusé de sa propre bizarrerie si nous pouvons nous permettre le terme, de cette étrangeté par laquelle, dans un espace soumis aux lois de la gravité, son corps semble y résister sans effort apparent, et dans un monde adulte, semble y jouer, de ses propres mouvements et de nos rencontres. Dans les deux cas, la légèreté de Bagouet résiste à une double gravité : celle des lois de l'univers et celle du monde adulte, respectable, marié.



Dominique Bagouet, Bénédicte Billiet, Jean Rochereau (au fond), Sylvain Richard, Geneviève Sorin dans Voyage Organisé. Photo DR Archives Imec-Fonds Dominique Bagouet

Nous pensons à *Voyage organisé*. Dans la photographie de cette pièce, nous voyons bien avec quel humour il traite du thème, les corps sont inclinés, tout chavire en fait, sans doute intérieurement, sous les costumes respectables qu'exige la circonstance sociale. Le sourire en coin de Bagouet est celui d'un être « saugrenu » comme il le disait lui-même : dans ce terme de saugrenu, nous voyons l'étrangeté, et en même temps l'amusement pris à son propre décalage avec les lois et le sérieux apprêté, qui entourent et régissent, dans toutes ses dimensions, notre existence. Citons encore Dominique Bagouet à propos du *Saut de l'ange* : « La danse devient par moments une suite de comportements indéchiffrables, avec un côté saugrenu, comme s'il s'agissait de décrire une espèce animale inconnue. »

Si Bagouet sait s'amuser de son propre décalage, c'est aussi dans la mesure où, par contraste, le nôtre, ou un certain monde qui ne sait pas rire, apparaît fade, incapable de faire place aux véritables aspirations qui nous traversent. Derrière la légèreté de ton, l'ironie, l'humour, l'aspect loufoque à travers lesquels la danse de Bagouet commence par se donner, ne tarde pas à se révéler une autre légèreté, une grande légèreté, plus essentielle encore, davantage en opposition avec le sérieux apparent dont Bagouet commence par rire ou se moquer. Autrement dit, à travers son décalage,

cette danse du « premier degré », dit aussi que le sérieux le plus grand est ailleurs. Si un regard adulte pourrait condamner cette apparente insouciance, proche de l'enfance, avec laquelle les créatures de Bagouet sautillent et se comportent, la danse de Bagouet lui répond que c'est dans cette dérision que se révèle une plus haute vérité. C'est dans la légèreté de ton que peut se révéler l'élan qui nous anime ; dans cet humour se délivre la possibilité d'une allégresse, d'une permission, qui font penser à la hauteur, à la vertigineuse ambition avec laquelle la musique de Mozart nous atteint, tout en demeurant innocente et fraîche en elle-même.

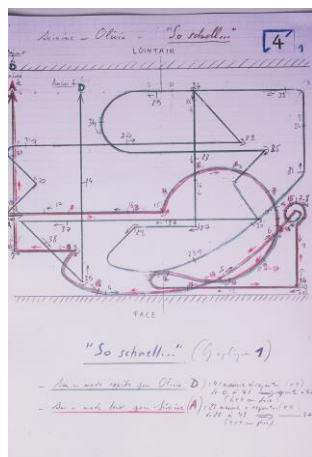
La fraîcheur, l'allégresse, tels sont les termes qui nous semblent accompagner le dernier sens que nous donnerions à la légèreté de Dominique Bagouet. Il y a, dans le souvenir que nous gardons de la danse « So Schnell », à l'intérieur de *So Schnell*, d'abord celui de l'épuisement ; après « la danse à six », puis les « chèvres », l'énergie qu'il faut redéployer pour cette danse finit bien par faire sentir que *So Schnell* est une pièce dans laquelle les danseurs ne cessent de sauter. Mais succède à cette impression celle d'un renouvellement des forces, marquant dans la danse de Bagouet une étonnante propension à gagner en joie ce que l'on dépense en énergie, à dépasser une sorte d'évidement substantiel par un sentiment de bonheur qui nous encourage à poursuivre encore ; poursuivre cet épuisement des forces par lequel nous accédons aussi à une plénitude, à une certitude, peut-être, d'exister alors, comme peu d'expériences peuvent nous donner le sentiment d'exister. La danse ne veut plus en finir de sauter, Bagouet nous hisse. A cette allégresse se joint le sentiment que c'est dans la plus totale dépense de nos forces que l'existence accède à ses vibrations les plus hautes. C'est aussi dans cette dépense que l'existence, frappée par la possibilité d'une fin, s'éprouve dans la nécessité d'envahir l'espace et d'y dépenser l'énergie éphémère de nos corps.

Une coïncidence veut que les archives de Levinas soient consignées à l'Imec ; il se trouve que cette évasion de soi, cet évidement qui se double en même temps d'un plaisir, voire d'une allégresse à les vivre, sont aussi des termes qu'emploie Levinas dans son texte *De l'évasion*. Point de rencontre possible ici entre les deux œuvres : Levinas n'a pas parlé de la danse, mais la danse en revanche, aussi bien à travers les danses de Duncan, que de Bagouet ici, et nombre d'autres danseurs habités par la sensation que tout en s'ancrant dans le sol, la danse est comme traversée d'un désir d'évasion et de dépassement de la matérialité des corps, pourrait s'attester comme un art contesté par ce thème levinassien de l'évasion.

Nous aimerions apporter enfin une dernière réflexion sur cette idée de légèreté, qui la fait apparaître dans l'esthétique picturale de Dominique Bagouet.

Cette partie vient donc plutôt apporter un prolongement aux précédentes, dans l'idée que cette légèreté est liée à la danse et à un aspect pictural de la danse chez Bagouet. Au sujet de cette peinture présente dans son œuvre, nous ne faisons pas appel à la dimension biographique par une étude de ses dessins personnels ; nous resterons dans l'œuvre chorégraphique pour tenter de la comprendre du dedans. D'une part, Bagouet lui-même se compare à un peintre, lorsqu'il commence une chorégraphie, en proie à une « sensation », plutôt qu'à un thème, comme, dit-il dans l'entretien avec Chantal Aubry, « un peintre devant sa toile ». D'autre part, les dessins de l'espace chez Dominique Bagouet offrent un intérêt à être regardés à plat, c'est-à-dire depuis leur point de vue vertical. Bagouet compose en effet l'espace sur une feuille, mais en considérant l'espace d'un point de vue vertical, même si le spectateur n'en voit jamais que le rendu horizontal. Autrement dit, depuis

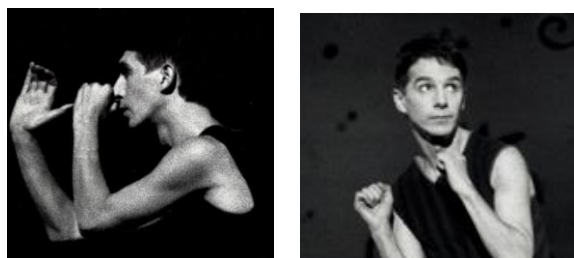
ce point de vue vertical qui surplombe l'espace, le chorégraphe s'y comporte aussi comme un peintre devant sa toile.



Croquis de parcours d'Olivia Grandville et Annabelle Pulcini dans la danse « So Schnell » de So Schnell – Archives Imec
Fonds Dominique Bagouet

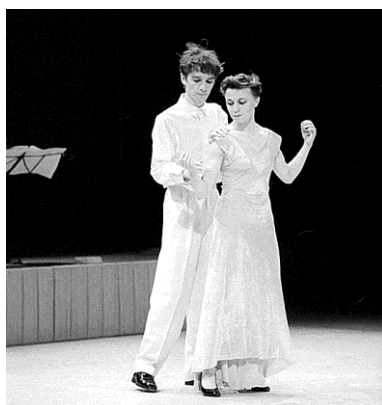
Il y aurait ainsi une double dimension de l'espace chez Bagouet, horizontale du spectateur puisque c'est ce que nous voyons, mais d'abord verticale du point de vue du chorégraphe, décidé depuis ce point de vue surplombant, d'un tracé dans lequel l'espace correspond à un dessin qui gagne aussi à être vu pour lui-même comme une toile. Autrement dit, la justesse horizontale, la fluidité de l'espace, cet art de l'espace propre à Dominique Bagouet, que l'on constate d'un point de vue horizontal de spectateur tiendrait à sa composition verticale depuis laquelle Bagouet compose son dessin comme un peintre compose une toile, qui gagne ainsi à être vue comme telle.

L'esthétique picturale du chorégraphe comme visionnaire et maître de l'image, apparaît également dans un certain art du point de vue chez Bagouet. Il en parle lui-même, à propos des *Petites pièces de Berlin* ; sa danse évoque des détails de tableau, mais comme s'il les agrandissait et les plaçait au centre de l'espace. C'est donc un peintre observateur qui, dans le détail apparemment insignifiant d'une scène, y décèle un sens digne d'être placé au centre : autrement dit, cet art de la légèreté, qui consiste à montrer avec une certaine distance, revient aussi, inversement, à déplacer les lignes de perception et à revaloriser une scène apparemment marginale.



Dominique Bagouet dans *Les Petites pièces de Berlin* – photos Jean Gros-Abadie et Christian Ganet Archives Imec
Fonds Dominique Bagouet

Ses grimaces, dans son solo des *Petites pièces de Berlin*, ses gestes un peu pitres, pourraient l'apparenter à un lutin, dans un coin d'un tableau de Bosch ; les solos, de façon générale, semblent prendre le personnage dans son intimité, et en faire une scène de premier plan. C'est le cas par exemple du solo de Sylvie Giron, à la fin de l'épilogue de *Meublé sommairement*, qui présente la jeune femme comme si elle était dans sa chambre ou dans un espace intime, s'étirant les jambes, dans des mouvements souples et tournés vers elle, comme pour elle-même, au sol. Sauf que cette intimité s'ouvre dans la mesure où la danse lui donne un espace pour être vue ; ce déplacement permet alors, nous semble-t-il, d'introduire une justesse de point de vue inédite sur la scène ; voyons une scène de rencontre que Bagouet met en scène dans un restaurant. De façon ordinaire, on imagine que ce couple maladroit, ému de se rencontrer, se mettrait plutôt à l'écart, à la fois pour qu'on ne remarque pas trop leurs premiers échanges, et aussi pour que la maladresse ne transparaisse pas aux yeux d'un nombre trop grand de spectateurs.



Dominique Bagouet et Sylvie Giron dans « la Ballade » de *Meublé sommairement* – phot DR – Archives Imec – Fonds Dominique Bagouet

Mais c'est le contraire que fait Bagouet en les mettant au cœur de l'espace. C'est justement cette maladresse et cette raideur dans les corps, que nous remarquons. Nous ne pouvons donc que sourire de cet homme qui perd un peu l'équilibre en approchant de sa partenaire. En plaçant cette petite scène sur la grande, Bagouet introduit donc une légèreté d'expression, dans la mesure où ces petits événements, qui ne suscitent ni grands prétextes ni grands drames, deviennent le lieu d'une danse qui prête à sourire, nous permet de nous retrouver, tels que la vie nous donne bien plus l'occasion de nous éprouver et de nous connaître. Cet art du grossissement ou du déplacement d'attention souligne combien l'œuvre de Bagouet à la fois procède d'une justesse de point de vue sur les choses et les événements eux-mêmes, en révélant l'importance de ces scènes apparemment anodines mais qui font toute la substance du monde, en même temps qu'il introduit une légèreté de ton, un art de présenter et d'évoquer les sensations, plutôt que de les alourdir.

Cet art du point de vue va donc de pair avec une justesse d'expression des sentiments et des sensations. Si cette expression n'alourdit pas, mais restitue la scène dans sa poésie, dans sa gêne touchante comme dans le cas de ce couple qui se rencontre, c'est aussi, et ce sera notre dernier

point, que la danse de Bagouet *évoque*, en raison de son pouvoir de suggestion. Comme il le dit lui-même : « s'il y a des images, des évocations suscitées par la chorégraphie, c'est toujours sur un mode extrêmement allusif, rien n'est jamais montré de manière explicite ». Ces mots sont de mars 1987.

Le refus de l'explicite, c'est justement la façon dont Bagouet parvient à restituer les émotions vraies de la vie, dans nos hésitations, nos pas maladroits, dans ce trait indéfinissable des sentiments humains. Parvenir à mettre en scène la vie dans toute sa force, en même temps que dans ses plus réelles incertitudes, c'est ce qui nous permet de conclure que l'art de Dominique Bagouet s'apparente à l'art pictural de l'esquisse, si nous pouvions encore un peu plus préciser cette parenté avec la peinture. L'esquisse, parce qu'elle se contente d'un seul trait, parce qu'elle est fugace et engage à imaginer plus loin que sa propre ébauche, sans expliciter la forme qu'elle esquisse, donc, par définition, nous semble bien correspondre à ce pouvoir évocatoire de la danse de Bagouet. D'autant plus qu'au XVIII^e siècle, l'esquisse cesse de se comprendre comme un travail préparatoire, pour devenir un art et un style en soi. John Constable, peintre anglais considéré comme l'un des précurseurs de l'impressionnisme, se spécialise dans les ciels, qu'il considère comme le « plus insaisissable des phénomènes du monde ». Il fait ainsi de l'esquisse le genre pictural qui tente paradoxalement de capturer une forme qu'il cherche à rendre, en même temps, dans sa fugacité et sa vie. Il nous semble alors que l'art de Dominique Bagouet, dans la qualité aérienne de sa danse, dans cette forme qui n'a de sens qu'à être vécue, dans son caractère léger, distant, amusé, dans la force évocatoire de ses gestes qui permettent de montrer une scène tout en en laissant échapper quelque chose, se rapproche bien de cette esthétique de l'esquisse. Une danse qui échappe et envahit en même temps, incarne à fond et dépense totalement l'énergie qui est la nôtre, tout en demeurant légère et comme déjà partie ailleurs, emportée par quelque autre élan, rieuse de déplacer notre attention et de demeurer au-devant de nous, telle nous semble être l'une des caractéristiques de l'œuvre chorégraphique de Dominique Bagouet.

Secouer la poussière

par Nathalie Collantes, chorégraphe, membre de Carnets Bagouet

[Voir des extraits filmés de cette communication :](#)

http://www.lescarnetsbagouet.org/ressources_colloque/

On peut dire aujourd'hui que la danse française n'a pas fait école dans le sens où on l'entend notamment dans la danse américaine. Même si Merce Cunningham a longtemps refusé de faire école, il a *fait école*, il a fabriqué une technique reconnaissable et transmissible. C'est moins vrai pour la danse française, mais la question doit être posée car, de fait, les corps des danseurs sont les véhicules d'une culture qui pourrait par moment s'appeler « école ».

Ce que j'aime partager avec les Carnets Bagouet, entre autres, c'est mon héritage de danse auprès de Jacqueline Robinson, peu connue aujourd'hui mais néanmoins pionnière de la danse moderne en France. Elle est issue du courant expressionniste allemand et se dit disciple de Mary Wigman. Elle a découvert la danse assez tardivement, pendant la dernière guerre, en exil à Dublin. Elle suivait alors des études de musique à Paris interrompues en 1939. Elle a donc été formée et a commencé sa carrière professionnelle en Irlande puis en Angleterre. Après son retour en France elle a fondé l'Atelier de la danse en 1955 à Paris. C'était un lieu de danse, d'enseignement, de création. Elle a beaucoup enseigné, chorégraphié et également écrit. Elle a publié notamment un ouvrage aux éditions Bougé : *L'aventure de la danse moderne en France 1920-1970* qui a tenté de remplir un immense vide dans la connaissance de cette histoire entre la danse du début du XXème siècle et celle du début des années 80. Elle a été mon professeur. J'ai fait partie de son Laboratoire d'improvisation et de chorégraphie au milieu des années 80, et ce durant quatre années. C'est quelqu'un qui s'engageait énormément dans la relation et j'ai eu avec elle des discussions sans fin qui ont duré seize ans, jusqu'à sa mort.

Je viens donc aujourd'hui pour faire une communication que j'appelle « Secouer la poussière ». Beaucoup de choses, dans ces mots, me plaisent bien. Cela vient d'une danse que j'ai faite avec Anita Praz, une danseuse avec qui je travaille. *Secouer la poussière* pour moi, c'est se dire : Qu'est-ce qui, du passé, fait écho dans le présent ? Les Carnets Bagouet, en faisant toutes sortes de productions depuis maintenant dix-sept ans, moi avec ce projet d'entretiens, nous créons de l'archive. Nous devons également nous poser la question du traitement de l'archive. La fabriquer est une chose mais la donner, la mettre à disposition est compliqué. Néanmoins rencontrer l'archive devient possible aujourd'hui, avec les nouveaux médias.

En 1999, j'ai fait des entretiens sur la danse avec Jacqueline Robinson. Ils sont informels, sous la forme de conversations. Prenant appui sur des sujets définis elle évoque son point de vue sur la danse à travers le prisme de sa propre expérience.

Jacqueline Robinson avait une grande culture. Elle était pianiste avant d'être danseuse. Elle a eu une formation musicale à l'Ecole normale de musique de Paris, elle a fait des études d'histoire de l'art, elle avait une sorte de « culture de la culture ». Il lui a toujours semblé important depuis ses débuts en danse de collecter, analyser, écrire, transmettre, etc. En 1999, c'est la fin d'un siècle dont elle a

presque tout connu, chorégraphiquement, bien sûr. C'est vraiment quelqu'un d'intéressant de ce point de vue-là aussi.

Le projet que je mets en jeu s'appelle *La mémoire courte*. C'est un projet chorégraphique où je donne à entendre des bribes des entretiens et je confronte cela à la danse et vice-versa. Parallèlement, je crée *Le projet Robinson*. C'est un site internet qui met à disposition des extraits de ces entretiens et les fait voisiner avec la danse filmée, des paysages, des textes, avec l'idée d'appeler à d'éventuelles contributions qui feraient résonance à ce qui se dit. Cela peut être un complément de récit par exemple, par des gens de différentes générations qui auraient vécu des histoires de danse à la même époque. Cela peut être aussi des contributions écrites relatives aux thématiques qui sont abordées. Ce qui m'intéresse dans ce projet, c'est aussi de questionner la validité de ces questions aujourd'hui, leur actualité.

Voici un premier extrait de ces entretiens :

[transcription]

Nathalie Collantes : en même temps, est-ce qu'au niveau de l'enrichissement-même de votre pédagogie ou de toutes vos relations à l'autre, que ce soit dans l'écrit ou dans le vivant, est-ce que justement l'artiste n'est pas ce qui a alimenté le tout ?

Jacqueline Robinson : bien sûr, évidemment !

Nathalie Collantes : je dis peut-être une évidence mais il me semble que si on arrivait par je ne sais quel procédé, dans une phrase, à dire cela, on lèverait un peu le pan de l'inconnu sur vous par exemple.

Jacqueline Robinson : je n'avais pas pensé à dire cela en ces termes mais c'est sûr... que ce soit dans mon enseignement ou dans mon écriture, c'est toujours la danseuse qui parle. La danseuse et la chorégraphe. Quand-même, d'avoir vécu ce que j'ai vécu dans ce domaine, avec la passion avec laquelle je l'ai vécu, c'est évident que cela s'infiltrait partout.

Nathalie Collantes : mais c'est en même temps ce qui fait avancer la réflexion, non ?

Jacqueline Robinson : ça alimente, mais c'est un autre processus je trouve.

Nathalie Collantes : Qu'est-ce qui est un autre processus ?

Jacqueline Robinson : il y a quand-même tellement de stades : il y a ce qu'on réalise dans cet état de passion si je puis dire, il y a le recul pour justement le réaliser avec une certaine réflexion, mais on recule encore plus pour enseigner et encore plus pour écrire, je trouve. On a toujours ça dans le collimateur mais n'empêche qu'il faut un recul pour bien cerner les problèmes.

Nathalie Collantes : donc pour vous, créer c'est avoir le nez dans la réalité de la danse ?

Jacqueline Robinson : ... oui, je crois.

Nathalie Collantes : dites-le avec vos mots, Jacqueline.

Jacqueline Robinson : comme je dis, j'ai peu d'expérience comme interprète seulement, mais même ça, c'était passionnant ! Il me vient une drôle de phrase : danser c'était vivre, quoi ! Avec tout ce que cela pouvait avoir de difficile comme de magnifique.

Nathalie Collantes : est-ce que danser, c'était plus « entier » qu'enseigner ou écrire ?

Jacqueline Robinson : ah oui ! C'est autre chose ! Et puis le fait d'être seule et de ne dépendre... Oui, on est seul responsable de soi-même.

Nathalie Collantes : Jacqueline Robinson parle là de la réflexion et donc du recul que suppose la réflexion. Elle dessine une espèce de tableau où la pensée se forme en ricochets et où l'impact serait de danser. C'est toute la complexité de la question que je pose aujourd'hui - et je n'y réponds pas. Danser conditionne et nourrit les activités. Mais qu'est-ce que ça fait de danser, indépendamment de la relation au plaisir, à la maîtrise peut-être, à la découverte ? Danser, pour elle, c'est ce qui conditionne toutes ses autres activités. Et, concrètement, au moment où elle a arrêté de danser, progressivement elle a arrêté de chorégrapier, elle a arrêté d'enseigner. En revanche, elle a écrit. L'intérêt de ce témoignage est lié à son urgence. En 1999 Jacqueline Robinson est âgée et malade, elle est au terme de sa vie. À celle qui a tout le temps analysé la danse qui se passait au moment où elle se passait je demande d'analyser rétrospectivement sa propre danse. Ce qui est extrêmement compliqué, mais elle se prête au jeu. Elle essaie et on arrive à cette sorte de nœud qui pour moi est vraiment fondamental parce que c'est aussi une chose qu'on défend beaucoup au sein des Carnets : danser, ce n'est pas un moment de la vie, c'est la vie. Elle le dit : « danser c'était vivre ! ». Il y a vraiment un rapport à la condition de danse qui fait que tout ce qu'on va faire, ce qu'on va regarder, ce qu'on va écrire, ce qu'on va enseigner, est conditionné et nourri.

Un autre aspect me semblait intéressant à pointer et dans ce cas particulièrement pour Jacqueline Robinson : il n'y a pas de sources. Très précisément, on ne connaît pas les danses de Jacqueline Robinson. On a un film et rien d'autre. Lorsqu'elle a remonté une pièce en hommage à Mary Wigman pour la Biennale de Danse de Lyon en 1986, elle était très ennuyée car elle n'avait que des notes très partielles. Elle a remonté la pièce mais tout en la recréant plus ou moins. C'est une des questions qui nous traverse au sein des Carnets : la danse sans œuvre(s), c'est-à-dire sans traces, sans connaissance. Plus précisément, on ne peut pas collectionner des danses comme on collectionne des œuvres d'art, et encore, quand celles-ci sont tangibles et matérielles. On ne peut *posséder* une (la) danse, il est donc très difficile de l'identifier. L'hypothèse ici serait que l'œuvre de l'artiste est ce qu'il met en œuvre. Ce n'est pas tant l'objet, la belle chose, la chose identifiable, la forme, mais ce qu'il met en œuvre, c'est-à-dire son travail. Et pour connaître son travail, il faut être un peu danseur. Or, nous sommes dans une société où la culture en danse est pratiquement inexistante. D'où notre travail infini pour aller à la rencontre de ceux qui pourraient être intéressés par la danse.

Nous devons mettre en œuvre un lieu du témoignage. C'est une partie du projet multiple que nous avons, nous les danseurs - parce que c'est bien le travail de tous les danseurs, non pas uniquement le mien ou celui des Carnets – nous devons faire aussi ce travail-là car peu de gens peuvent le faire à notre place. Jacqueline Robinson a elle-même développé toute sa vie ce passage de relais, qui pour moi est une des tâches ou missions du danseur. L'analyse, selon elle, se découpe en de nombreuses strates. Outre la question de la transmission, il s'agit de la contextualisation, donner tous les éléments du « parfum ». Disons que par rapport à la danse, on pourrait parler d'une émanation, donc peut-être pourquoi pas, oui, du parfum ?

On va regarder un deuxième extrait.

[transcription]

Nathalie Collantes : Votre sensation d'être artiste, au tout début, est-ce que l'image de l'artiste n'était pas déjà une chose pour vous puisque vous étiez musicienne ?

Jacqueline Robinson : oui mais justement, sur le plan personnel c'était important. Et je crois qu'une des choses qui m'a fait pencher vers la danse, c'était que je pouvais être autre chose qu'interprète. Alors qu'en tant que pianiste, j'étais interprète mais je n'étais pas compositeur. Bon, étant très jeune, je n'ai pas eu la velléité de composer. J'étais complètement éprise du répertoire et du fait d'être interprète. Et je n'ai pas non plus pris des cours de composition. J'ai pris des cours d'harmonie, de contrepoint, que l'on prend quand on fait une formation musicale sérieuse. Mais je n'étais pas poussée par le besoin de composer. Soit parce que je n'avais rien à dire, soit parce qu'on ne m'avait pas ouvert un chemin. Enfin bref, toujours est-il que c'est ça qui m'a complètement emballée quand j'ai vu ce que c'était que l'acte de créer lorsque j'étais la pianiste d'Erina. Et à partir de là - je prenais les cours du soir à l'époque, avec des tas d'autres amateurs - j'ai découvert qu'on avait des possibilités d'improviser et cela a été, je pense, une révélation.

Nathalie Collantes : Elle évoque le nom d'Erina Brady, l'artiste et professeur qu'elle a rencontrée à Dublin et qui lui a ouvert les portes de la danse.

Ce qui me paraît important dans cet extrait, c'est qu'elle fait une sorte de comparaison liée à son histoire : son éducation musicale et son éducation chorégraphique. Elle marque un peu l'écart entre les deux axes de sa formation étant bien entendu que la musique n'enseigne pas nécessairement l'interprétation et la danse, la création, bien sûr, mais c'est comme cela qu'elle a reçu ces différentes formations. À la question : pourquoi danser ? Elle répond, pour créer... et elle en parle à plusieurs reprises. Elle est issue de la « danse d'expression », selon ses propres mots. Elle danse pour s'exprimer. Ce n'est pas nécessairement le cas de tous les chorégraphes, de tous les artistes, c'est une vision très particulière. Et pourquoi enseigne-t-elle ? Pour aider l'autre à s'exprimer. Ces deux axes me semblent importants et sont discutables bien sûr.

Intervention d'une personne dans le public qui demande s'il n'y a pas d'images des danses de J. Robinson. Ce à quoi N. Collantes répond qu'il n'y a qu'un seul film dont elle n'a pas les droits.

Troisième extrait :

[transcription]

Jacqueline Robinson : Je me souviens, cela fait partie de mes grands souvenirs d'enfance, d'avoir vu la Argentina et d'être complètement soulevée, presque au bord des larmes tellement j'étais excitée par elle ; d'avoir vu aussi la compagnie de Loïe Fuller qui existait encore, quelques petites choses comme ça. Mais c'était simplement comme d'aller au théâtre, quoi ! Là où j'ai pris conscience d'un autre aspect de la danse, c'est adolescente, quand j'étais en pension en Angleterre et que j'ai fait de la danse traditionnelle. On nous enseignait cela avec quelques références, disons historiques, sociologiques, etc. et je me suis rendue compte, sur le tas si je puis dire, ce qu'était la danse traditionnelle. Et une chose qui m'avait particulièrement frappée : nous avons participé avec le groupe de mon école à un festival qui avait lieu au Royal Albert Hall, un lieu immense à Londres. On devait avoir préparé telle et telle danse et il y avait littéralement des centaines de danseurs, et les groupes se mettaient par douze, par dix, ou par huit, et toutes ces centaines de gens qui dansaient ensemble, c'était frappant, justement, ce sentiment communautaire !

Nathalie Collantes : J'ai choisi de vous montrer ces trois extraits à rebours. C'est-à-dire que le premier extrait donnait une image panoramique de son parcours ; le deuxième était axé sur sa

période de transition entre culture musicale et culture de danse et le troisième revient à une de ses premières expériences de danse. Je trouve cela très intéressant - et j'étais ravie ce matin d'entendre Yves Clot parler du collectif dans ce sens - Jacqueline Robinson parle de cette expérience de danse comme d'une expérience communautaire. À un moment donné, elle dit une chose toute simple : « et puis, on dansait... », suivie d'un silence. D'une certaine manière, elle dit plus que ça mais elle dit juste ça. C'est vraiment quelque chose qui alimente son discours mais qui alimente aussi toute notre culture de danse. Pour les personnes qui dansent aujourd'hui, c'est extrêmement important.

Aparté sur la question des traces : Comme je l'ai dit tout à l'heure, il n'y a pratiquement pas d'images des danses de J. Robinson. Il y a un court film de 14' datant des années 70 qui a été tourné dans la nature en 16mm. Il y a peut-être quelques images de télévision car elle a été sollicitée pour danser dans des émissions de musique. C'est tout. Il y a sinon des photographies...

Pour conclure, je voulais revenir sur ce que disait Michèle Rust ce matin sur la notion de distanciation et sur la question de la transmission. En fait, on parle souvent de transmission lors de la transmission d'une œuvre, d'une danse, d'un geste. Le « geste » de Jacqueline Robinson était peut-être celui de regarder ce qui l'entourait, de savoir regarder et de regarder sous le prisme d'une culture qui était assez large et assez vive pour intéresser de jeunes danseurs, dont moi à l'époque. D'une certaine manière, ce qu'elle m'aurait transmis, et cela m'apparaît aujourd'hui en t'écoutant Michèle, c'est peut-être précisément ce goût de l'analyse et ce goût du regard sur ce qui se passe. Une espèce de volonté de simultanéité entre le faire et le regard sur le faire. C'est un des axes de la danse contemporaine aujourd'hui. C'est une volonté mais c'est aussi une éthique, beaucoup de choses de l'ordre des valeurs que nous pouvons partager.

S'ensuit un court dialogue avec le public.