

ESARTS

Ecole Supérieure de gestion et de médiation des Arts (Filière du Groupe
EAC)

LES DESCENDANTS DE LA NOUVELLE DANSE FRANCAISE
Héritage, transmission et évolution du répertoire de Dominique
Bagouet

Mémoire présenté et soutenu publiquement par :
CLAIRE DELACOTE

Directrice de Recherche :
Madame Agathe DUMONT

2015/2016

JURY DE SOUTENANCE DU MEMOIRE DE :

CLAIRE DELACOTE
Promotion 2015-2016

« **LES DESCENDANTS DE LA NOUVELLE DANSE FRANCAISE**
Héritage, transmission et évolution du répertoire de Dominique
Bagouet »

Membres du Jury

Présidente du Jury : Mme Anne-Françoise LE GUILLIEZ

Directeur de recherche : Mme AGATHE DUMONT, professeur au sein
du groupe EAC et PhD.

Parrain : M LAURENT BARRE, directeur du dispositif Danse en
Amateur et Répertoire au sein du CND.

REMERCIEMENTS

J'adresse mes remerciements aux personnes qui m'ont aidé dans la réalisation de ce mémoire.

En premier lieu, je remercie MME AGATHE DUMONT, professeur à l'EAC. En tant que directrice de mémoire, elle m'a guidée dans mon travail et m'a aidé à trouver des solutions pour avancer.

Je tiens aussi à remercier tout particulièrement M. LAURENT BARRE, directeur du dispositif Danse en amateur et répertoire au sein du CND, qui a répondu à toutes mes questions, et qui a été très disponible tout au long de l'année. Il a par ailleurs accepté d'être mon parrain de mémoire.

Mais aussi MME ANNE ABEILLE, membre du conseil d'administration des Carnets Bagouet, dont les témoignages ont été très précieux.

Je présente également mes remerciements à mes deux amis danseurs et chorégraphes : M. EMILIO CALCAGNO et M. SEBASTIEN DURAND, qui après des années dans la compagnie d'Angelin Prejlocaj m'ont éclairé sur bien des aspects de mon sujet et m'ont encouragée dans mon travail.

Il était aussi important pour moi de remercier toute l'équipe pédagogique de l'EAC et en particulier M. PINEAU, responsable pédagogique des C4, d'avoir toujours été à l'écoute, disponible et avoir su trouver les mots lors des moments de doute et de stress.

Et enfin je remercie tous mes camarades de classe, EACiennes, EACiens avec qui une relation de confiance et d'entraide s'est créée, mais aussi mes amis et ma famille qui m'ont beaucoup encouragée et à mon père qui, en sa qualité de professeur, a pris du temps (beaucoup) pour relire et corriger ce mémoire.

Les descendants de la Nouvelle Danse Française : Héritage, transmission et évolution du répertoire de Dominique Bagouet

Introduction.....	p. 1
I. L’empreinte indélébile de Dominique Bagouet : chorégraphe majeur de la Nouvelle danse.....	p. 8
A. <u>Emergence de la Nouvelle danse française : contextualisation historique</u>	p. 8
1. Nouveau style : révolution esthétique des années 80’.....	p. 9
2. Politiques culturelles en faveur de la danse contemporaine : une révolution politique...	p. 14
B. <u>L’initiative inédite de l’association des Carnets Bagouet : le désir de mémoire</u>	p. 20
1. Désir de prolongement, rejet de la substitution : « que fait-on de la danse de Dominique ? ».....	p. 21
2. Un répertoire considérable à commémorer : le défi des Carnets Bagouet.....	p. 26
II. Interrogations et problématiques contemporaines autour de la question de la constitution d’un patrimoine transmissible.....	p. 31
A. <u>Techniques de transmission et dispositions légales de protection des œuvres chorégraphiques</u>	p. 33
1. La transmission d’un répertoire : quelle manière ? quels acteurs ?.....	p. 35
2. Les enjeux juridiques de la réinterprétation et l’utilisation d’œuvres chorégraphiques...	p. 42
B. <u>Intervention des institutions dans le processus de transmission : l’Etat concerné par la conservation et la sauvegarde de son patrimoine chorégraphique</u>	p. 48
1. Réflexion sur la constitution de fonds d’archives : le désir de mémoire institutionnalisé.....	p. 50
2. L’amateur dans le processus de transmission : éducation et propagation de la culture chorégraphique.....	p. 57
Conclusion.....	p. 63
Bibliographie.....	p. 67
Index.....	p. 70
Index analytique.....	p. 75
Lexique.....	p. 79
Synthèse.....	p. 82
 <i>Annexes (pagination indépendante)</i>	
1. Annexe 1 : Biographie illustrée de Dominique Bagouet.....	p. 2
2. Annexe 2 : Les interviews.....	p. 6
3. Annexe 3 : Lettre d’Anne Abeille à Hélène Cathala.....	p. 20
4. Annexe 4 : Dossiers de candidatures Danse en amateur et répertoire 2017.....	p. 21

Héritage, transmission et évolution du répertoire de Dominique Bagouet

Les descendants de la Nouvelle Danse Française

Héritage transmission et évolution du répertoire de Dominique Bagouet,

« *Nous avons rencontré Mozart...* » Jean Rouaud¹

Voici les derniers mots prononcés à l'enterrement de Dominique Bagouet par son cher ami et écrivain, Jean Rouaud. Selon lui, à travers les yeux de tous ses proches, amis et collaborateurs, mais aussi du public, Dominique Bagouet était un génie, un génie de la danse contemporaine.

Je vais m'interroger ici sur les principaux enjeux de la transmission d'un répertoire chorégraphique en danse contemporaine. La question m'a semblé d'autant plus intéressante lorsque le chorégraphe disparaît et n'est plus là pour orienter et assurer celle-ci.

La question de la transmission, de l'archivage et de la création d'un patrimoine transmissible est une question relativement récente à l'échelle de l'histoire très ancienne de la danse. Depuis plus de 300 ans, des répertoires se créent, sont représentés sur scène, sont diffusés, mais la question de leur transmission ne s'est pas réellement posée. La principale préoccupation était avant tout celle de la création de pièces* et de ballets, mais aussi celle de l'éducation artistique. Autrement dit, transmettre une technique, une grâce ou encore une rigueur chorégraphique et cela dans un but pédagogique, non de mémoire. Il n'y avait pas de réels supports de la danse mis à part les corps et les esprits. La prise de conscience des auteurs en danse n'a été que tardive et est aujourd'hui une question fondamentale. Comment créer un patrimoine et pouvoir le transmettre de façon pérenne ? Le développement de la notation et de la création d'un patrimoine sont alors de nouvelles préoccupations pour les chorégraphes d'aujourd'hui et surtout pour les héritiers des grands chorégraphes des générations précédentes. Chaque grande compagnie ayant connu la disparition de son chef de file a géré la situation de manière différente.

¹LAVIGNE, Aurélie, real PAULRE, 2012, Laurent, *Dominique Bagouet, chorégraphe (1951-1992)*, Une vie, une œuvre, France Culture, 58 mn

Héritage, transmission et évolution du répertoire de Dominique Bagouet

Pour Béjart par exemple, il était convenu que sa compagnie serait reprise par son « fils spirituel » Gil Roman, à qui il a tout appris et avec qui il entretenait une collaboration très étroite. Concernant Odile Duboc, les consignes étaient claires : pas de reprise de pièces entières de son répertoire. Ou encore au sujet de la succession de Pina Bausch, ce sont ses danseurs qui se sont occupés de continuer à faire vivre ses pièces et sa compagnie. Ils enchaînent les tournées à guichets fermés partout dans le monde. Constatons donc que les destins des compagnies de ces grands noms de la danse sont loin d'être semblables.

À la mort de Dominique Bagouet, la question de la conservation de son patrimoine, de la préservation de ses œuvres était primordiale et urgente. Tout ceci était animé par le désir de ne pas oublier ces œuvres majeures de la danse contemporaine, mais aussi d'apporter des témoignages afin de continuer à le faire vivre à travers les yeux et la mémoire du public.

L'œuvre de Dominique Bagouet est à la fois considérable et marquante, c'est pourquoi j'ai décidé de me centrer sur le travail de ce dernier et sur l'initiative inédite de l'association « Les Carnets Bagouet ». En effet, à la mort de Dominique Bagouet en 1992, plusieurs proches amis et collaborateurs ont décidé de créer une association permettant de ne pas laisser tomber dans l'oubli l'œuvre du chorégraphe et surtout d'encadrer les reprises de ses pièces. Ceci est une première dans l'histoire de la danse. Cette association sera aussi à l'initiative de plusieurs réflexions sur le sujet de la transmission et de l'archivage. Elle deviendra peu à peu une sorte de pôle de réflexion.

Ce sujet me touche particulièrement car je suis passionnée de danse. J'ai pratiqué la danse jazz de nombreuses années à un niveau confirmé. Ma formation a aussi été complétée par la pratique de la danse contemporaine, de la danse classique et de nombreux stages de danse urbaine, danse africaine, street jazz et danse orientale. La professeure et chorégraphe avec qui j'ai évolué pendant de toutes ces années nous a ouvert à plusieurs courants chorégraphiques et méthodes pédagogiques jazz telles que les méthodes Popard, Mattox ou Odums. Toutes ces méthodes et la diversité de ces pratiques m'ont permis de m'interroger sur la pratique de la danse et la transmission de l'art chorégraphique. Que nous est-il transmis ? Est-ce une technique ? Une esthétique ? Ou simplement une sensibilité ? Quel est alors le rôle du *transmetteur** mais surtout quelles sont ses responsabilités ? Tout ceci bien évidemment dans un cadre pédagogique lors de cours de danse et d'une pratique amateur.

Héritage, transmission et évolution du répertoire de Dominique Bagouet

Amateurs et professionnels de la danse sont garants et responsables de la survie de l'héritage des maîtres de la danse. Ceci participe à leur éveil, à leur culture mais aussi à leur ouverture sur les patrimoines et pratiques de la danse. Nous verrons que le dispositif « Danse en amateur et répertoires », mis en place par le CND (Centre National de la Danse) et dirigé par Laurent Barré, a pris au sérieux la problématique de la transmission et la reprise de répertoires de grands noms de la danse à des fins pédagogiques et de connaissance de la pratique par des amateurs. Ce dispositif est une des réponses à toutes ces nouvelles interrogations. Les amateurs jouent aussi un rôle dans cette chaîne de connaissances. Il est donc judicieux de s'interroger, d'une part sur la nécessité de prendre en compte les amateurs dans ce processus de transmission, mais également de voir comment évoluent et s'organisent les compagnies professionnelles après la disparition d'un chorégraphe — plus particulièrement ici de Dominique Bagouet.

C'est un sujet aussi bien passionnant que polémique ; les opinions divergent, les projets se multiplient, les consciences s'éveillent. De plus, ce sujet très riche touche en réalité d'autres domaines artistiques. Déclinons la problématique car elle peut être tout aussi pertinente lorsqu'il s'agit par exemple de mode ou d'architecture. Comment les maisons Yves Saint Laurent et Chanel ont-elles assuré la relève ? Peuvent-elles être sûres d'être dans la tendance et de créer des collections qui collent parfaitement à l'image de marque créée par ces deux grands couturiers ? La mode est par définition changeante, l'adaptation doit être constante et la réflexion sur les codes de la maison, incessante. Doit-on se renouveler pour ne pas lasser ? Doit-on au contraire garder tous les codes pour ne pas perdre « le public » ? Ces mêmes problématiques pourraient être transposées à la danse.

Dans le domaine de l'architecture, j'ai été frappée par la manière dont la ville de Barcelone a coordonné la fin de la construction de la Sagrada Familia. Les plans et la construction avaient été pensés et commencés par Gaudi qui est décédé avant d'avoir achevé son œuvre. Une dizaine d'architectes ont alors été choisis pour prendre le relais et terminer la basilique. Le résultat est surprenant. La Sagrada Familia est aujourd'hui terminée mais la « patte » de Gaudi n'a pas vraiment été respectée. Il s'agit dorénavant d'une œuvre commune ou chaque artiste a exprimé son art. Il y a donc eu une fracture entre ce « génie fou » de l'architecture et ces successeurs. Des questions peuvent être alors posées... Est-ce que la transmission de

Héritage, transmission et évolution du répertoire de Dominique Bagouet

plans et d'instructions suffit à poursuivre l'œuvre d'un architecte ? Ou est-ce un esprit ou un savoir-faire unique ne pouvant être matérialisé ?

Voilà la genèse de ma réflexion, j'ai alors choisi de me concentrer sur un domaine qui me passionnait : la danse. Par la suite, j'ai tenté de délimiter mon sujet en me concentrant sur quelques chorégraphes majeurs, Pina Bausch, Maurice Béjart et Dominique Bagouet. J'ai finalement laissé de côté les deux premiers car leurs successions étaient plus ou moins prévues ; c'était en effet une chose sur laquelle ils s'étaient déjà interrogés. Le caractère imprévu et urgent de la question de la succession de Dominique Bagouet m'a semblé être un sujet d'étude très riche, notamment grâce aux multiples initiatives des Carnets Bagouet et à la réactivité dont ils ont fait preuve.

A la fin des années 1970, apparaît une nouvelle vague chorégraphique appelée la Nouvelle Danse française. Étoile de ce nouveau mouvement français : Dominique Bagouet. Né le 9 juillet 1951 à Angoulême, il s'éteint à la fleur de l'âge (42 ans) en 1992 des suites du SIDA. Sa mort laissera un grand vide ; dans le monde de la danse mais aussi pour ses proches amis et collaborateurs attendant tous impatientement de travailler sur sa nouvelle pièce « *Noces d'or* » — devant rendre hommage à sa famille et plus particulièrement ses parents — pièce qui ne verra finalement jamais le jour.

Dominique Bagouet fut danseur puis chorégraphe de renom. Sa rencontre avec la danse s'est faite très tôt. Selon sa sœur², il a dansé dès qu'il a marché, elle en était fascinée. A 15 ans, Dominique Bagouet quitte la maison. Tout l'enjeu du dernier spectacle inachevé, *Noces d'or*, était de se repencher sur ce vivier de l'enfance en ramenant des éléments à partir de souvenirs : qu'est-ce qui a pu, dans cette famille, l'amener à la danse ? Dans le reportage de Marie Hélène Rebois intitulé *Noces d'or ou la mort d'un chorégraphe*³, nous pouvons voir Dominique âgé de 6-7 ans à peine, dansant dans le salon de ses parents à Angoulême. Ses gestes à cette période étaient très influencés par le flamenco. Après cette enfance très marquée artistiquement et le développement de son goût affirmé pour la danse, il se tourne vers son étude. Il part en 1966, à Cannes pour étudier la danse classique dans l'école de Rosella Hightower. Quatre ans plus tard, il débute sa carrière de danseur professionnel. Il danse

²REBOIS, Marie Hélène, 1999, *Noces d'or, la mort d'un chorégraphe*, Images de la culture, 74 mn

³ Idem

Héritage, transmission et évolution du répertoire de Dominique Bagouet

d'abord avec la troupe du Grand théâtre de Genève, mais aussi pour le Ballet du XX^e siècle de Maurice Béjart. Puis, en quête de nouveauté, il participe aux ateliers que Carolyn Carlson ouvre à l'Opéra de Paris. En 1974, il bénéficie des enseignements de cette dernière mais aussi ceux de Peter Goss. Il part ensuite aux États-Unis, afin notamment de prendre des cours de classique avec Maggie Black (professeure de Cunningham). Il rentre en France deux ans plus tard. À 25 ans, il crée sa première pièce pour trois danseuses de la compagnie Peter Goss. Cette pièce s'appelle *Chansons de nuit* et remportera le premier prix au concours Bagnolet. Ce concours sera pour lui un coup d'accélérateur car il est repéré par plusieurs programmeurs intéressés par son travail si particulier. Il décide alors de monter sa propre compagnie. Dès lors les pièces s'enchaînent, Bagouet étant un chorégraphe très créatif. Il créait en moyenne trois pièces par an, allant jusqu'à cinq en 1985 ! Dès le début de sa compagnie en 1976, il doit répondre à plusieurs commandes des Jeunesses musicales de France et crée quatre autres pièces ; la machine est lancée. Puis, seulement quatre ans plus tard (1980), il devient directeur du centre chorégraphique du Languedoc-Roussillon à la demande du maire de Montpellier. Cet événement intervient au moment où la Nouvelle Danse est saluée par les professionnels et le public. Une rupture se fait, Dominique Bagouet avec d'autres devient une des figures majeures de la danse contemporaine française.

Il continue ses créations et cherche toujours plus d'originalité, il joue en effet avec son héritage classique, il le questionne et parfois même le met à distance pour créer quelque chose de neuf. Son style est ambivalent, tantôt très organisé, offrant des perspectives rigoureuses, tantôt plus déstructuré, voire asymétrique. C'est ce qui fera sa marque de fabrique. Il cherche en effet à bousculer l'ordre établi et à s'affranchir des conventions. Il s'inscrit dans un mouvement plutôt contestataire et tente le mélange. Il collaborera alors avec des artistes plasticiens tels que Christian Boltanski pour *Saut de l'Ange* en 1987. Ou encore avec des écrivains tels que Jean Rouaud ou Emmanuel Bove. Il mélangera les pratiques et deviendra l'un des précurseurs de la Nouvelle Danse.

Il sera à la fois un chorégraphe de renom mais aussi un chorégraphe rebelle, marquant un tournant dans l'histoire de la danse. Son dernier spectacle *So Schnell*, créé en 1990 soit deux ans avant sa mort, sera l'un des plus marquants, faisant ainsi partie des plus grandes œuvres chorégraphiques de tous les temps. Il prend ensuite une année pour se reposer et confie sa compagnie à Trisha Brown. Il souhaite en parallèle que sa pièce *So Schnell* soit retravaillée

Héritage, transmission et évolution du répertoire de Dominique Bagouet

par ses danseurs pour la présenter à l'Opéra de Paris. Ce sera la première fois qu'une compagnie contemporaine sera invitée dans le temple de la danse classique. Les représentations auront lieu mais il ne pourra malheureusement pas y assister car il décède le 9 décembre 1992 à l'âge de 42 ans.

Ce qui me touche chez Dominique Bagouet, c'est ce destin hors du commun ainsi que cette volonté si puissante de faire évoluer les mœurs et d'assumer fièrement son anticonformisme. Il était donc important de conserver ce patrimoine si précieux et de pouvoir être capable de continuer à le transmettre grâce à de nombreuses initiatives.

Dominique Bagouet a milité pour que le statut de chorégraphe et auteur en danse soit reconnu. Le contexte politique des années 1980 y a été favorable et le gouvernement Lang a permis de faire évoluer les pratiques et la considération pour la danse contemporaine. Dominique Bagouet fait donc partie de cette vague de modernisme, tant dans l'esthétique que dans sa contribution aux changements politiques de l'époque. Il est important de connaître ce contexte afin de comprendre dans quoi s'inscrit la démarche de Bagouet et de toute cette génération de chorégraphes, quelles empreintes ils ont laissées et quels héritages ils nous ont offerts. Ceci permettra de comprendre toutes les initiatives entreprises jusqu'alors et de continuer à s'interroger sur cette nécessité de mémoire. Par ailleurs, il est important de définir ce qu'est en réalité la transmission et ce qu'en sont ses enjeux en danse. La danse est une pratique du corps, tout est inscrit dans celui-ci. Elle est aussi un art destiné à être vu, on peut alors considérer que la danse réside aussi dans les yeux du spectateur. Mais alors comment en garder une trace et pouvoir la transmettre ensuite ? Transmettre c'est faire passer, donner quelque chose qui a été identifié, mais aussi un savoir, un savoir-faire, une technique, une sensibilité. En danse, la transmission est en réalité un dialogue entre deux corps ; celui du danseur et celui du chorégraphe. Tout le travail du chorégraphe est d'installer dans le corps du danseur une technique d'exécution et une sensibilité artistique. L'interprète sera alors le destinataire de cette transmission, son rôle est primordial. Des questions se posent autour de son statut, n'est-il qu'un simple exécutant, met-il seulement son corps au service de la chorégraphie, s'efface-t-il complètement ? Ou au contraire l'interprète s'affirme-t-il et s'approprie alors l'œuvre ? L'appropriation implique-t-elle la dénaturation de l'œuvre ? Toutes les questions juridiques se posent ici. Le rôle de l'interprète dans le processus de transmission est central. Par ailleurs, dans le cas spécifique de Dominique Bagouet et de la démarche des

Héritage, transmission et évolution du répertoire de Dominique Bagouet

Carnets Bagouet, les transmissions de pièces après la disparition du chorégraphe ont été assurées par des danseurs de la compagnie, donc des interprètes des pièces de Bagouet. Qu'en est-il de cette chaîne de transmission ? Qui est réellement légitime et apte à la transmission ?

Tout ceci nous amènera à bien identifier le rôle de chacun des intervenants dans ce processus de transmission : l'auteur, le notateur, en passant par l'interprète mais aussi les institutions. Ces dernières ont notamment un rôle à jouer dans la mise en place de dispositifs de protection, de mise en valeur et de diffusion des patrimoines chorégraphiques.

La transmission est un processus qui peut finalement être résumé en trois grandes étapes. Tout d'abord l'écriture et l'élaboration du geste dansé, autrement dit la phase de création. Vient ensuite la phase de reconstruction et de réadaptation avec les interprètes des œuvres s'inscrivant dans un patrimoine identifié. Pour finalement la présenter au public et faire se rencontrer l'œuvre et le spectateur. Ceci est le cercle vertueux de la création chorégraphique, de sa transmission et de sa mémoire.

Dès lors, quels sont les principaux enjeux de la transmission d'un répertoire chorégraphique et plus précisément celui de Dominique Bagouet, auteur et chorégraphe influent en danse contemporaine, aujourd'hui disparu ?

Nous étudierons d'abord le contexte dans lequel Dominique Bagouet s'est illustré et affirmé comme un des véritables chefs de file d'un mouvement original et novateur, tant sur le plan esthétique que politique. Nous verrons à quel point l'initiative des Carnets Bagouet est originale et nécessaire pour la conservation d'un patrimoine considérable.

Nous nous pencherons enfin sur toutes les problématiques contemporaines liées à cette question de transmission. Il est important de préciser le rôle de chacun d'un point de vue théorique, mais aussi pratique, en comprenant comment les institutions et les dispositifs législatifs permettent d'encadrer cette transmission et cette conservation de patrimoine chorégraphique.

Héritage, transmission et évolution du répertoire de Dominique Bagouet

I. L’empreinte indélébile de Dominique Bagouet : chorégraphe majeur de la Nouvelle Danse.

Dominique Bagouet est sans aucun doute un chorégraphe qui a marqué sa génération. Il a laissé une empreinte indélébile et est devenu incontournable lorsqu’il s’agit de danse contemporaine. Il s’inscrit dans le courant chorégraphique de la Nouvelle Danse française des années 1980-1990. En l’espace de seulement 15 années, il créera environ 45 pièces, qui sont aujourd’hui définitivement intégrées dans l’enseignement de la danse contemporaine. Il a en effet amené une nouvelle esthétique et s’est affranchi à sa manière des codes classiques pour inventer une gestuelle qui lui est propre, une sensibilité et surtout une grande liberté sur scène.

C’est aussi à cette période que les politiques culturelles ont continué à évoluer en faveur de la danse, notamment grâce au gouvernement Jack Lang. La danse, et plus particulièrement la danse contemporaine, a été institutionnalisée, des centres chorégraphiques nationaux ont été créés. De nouvelles préoccupations ont émergé, notamment celles relatives à la création et à l’éducation artistique. Bagouet a été un chef de file et a bousculé les pratiques en créant notamment un festival international de danse à Montpellier, mais aussi en se souciant de la formation des danseurs et de leur insertion professionnelle.

Il est important de voir comment ce dernier a influencé la danse, mais aussi les politiques culturelles, pour comprendre pourquoi, à sa disparition, il était primordial de ne pas laisser son œuvre dans l’oubli. Il fait partie des chorégraphes de référence français et appartient au patrimoine culturel de l’hexagone. La mémoire de son œuvre, mais aussi sa transmission, est donc essentielle.

A- Émergence de la Nouvelle Danse française : contextualisation historique

La danse « savante »⁴ ou danse classique a plus de 300 ans d’histoire. Au XVII^e siècle une fraction se crée entre la danse dite savante et la danse dite « populaire »⁵ qui n’avait alors pas sa place dans les institutions royales et qui n’était pas enseignée, car pas assez prestigieuse. La

⁴ FILLOUX VIGREUX, Marianne, 2003, La danse et l’institution : genèse des premiers pas d’une politique de la danse en France 1970-1980, L’harmattan.

⁵ idem

Héritage, transmission et évolution du répertoire de Dominique Bagouet

danse savante atteint son apogée en 1661 sous le règne de Louis XIV et une Académie royale de danse est créée. Des règles et une technique académique sont alors établies. Le classique faisait donc loi et était considéré comme la seule danse noble et méritante. Initialement intégrée aux comédies-ballets de Molière, elle se développe et les opéra-ballet* naissent alors. La danse classique acquiert une nouvelle place, notamment avec la réforme de Jean Georges Noverre considéré comme le créateur du ballet moderne.

Au début du XX^e siècle, un nouveau courant se crée et marque une autre rupture. C'est la naissance de la danse dite moderne. Nous pouvons parler des ballets russes de Serge Diaghilev ou encore de la danse moderne aux Etats-Unis avec des chorégraphes tels que Martha Graham ou Doris Humphrey. La danse contemporaine se développe peu à peu. Dans les années 1950 le style néoclassique apparaît, le langage corporel est classique mais l'espace est utilisé de manière plus contemporaine. La danse contemporaine est en réalité la création d'une gestuelle en rapport direct avec le thème de la pièce. On se rapproche peu à peu de « l'expression théâtrale »⁶. Ce langage chorégraphique devient de plus en plus académique à l'usage ; c'est un passage systématique. Un nouveau genre chorégraphique est identifié et devient un modèle dont s'inspirent les nouvelles générations. En effet, la danse du XX^e siècle a été nourrie par l'héritage du passé et réaménagée⁷. Chaque style alimente directement ou indirectement le suivant. A l'échelle de la danse, le contemporain est un style très jeune qui s'est développé malgré les réticences des défenseurs de la danse classique. Au-delà de l'affirmation artistique, s'est développée une volonté d'affirmation politique et d'encadrement de cette pratique. L'année 1981, charnière, marque un tournant dans l'histoire des politiques culturelles concernant la danse et plus particulièrement la danse contemporaine.

1) Nouveau style : révolution esthétique des années 80'

Nous assistons dans les années 1980 à une révolution esthétique. Les chorégraphes de cette période, appelée la Nouvelle Danse française, ont inventé un style hybride, savant mélange de courants très hétérogènes. C'est une dynamique collective, qui rendra alors les chorégraphes

⁶ FILLOUX VIGREUX, Marianne, 2003, La danse et l'institution : genèse des premiers pas d'une politique de la danse en France 1970-1980, L'harmattan.

⁷ GINOT, Isabelle, MICHEL Marcelle, 2008, La danse au XX^{ème} siècle.

Héritage, transmission et évolution du répertoire de Dominique Bagouet

de cette Nouvelle Danse française incontournable. Dominique Bagouet en tête, Maguy Marin, Odile Duboc ou encore Daniel Larrieu, tous ces danseurs devenus chorégraphes-auteurs ont marqué la période et ont offert au public une palette d'esthétiques variées et poignantes. « Le plaisir et la liberté de danser, l'invention chorégraphique, la nécessité profonde de chaque mouvement, a suscité une adhésion franche du public »⁸. Ce courant empreint d'un optimisme sans précédent, la nouveauté du mouvement, sa justesse et la sensibilité qui s'en dégage, ont touché les spectateurs. La danse était un moment de partage, et dans un contexte social de plus en plus individualiste la danse contemporaine, et plus particulièrement la Nouvelle Danse française, a été un remède à l'inquiétude, une ouverture sur l'autre. Il y avait une simplicité dans le style, une justesse touchante dans le mouvement, c'était une danse accessible qui parlait à tout le monde. Tout cela venait alors en contradiction avec le caractère plutôt élitiste de la danse classique. Bagouet a ouvert le peuple à la danse. « Si l'œuvre à danser a été fondatrice pour bien des danseurs, l'œuvre à regarder l'a été autant pour ses spectateurs. Profondément auteur de spectacles, metteur en scène, réalisateur, Bagouet écrivait et composait aussi le regard du spectateur »⁹.

Le geste et l'esthétique Bagouet : un mélange des genres.

Comment définir le style Bagouet ? Et surtout pourquoi marque-t-il une rupture de l'esthétique ?

La nouvelle vague de chorégraphes contemporains des années 1980 font de nouvelles propositions chorégraphiques. Certains parlent d'un affranchissement complet des techniques classiques et néoclassiques. Autrement dit, faire table rase du passé notamment par la pluridisciplinarité sur scène ou par la création d'une nouvelle gestuelle. Pour d'autres, l'esthétique de ces chorégraphes-auteurs est un savant mélange des genres, s'inspirant et remodelant les différentes techniques.

Dominique Bagouet a été encensé par le public de l'époque, s'illustrant comme chef de file de celle-ci. Rigueur dans la forme, geste clair dans l'espace et corps stable. Un corps centré. On ne tombe pas, le corps est tenu.

⁸ BOISSEAU, Rosita, La danse contemporaine française, Fresques INA parcours thématiques

⁹ LAUNAY, Isabelle, 2007, Les Carnets Bagouet, la passe d'une œuvre, Les Solitaires intempestifs, p14.

Héritage, transmission et évolution du répertoire de Dominique Bagouet

La précision du geste dans l'espace est primordiale. Le geste de Bagouet s'inscrit dans cet espace qui n'est presque jamais frontal. Il y aura toujours une partie du corps du danseur ou son regard qui ne sera pas face au public. Cela dénote avec la pratique classique.

Isabelle Ginot parle de « renoncement du danseur victorieux »¹⁰. Il est intéressant de voir à quel point la place du danseur-interprète est bousculée et la manière dont Dominique Bagouet s'affranchit de certains codes. C'est une époque où les chorégraphes contemporains bousculent l'ordre esthétique établi. C'est une « explosion de mouvements, de sensations, de désirs, de couleurs, de musiques... Ces auteurs chorégraphiques imposent sur le plateau des univers, des obsessions, des thèmes et une écriture singulière qui les distingue »¹¹. Peu à peu, les codes classiques ou encore néoclassiques de la danse ne font plus loi. Autre exemple de cet affranchissement chez Béjart, et notamment la façon dont il traite la figure masculine. Dans la danse classique, le danseur évolue derrière la danseuse il n'est pas vraiment mis en avant, il sert de pilier, la ballerine étant le centre. Béjart a sorti le danseur de l'ombre et l'a mis torse nu. La figure masculine s'est détachée de cette image un peu désuète de la danse classique. Il est devenu viril par essence. Béjart a joué sur les ambiguïtés. Cependant pour Bagouet, nous ne pouvons pas dire qu'il a complètement mis de côté les usages classiques, il les « a interrogés, défaits et mis en évidence ».¹² Dominique Bagouet est un fervent défenseur de l'éclectisme et s'inspire de ce qu'il voit, a vu, ou a pratiqué. La danse de Bagouet n'est pas spectaculaire, mais elle est rigoureuse. Il entretient une relation nourrie avec ses danseurs. C'est une des rares compagnies où on donne le cours. Le savoir se partage. Le travail de Bagouet a été influencé par de nombreuses esthétiques, notamment parce qu'il a suivi des enseignements divers. Commenant par la danse classique, il s'est ouvert peu à peu à la danse contemporaine, et ce notamment grâce à Peter Goss en France.

La vague moderne des chorégraphes des années 1980 est aussi particulièrement marquée par des maîtres de la danse américaine et le courant de la *post-modern dance*. Bagouet a effectué plusieurs voyages aux Etats-Unis, il a travaillé avec plusieurs chorégraphes comme Merce Cunningham ou encore Carolyn Carlson et Martha Graham. Bagouet confie lors d'une

¹⁰ LAVIGNE, Aurélie, realPAULRE, 2012, Laurent, *Dominique Bagouet, chorégraphe (1951-1992)*, Une vie, une œuvre, France Culture, 58 mn

¹¹ BOISSEAU, Rosita, La danse contemporaine française, Fresques INA parcours thématiques

¹² GINOT, Isabelle, 1999, Un labyrinthe dansé, CND Pantin.

Héritage, transmission et évolution du répertoire de Dominique Bagouet

interview qu'il « avait été agressé [par la danse de Cunningham], car elle bousculait ses codes »¹³. Puis son regard sur la technique de Cunningham a changé, il a beaucoup travaillé avec ses danseurs, car Cunningham n'enseignait déjà plus. Il a découvert une science du mouvement encore plus élaborée. Cela l'a influencé et guidé dans de nouvelles orientations, il parle notamment « des dissociations non-organiques »¹⁴. En effet, dans la technique Cunningham, le corps est fragmenté, l'expression et l'émotion sont évacuées pour mettre en lumière le mouvement pur. C'est une chose que l'on retrouve dans certaines pièces chez Bagouet. Quand il crée sa compagnie en 1977, il engage Michèle Rust comme enseignante, puis l'invite ensuite à rejoindre sa compagnie. Il a rencontré cette dernière lorsqu'il faisait partie de la compagnie Peter Goss (1974-1976). C'est à cette même période qu'il se forme à la technique Carlson et qu'il s'ouvre alors à l'improvisation. Dominique Bagouet est très attaché à la « qualité de mouvement »¹⁵ et se démarque encore de la pratique classique qui, elle, parlerait plus de la « beauté du mouvement ». Encore une rupture de l'esthétique.

Dans la danse contemporaine de Bagouet, il y a une intériorisation, une démarche presque philosophique, une spontanéité dans le mouvement. C'est une chose que l'on ne retrouve pas en danse classique. En effet, tout est beaucoup plus dans la performance physique et la démonstration artistique par le biais de figures imposées et plutôt impressionnantes. Bagouet travaillait en interaction constante avec ses danseurs. Il est connu pour sa précision dans les bras des danseurs. La zone des épaules est porteuse des émotions, elles sont mobiles et transmettent des émotions.

Dès sa première pièce « *Chansons de nuit* », un processus est mis en place, comme un un manifeste du mouvement. Il aura sa patte. Il aimera aussi mélanger les disciplines sur scène. Comme le fait par exemple Maguy Marin dans « *May B* », œuvre inspirée de Beckett et théâtralisée. Bagouet, lui, travaillera avec des créateurs contemporains pour la musique, il intégrera aussi les arts plastiques et la vidéo.

¹³ BAGOUET, Dominique, 1990, Dominique Bagouet parle de Merce Cunningham, Numéridanse, 1m07

¹⁴ BAGOUET, Dominique, 1990, Dominique Bagouet parle de Merce Cunningham, Numéridanse, 5m46

¹⁵ LAVIGNE, Aurélie, real PAULRE, 2012, Laurent, *Dominique Bagouet, chorégraphe (1951-1992)*, Une vie, une œuvre, France Culture, 11min40

Héritage, transmission et évolution du répertoire de Dominique Bagouet

Cette esthétique est nouvelle, cette démarche artistique est inédite, le public est conquis et Bagouet devient un des chorégraphes reconnus de son époque. Il crée alors un patrimoine considérable avec sa compagnie en seulement quinze années. Cet héritage ne peut tomber dans l'oubli, c'est une figure majeure de la danse en France. Quand il disparaîtra en 1992, ses proches collaborateurs seront conscients du devoir de mémoire qui leur incombe et de la tâche qu'ils auront à accomplir. Le patrimoine culturel français doit être conservé et la transmission aménagée.

Développement de la « danse d'auteur »

Les danseurs de cette nouvelle vague, devenus chorégraphes, commencent à s'interroger sur l'écriture de la danse afin de développer une danse d'auteur à la française. Plusieurs réflexions se sont amorcées, tout d'abord celles autour de la création. Les années 1980 ont vu naître ce que l'on appelle alors la danse d'auteur. « Où l'imaginaire mis en jeu, les arguments poétiques ou narratifs, l'originalité scénique, se sont mis à compter davantage que telle ou telle « technique »¹⁶ Une dizaine d'années plus tard, certains chorégraphes se sont interrogés sur le mouvement lui-même, son essence. Bagouet s'inscrit dans ce processus en créant une gestuelle bien particulière et en essayant de la théoriser. Il a été un des pionniers de la danse contemporaine française à se servir de la notation et de l'écriture du mouvement, faisant alors du geste non seulement une inscription corporelle mais aussi une théorie. Dominique Bagouet a mis l'écriture au service de la danse. Il a permis aux générations futures de pouvoir décrypter sa pensée et la comprendre à travers ses écrits et tous les supports vidéos. Ce geste reste bien entendu ancré aussi dans le corps des danseurs qui ont travaillé avec lui. Toutes ces archives permettront à l'association des Carnets Bagouet de travailler et faire perdurer la mémoire de Dominique Bagouet.

L'usage d'une gestuelle de manière répétitive devient peu à peu académique. L'académisme de la danse contemporaine et de la théorisation qu'en font ses auteurs amènent les chorégraphes à revendiquer un statut de chorégraphe-auteur*.

« La professionnalisation d'un art procède d'une autonomisation de l'esthétique ainsi que

¹⁶ ADOLPHE, Jean-Marc, La danse française sous influence étrangère, Fresques INA parcours thématiques

Héritage, transmission et évolution du répertoire de Dominique Bagouet

d'une spécialisation des activités contenues dans un domaine artistique : la théorisation, l'enseignement, la recherche esthétique »¹⁷. Progressivement, les chorégraphes-auteurs vont acquérir des droits et les politiques culturelles évolueront dans ce sens, notamment en institutionnalisant la danse contemporaine. Les chorégraphes des années 1980 sont aux premières loges, Bagouet notamment défend le statut des danseurs et des auteurs. Les politiques culturelles du gouvernement Lang et les différentes initiatives menées en particulier par Dominique Bagouet vont totalement modifier le paysage de la danse contemporaine française.

2) Politiques culturelles en faveur de la danse contemporaine : une révolution politique

Dans un contexte politique singulier en effet, la gauche arrive au pouvoir avec François Mitterrand et le Ministère de la Culture est confiée à Jack Lang. La Nouvelle Danse française bénéficie des premières subventions, mais aussi des débuts de la décentralisation en France ou encore de l'établissement d'institutions consacrées essentiellement à la diffusion et à la création artistique. En revanche, les années 80 ne sont pas les premières années d'institutionnalisation de la danse contemporaine. En effet, les premières politiques en faveur de la danse se font à la fin des années 60, début des années 1970. Les politiques culturelles concernant la danse sont à cette époque quasi inexistantes mais sont nécessaires. « Un artiste dont les créations ne sont pas reconnues de son vivant a très peu de chances qu'un autre danseur ou chorégraphe accède à son œuvre et la fasse connaître au public. Il a donc fallu une réelle volonté politique pour que la danse contemporaine puisse s'afficher et s'affirmer au même titre que la danse classique »¹⁸. Le terme « danse contemporaine » est utilisé pour la première fois dans un texte de loi de 1965 relatif à l'enseignement de la danse. Dès 1969, deux nouvelles directions sont créées et remplacent la Direction générale des arts et des lettres. Une direction consacrée à l'action culturelle et une autre consacrée aux spectacles (la danse apparaît dans l'intitulé). La même année, le Théâtre Français de la Danse (TFD)* est

¹⁷ Citation de Max Weber dans Sociologie de la musique, 1998, Les fondements rationnels et sociaux de la musique, Paris, Métailié

¹⁸ FILLOUX VIGREUX, Marianne, 2003, La danse et l'institution : genèse des premiers pas d'une politique de la danse en France 1970-1980, L'harmattan, p8.

Héritage, transmission et évolution du répertoire de Dominique Bagouet

fondé et doit créer une compagnie de danse au prestige équivalent à celui de l'orchestre de Paris. La danse sort de l'ombre.

Cependant en 1970, selon un rapport alarmant du pôle chorégraphe du Syndicat Français des Acteurs (SFA), la danse est considérée comme un « divertissement mondain » et aucune attention n'est donnée à la création ou la diffusion (la danse étant réservée à une élite) et très peu à la formation (considérée comme une « école du maintien »). Les efforts sont faits sur la danse classique, au détriment de la danse contemporaine et de la modernité. Il faut que le gouvernement réagisse. Plus tard, la danse contemporaine trouve du soutien, plusieurs compagnies et lieux ont participé à la reconnaissance de la danse et plus particulièrement de la danse contemporaine. Nous pouvons citer les Ballets modernes de Paris ou la Jérôme Andrews Dance Company. Mais aussi la Maison de la Danse de Lyon fondée en 1980 ou encore le réseau de Centres Chorégraphiques Nationaux (CCN)* à partir de 1984. Dominique Bagouet interviendra donc dans une France en plein bouleversement politique et culturel et s'inscrira comme une figure marquante de cette époque. Il a notamment à cœur la reconnaissance du statut de danseur et celui de chorégraphe, mais aussi sa protection.

La professionnalisation et la formation du danseur : création d'un statut et syndicalisation

En 1973, le statut de chorégraphe est reconnu (Dominique Bagouet est encore danseur). Les chorégraphes pourront bénéficier de droits d'auteurs et d'une rémunération pour leur travail. Concernant le danseur-interprète, les évolutions se feront un peu plus tardivement — mais déjà, un grand pas est fait. Elles seront notamment centrées sur sa formation mais aussi sur la reconnaissance de son statut d'artiste et sa protection sociale. Avec le statut reconnu de chorégraphe, de nouvelles revendications naissent et les auteurs se syndiquent au sein du SFA (Syndicat Français des Acteurs) — créé en 1945 sous le nom de SNA (Syndicat National des Acteurs) qui contient un pôle danse — mais aussi au sein du Syndicat national des auteurs et compositeurs, Section des chorégraphes, fondé en 1960. Les chorégraphes sont représentés et peuvent faire valoir leur droit.

Pour les danseurs, dès 1969, le droit du travail prend en compte les artistes interprètes et leur accorde le statut d'intermittent du spectacle. Statut qui reconnaît le métier du danseur et sa professionnalisation. Il aura en effet droit à des allocations chômage et des congés payés.

Héritage, transmission et évolution du répertoire de Dominique Bagouet

Par ailleurs, la formation du danseur a aussi été dynamisée grâce à la création en 1978 du CNDC (Centre National de Danse Contemporaine) à Angers, qui fut alors la première école de danse « contemporaine ». La première idée des responsables politiques fut d'importer en France la technique américaine. Ils proposent alors la direction du CNDC à Merce Cunningham, qui décline l'offre car il ne veut pas délaisser sa compagnie à New York. Le choix se portera finalement sur Alwin Nikolais. La danse contemporaine possède enfin un centre de formation et est reconnu comme un style de plus en plus académique, ayant un intérêt de transmission.

Enfin, en 1989 est créé par le Ministère de la Culture le diplôme d'Etat* en jazz, contemporain et classique. Les danseurs sont formés et, à l'obtention de leur diplôme, seront professionnels du spectacle et pourront à leur tour enseigner la danse. Le contemporain n'est pas laissé de côté. Dominique Bagouet, très soucieux de la formation du danseur, crée une cellule d'insertion professionnelle destinée aux jeunes danseurs et mise en place au sein du CCN qu'il dirigeait à Montpellier. Il organise aussi plusieurs stages professionnels. C'est l'une des problématiques centrales auxquelles sont confrontées les institutions. Mettre l'accent sur la formation était essentiel pour participer à la reconnaissance de la danse contemporaine. Les politiques culturelles relatives à la formation artistique ont donc dû se scinder et mettre l'accent tantôt sur la formation des amateurs tantôt sur celle des professionnels. Cependant, « cette restriction ne suffit pas à enfreindre les processus d'autoproclamation de « chorégraphe » ou « danseur professionnel » de la part des amateurs de danse désirant vivre de leur « vocation » »¹⁹. Ceci participe à la propagation d'un art et à la reconnaissance de son influence.

Une autre initiative a participé à cette reconnaissance et à l'émergence de nombreux chorégraphes talentueux : le concours de Bagnolet.

Le concours de Bagnolet : la reconnaissance des professionnels

Créé en 1969 par le danseur et chorégraphe Jaque Chaurand, ce concours a fait émerger un

¹⁹ FAURE, Sylvia, 2008, Les structures du champ chorégraphique français. Actes de la recherche en sciences sociales, n 175, p. 82-97

Héritage, transmission et évolution du répertoire de Dominique Bagouet

bon nombre de talents et a participé à la reconnaissance de la danse contemporaine en France. Jaque Chaurand souhaitait créer une école de formation de danseurs et de chorégraphes. Avec le soutien de la mairie de Bagnolet, il fonde un centre chorégraphique et organise un concours qu'il nomme «Le Ballet pour demain». Le concours commence modestement avec seulement cinq danseurs candidats (amateurs et professionnels). La renommée est telle que dix ans plus tard ce chiffre sera multiplié par dix. L'idée de M. Chaurand était de créer ce concours pour des danseurs classiques mais il n'était pas réfractaire à une ouverture disciplinaire. Peu à peu, des danseurs contemporains y ont participé, révélant de grands talents de la Nouvelle Danse française, notamment Dominique Bagouet en 1976. Alors qu'il fait encore partie de la compagnie Peter Goss, c'est avec trois danseuses de celle-ci qu'il y présente sa 1^{re} pièce «*Chansons de nuit*». Il remporte le premier prix mention Recherches* et sa carrière de chorégraphe commence. Il évoluera dans les années 1980, années charnières en matière de politiques culturelles en faveur de la danse.

Grandes avancées politiques des années 80 : Dominique Bagouet acteur majeur.

Comme énoncé précédemment, les années 1980 sont marquées par le passage de la gauche au pouvoir, Jack Lang œuvrant en faveur de la danse contemporaine. Trois axes vont être développés et dynamisés en matière de politiques culturelles : la création, la formation et la diffusion.

Le paysage chorégraphique français s'est diversifié et étoffé. On voit s'implanter un peu partout des centres chorégraphiques nationaux et des compagnies de danse indépendantes et professionnelles. Selon Philippe Urfalino, la politique culturelle est « la mise en cohérence réussie, c'est-à-dire acceptée, d'une représentation du rôle que l'Etat veut faire jouer à l'art pour changer ou consolider la société avec un ensemble de mesures publiques (nominations, financements, créations de divers dispositifs et établissements). »²⁰. L'Etat est donc à ce moment-là interventionniste et n'hésite à prendre les mesures adéquates pour que le développement des nouvelles générations de chorégraphes se fassent dans un environnement adapté et participe à la richesse de la culture française et de son désir « d'exception culturelle ». Il y a une volonté nette de soutenir de nouveaux artistes et de valoriser de

²⁰ LE MOAL, Philippe, 2008, Dictionnaire de la danse, Larousse.

Héritage, transmission et évolution du répertoire de Dominique Bagouet

nouvelles formes d'expression. Plusieurs chorégraphes (notamment ceux récompensés au concours Bagnolet, comme Dominique Bagouet) sont le symbole de ces politiques axées sur la création et la diffusion de la danse contemporaine. L'académisme perd peu à peu son rôle hégémonique au profit d'autres styles.

Les pratiques amateur et professionnelle vont être dissociées. Dès 1984, des cours de danse contemporaine vont être dispensés dans les conservatoires* nationaux supérieurs de musique et de danse à Paris et à Lyon. Aujourd'hui la quasi-totalité des conservatoires régionaux et plus des trois-quarts des conservatoires départementaux possèdent un pôle danse. Toutes ces politiques culturelles en faveur de la création mais aussi de la diffusion sont allées de pair avec une logique de décentralisation, autrement dit un maillage territorial permettant une plus grande autonomie des régions vis à vis du pouvoir central à Paris. Le gouvernement crée alors des CCN dans les différentes régions (d'abord au nombre de 11, il y en a 19 aujourd'hui). Dominique Bagouet prend la direction du CCN Montpellier Languedoc-Roussillon en 1982, Maguy Marin celui de Créteil en 1984. Les chorégraphes de la Nouvelle Danse française sont alors reconnus pour leurs compétences artistiques. Bagouet a bénéficié du soutien du maire de la ville de Montpellier de l'époque, Georges Frêche, qui lui fait totalement confiance et dynamise ainsi sa ville qui était à l'époque un « désert culturel »²¹.

Les centres chorégraphiques nationaux ont pour missions la « création d'œuvres chorégraphiques par les compagnies ou ballets dirigeants ; diffusion de ces œuvres, au niveau local, régional, national et international ; sensibilisation des publics à l'art de la danse ; formation ; et, depuis 1998, accueil de compagnies indépendantes »²².

En plus du soutien à la création par la multiplication des CCN, le gouvernement a alloué un bon nombre de subventions aux compagnies indépendantes et conventionnées afin de financer cette création.

Dans ce contexte de décentralisation, l'Etat n'est pas le seul soutien, tous les guichets publics étant mobilisés aux niveaux régional, départemental et municipal pour aider et soutenir la diffusion et la création.

Ce coup de pouce a logiquement fait augmenter le nombre de lieux de création et de diffusion

²¹ BAGOUET DOMINIQUE, 1981, Dominique Bagouet et le Festival International Montpellier Danse, INA, TF1, 14sec

²² ADOLPHE, Jean-Marc, Danse, une politique qui soutient la création, Fresques INA parcours thématiques

Héritage, transmission et évolution du répertoire de Dominique Bagouet

mais aussi de festivals. Il y a une volonté certaine du Ministère de promouvoir la culture chorégraphique grâce à ces dispositifs d'aides et subventions. Le théâtre de Chaillot, scène nationale*, est le seul exclusivement dédiée à la danse, mais plusieurs théâtres municipaux ouvrent aussi leurs portes à la danse. Parlons aussi de la Maison de la Danse à Lyon ou encore de l'initiative fabuleuse de Dominique Bagouet en créant avec le soutien de Georges Frêche le Festival international Montpellier Danse en 1980. Une quinzaine de groupes ont participé à la première édition. Dominique Bagouet voulait de cette rencontre qu'elle soit éclectique. « La danse a plein de visages mais j'ai essayé de tabler sur la qualité, nous avons invité des groupes qui se donnent à fond. Quand on pense au Ballet National de Cuba qui a le meilleur corps de ballet du monde dans Gisèle c'est vraiment une merveille. Le classique ne pouvait être représenté que par une troupe de cette qualité »²³.

Pour ce festival, il n'y a pas eu que des reprises mais aussi beaucoup de création originales, contemporaines et modernes. C'est tout nouveau. Une des premières préoccupations a été d'implanter ce festival auprès de la population locale et régionale. Le retour du public a été plus qu'encourageant et le festival a connu très vite un grand succès, et ce même à l'international. Bagouet est conscient que la danse est un art vivant et se nourrit donc aussi du public.

La France change alors peu à peu de visage et prend en compte la danse contemporaine, cela s'accompagnant par un vif intérêt du public.

« L'accroissement du soutien de l'État à la danse est à comprendre dans le contexte du développement de l'action publique en faveur des artistes contemporains, et qui dépasse très largement la fracture politique gauche/droite. »²⁴

Des figures aussi emblématiques que Dominique Bagouet ont donc émergé et sont devenues majeures, faisant partie intégrante du patrimoine culturel français voire mondial. Il existe un devoir de mémoire culturel français. A la disparition de Dominique Bagouet en 1992, la transmission de son héritage a paru essentiel. Il est devenu une figure emblématique, représentative d'un courant innovant et inédit.

²³ BAGOUET DOMINIQUE, 1981, Dominique Bagouet et le Festival International Montpellier Danse, INA, TF1, 3min

²⁴ FAURE, Sylvia, 2008, Les structures du champ chorégraphique français. Actes de la recherche en sciences sociales, n 175, p. 82-97

B) L'initiative inédite de l'association des Carnets Bagouet : le désir de mémoire.

«Je ne cherche pas à faire de la danse contemporaine je fais une danse qui est la mienne qui est le plus proche de ma sensibilité »²⁵

La danse de Bagouet a marqué les esprits tant elle est empreinte de la personnalité de cet homme remarquable. Il fut un chorégraphe-auteur doté d'une très grande sensibilité. Son travail ne pouvait, ne devait pas tomber dans l'oubli. A sa mort en décembre 1992, il fallait s'organiser. Dominique Bagouet se savait condamné mais il n'organisera pas ses funérailles, ni sa succession. Le choc fut immense tout comme le désir de mémoire. Il n'a pas laissé de testament artistique, il s'est simplement retiré. Il « passe son œuvre »²⁶ au vivant, à ceux qui allaient entretenir sa mémoire, à ceux en qui il avait confiance. Tout cela était en réalité une histoire de présent, il le savait et n'a pas voulu interférer. Cette disparition s'inscrit dans une période transitoire que sont les années 1990. De nouvelles questions se posent aux chorégraphes-auteurs mais aussi aux danseurs-interprètes. Le monde de la danse est en mutation. Après une reconnaissance par les institutions et la mise en place d'aides dédiées à la création mais aussi à la formation, les années 1990 portent de nouvelles réflexions sur la conservation de patrimoines chorégraphiques et nous voyons les différents acteurs se centrer sur des notions telles que répertoire ou encore transmission, jusque-là secondaires. (Le rôle des institutions dans cette évolution sera développé plus loin, nous nous centrerons ici sur les initiatives des acteurs internes du secteur de la danse). Le rapport que le milieu chorégraphique entretient avec sa propre histoire évolue. Après une lutte pour sa reconnaissance, on assiste alors à un « boom mémoriel »²⁷. La réflexion faite par le monde chorégraphique est d'autant plus poussée et alimentée que celui-ci fut touché par de nombreuses disparitions de chorégraphes de la génération 1980 mais aussi des maîtres de la génération précédente²⁸ ayant participé à la transformation culturelle en matière de danse et à l'évolution des mœurs.

A la mort de Bagouet, le premier geste des danseurs, aussi étrange qu'il puisse paraître, fut la dissolution pure et simple de la compagnie Bagouet. Sans Bagouet cette compagnie n'avait

²⁵ VILFRID, ANITA, 2002, Dominique Bagouet et « l'aventure constante », collec Etic et doc, 2mn56

²⁶ En référence au titre du livre d'Isabelle Launay : Les Carnets Bagouet, la passe d'une œuvre.

²⁷ BEAUVALLET, Eve, 1^{er} Octobre 2015, Les chorégraphes dans l'ère du je, Libération.

²⁸ Yano Hideyuki en 1988, Jacques Garnier en 1989, Jorge Donn en 1992, Paolo Bortoluzzi, Luis Falco, Rudolf Noureïev, Gerhard Bohner en 1993 ou encore Régis Huvier

Héritage, transmission et évolution du répertoire de Dominique Bagouet

plus de sens, plus d'essence, il fallait passer à autre chose et vite. Mais à quoi ? Voilà la problématique à laquelle s'est confrontée la compagnie Bagouet. Pour tenter de comprendre la démarche de l'association (loi 1901) des Carnets Bagouet, Anne Abeille a répondu à quelques questions²⁹. Pourquoi était-il essentiel pour ses danseurs de se souvenir, de transmettre ce souvenir et d'en faire une autre réalité ?

L'initiative de l'association est inédite et, de ce vide qu'il a laissé, est née cette structure composée en tout premier lieu des danseurs de la compagnie et de proches collaborateurs. Les amis de ce chorégraphe avaient envie et besoin que cette œuvre ne sombre pas dans l'oubli, ils ne voulaient pas être des héritiers et figer l'œuvre de Dominique Bagouet dans le temps. Ils la voyaient en réalité évolutive.

Selon Jean Rochereau³⁰ « les carnets Bagouet visent ce qui n'est pas cernable. Approcher la danse de Dominique c'est approcher un objet que l'on n'atteindra jamais, c'est entrer dans une démarche d'approche »³¹

Cette citation permet de comprendre les obstacles que vont devoir vaincre les Carnets Bagouet : Comment mettre en place cette succession et transmettre un répertoire si riche ? Et surtout comment faire accepter que les œuvres de Bagouet ne seront plus celles du passé, qu'il faudra composer avec le présent et donc les faire forcément évoluer voire les réinterpréter ?

Remarque d'avant-propos : les Carnets Bagouet ne sont pas une compagnie de répertoire. Autrement dit, les danseurs n'étaient pas là seulement pour continuer à danser le répertoire de Bagouet comme en son temps. Ils voyaient dans son répertoire une richesse, un contenu précieux à conserver mais aussi à faire évoluer et à transmettre aux danseurs professionnels.

1) Désir de prolongement, rejet de la substitution : « que fait-on de la danse de Dominique ? »³²

Dominique Bagouet a accordé une grande confiance aux personnes qui l'ont entouré pendant toutes ces années. Il n'a pas cessé de se remettre en question, de s'interroger sur les rapports

²⁹ Voir interview en annexe 2

³⁰ Ami danseur de Dominique Bagouet, rencontré lorsque Bagouet était membre de la compagnie Félix Blaska. Il fut co-fondateur de la compagnie Bagouet

³¹ VILFRID, ANITA, 2002, Dominique Bagouet et « l'aventure constante », collec Etic et doc, 21min

³² Formulation de la question par les danseurs de la compagnie à sa disparition. Cette question fut la genèse de la réflexion des Carnets Bagouet.

Héritage, transmission et évolution du répertoire de Dominique Bagouet

qu'il entretenait avec les gens. A sa mort, comme énoncé précédemment, il n'a laissé aucune consigne. Peut-être est-ce une démarche voulue, pour justement ne pas les enfermer dans un passé et, par conséquent, figer son œuvre. La confiance et le partage régnaient au sein de la compagnie. Anne Abeille se souvient de « la bonne ambiance de travail, la chaleur humaine, et grande qualité de travail au studio »³³.

En 1993, un hommage à Bagouet fut présenté au Festival d'Avignon, à l'issue duquel la compagnie fut dissoute et les Carnets Bagouet créés. Son but premier « donner la danse de Dominique à d'autres danseurs »³⁴. Les danseurs ont donc imaginé une association qui développerait à la fois la reprise et la création artistique (car un bon nombre de danseurs sont aussi des chorégraphes) tout en accompagnant des danseurs professionnels dans la transmission de pièces du répertoire de Bagouet. Mais aussi une activité de conservation du patrimoine par la classification et la protection des archives du travail de ce chorégraphe et ce notamment grâce à ses nombreux carnets.

Lors de sa mise en place, l'association a employé deux salariés pour l'administration, tous les autres membres, bénévoles, étant rémunérés par les compagnies qui souhaitaient leur aide pour leurs travaux de transmission. Pendant une dizaine d'années, les membres se réunissaient trois à quatre fois par an, et organisaient un grand séminaire de réflexion environ tous les ans.

Lorsque l'on interroge Anne Abeille sur les difficultés rencontrées lors de la mise en place des Carnets, elle confie : « La principale, que nous ne sommes pas parvenus à surmonter, c'est faire accepter au public professionnel qu'il était impossible de reproduire les œuvres telles qu'il les connaissait, et que les membres des Carnets Bagouet, très rapidement, ne souhaitaient pas les reproduire mais les réinterpréter, voire les recréer »³⁵.

Il est très important de savoir que les danseurs et les proches collaborateurs des Carnets ne sont pas là pour faire perdurer la compagnie telle qu'elle était au temps de Dominique Bagouet. En revanche, ils sont les seuls à pouvoir témoigner et transmettre cet héritage. Ils succèdent à Dominique Bagouet sans pour autant s'y substituer. Ils sont les témoins de son passage dans l'histoire et se sentent responsables de ce qui leur a été légué.

³³ Cf annexe 2 interview d'Anne Abeille

³⁴ Présentation des Carnets Bagouet, texte fondateur

³⁵ Cf annexe 2 ITW d'Anne Abeille

Evolutions des Carnets : association jouissant aujourd'hui d'une renommée.

Dès sa création en 1993, l'objectif était donc simple : conserver et transmettre le patrimoine laissé par Dominique Bagouet. La mission principale était d'établir une cellule de réflexion afin «de garder vivante l'œuvre de Dominique Bagouet»³⁶. Trois grands axes ont été dégagés : la transmission, le remontage et la diffusion des pièces par des danseurs de Dominique Bagouet pour des projets et périodes données et enfin la constitution d'un fonds d'archives et de documentation.³⁷ L'activité de cette association était donc bien délimitée et les actions encadrées. En 2003, les missions ont été réactualisées. Une seule nécessité : la transmission. Un processus de travail a alors été défini et toutes les reprises et transmissions sont alors bien encadrées par un couple de danseurs ayant fait partie de la compagnie Bagouet. Des cours sont donnés pour imprégner les interprètes de la technique Bagouet, puis les pièces sont transmises. Afin de transmettre au mieux les passeurs s'aident «de leur mémoire corporelle, de quelques témoignages vidéo, de cahiers de notes de Dominique ou des assistants, et des collaborateurs, éclairagistes, ingénieur du son, costumière etc »³⁸.

En 2008, nouveau tournant, les Carnets Bagouet élargissent leur champ d'action et veulent grandir un peu plus. Plusieurs axes d'investigation vont être approfondis, l'association a de nouveaux objectifs. Elle les séparera en 4 axes distincts : la recherche et l'expérimentation sur la transmission de la danse, la pédagogie et les méthodologies de la transmission, la communication des travaux et des objectifs, et enfin un axe ressources de l'œuvre de Dominique Bagouet. L'association devient en effet un pôle de réflexion sur la danse, une institution aujourd'hui jouissant d'une renommée certaine dans le milieu professionnel et apportant des réponses sur un sujet aussi actuel que la transmission en danse.

Concernant son financement, l'association bénéficie en 1993 d'une aide initiale de 35 000 euros par an pendant 15 ans. Cette aide venait de la délégation à la danse du Ministère de la Culture qui a «créé une ligne spécifique pour l'association pour l'aider à accomplir ses premières missions»³⁹. Elle a ensuite diminué puis a complètement cessé en 2011. Le Ministère a justifié son choix, en affirmant que la mission première de l'association avait été

³⁶ Texte fondateur des Carnets Bagouet en 1993

³⁷ Texte fondateur des Carnets Bagouet en 1993

³⁸ Mise à jour du texte fondateur des Carnets Bagouet en 2003

³⁹ Cf annexe 2 ITW d'Anne Abeille

Héritage, transmission et évolution du répertoire de Dominique Bagouet

remplie. Toutes les archives avaient en effet été répertoriées et déposées. L'association survit grâce aux droits de cession des chorégraphies, très modestes.

Le plus dur pour les membres de l'association a été de prendre les premières décisions, de savoir quelles orientations prendre pour la suite.

Composer avec le présent, agir dans l'absence.

A la mort de Bagouet, il a fallu agir vite. Cependant, les émotions étaient bien trop intenses et les décisions très difficiles à prendre. Anne Abeille confie lors de l'entretien que « le lien affectif a été immense au début, jouant parfois contre la progression des idées et des actes. »⁴⁰ Ce lien est toujours présent, notamment justifié par le fait que chacun des membres est bénévole et travaille uniquement car il se sent concerné par les problématiques et surtout se sent garant et responsable de l'œuvre de Bagouet. Il existe aussi une réelle notion de plaisir à participer à cette démarche si particulière.

Un répertoire aussi dense et précis que celui-ci demande un certain recul dans son appréhension : la documentation est précieuse mais le témoignage oral aussi, peut-on alors se passer des absents ? Et les personnes présentes peuvent-elles être des témoins suffisants pour que les générations futures prennent à leur tour le relais ? Il fallait organiser le passage du geste et de l'œuvre car ces témoins ne pouvaient plus en être, à terme, les seuls garants ; la chaîne ne doit pas se briser. Mais alors il faut donner sa confiance et transmettre son savoir. « En d'autres termes, transmettre du Bagouet en restant à l'écoute du présent et redéfinir la nature d'une transmission différente en 1993, en 2000 ou en 2005 »⁴¹. Le temps s'est écoulé et la génération de danseurs s'est renouvelée. Il fallait donc composer avec ces changements et s'adapter aux nouveaux arrivants de façon physique mais aussi psychologique et psychique. Les techniques et les esthétiques ont évolué et la façon d'appréhender la danse également. Il faut accepter que la reconstruction à l'identique ne soit pas possible, il faut savoir composer avec le présent et redéfinir ce que l'on considère comme la « mémoire ». C'est en réalité une

⁴⁰ Cf annexe 2 ITW d'Anne Abeille

⁴¹ LAUNAY, Isabelle, 2007, Les Carnets Bagouet, la passe d'une œuvre, Les Solitaires intempestifs, p47.

Héritage, transmission et évolution du répertoire de Dominique Bagouet

mémoire évolutive et adaptable dont il est question ici. « Une renégociation continue du sens de l'œuvre portée par des débats contradictoires »⁴²

Lorsque l'on parle de mémoire, il est nécessaire de ne pas figer l'œuvre de Bagouet seulement dans la mémoire du danseur qui l'aura interprétée ; il y a l'idée d'une œuvre évolutive et d'une mémoire non standardisée, une mémoire qui ne sera pas unique. L'œuvre vit, elle évolue en fonction de l'environnement dans lequel elle s'inscrit. Toutes les décisions prises par l'association concernant le devenir des œuvres de Bagouet sont prises dans l'harmonie : l'entente règne au sein des Carnets Bagouet.

Au départ, il était pourtant compliqué pour ses membres de prendre des décisions, de peur de mal faire, l'émotion prenant trop le dessus. Puis, peu à peu, les esprits sont devenus sereins et les décisions prises de façon moins émotive. Anne Abeille a écrit une lettre à Hélène Cathala⁴³ pour lui faire part des avancées suite au conseil artistique des 13 et 14 septembre 1997. Elle notifie que les décisions sont prises de manière plus sereines et apaisées, que les membres prennent de plus en plus confiance en eux. Malgré l'absence de certains membres, la confiance qu'ils se portent mutuellement et le recul pris par rapport aux décisions facilitent les débats. Il fallait que le temps passe pour envisager plus paisiblement les choses et pour expliquer comment ils envisagent d'appréhender l'héritage de Bagouet et leur devoir de mémoire. Une distinction a été faite : il ne s'agissait plus de transmettre « la danse de Dominique Bagouet » mais « l'œuvre de Bagouet ». Autrement dit, composer avec les évolutions et ne pas se dire que c'est un abandon mais plutôt une marche en avant, un déplacement de sa danse vers une autre réalité.

⁴² LAUNAY, Isabelle, 2007, Les Carnets Bagouet, la passe d'une œuvre, Les Solitaires intempestifs, p49

⁴³ Danseuse de la compagnie, cf annexe 3 lettre d'Anne Abeille à Hélène Cathala : les absents nous manquent moins que d'habitude.

Héritage, transmission et évolution du répertoire de Dominique Bagouet

2) Un répertoire considérable à commémorer : le défi des Carnets Bagouet

Pour Bagouet, la danse contemporaine « se fabrique »⁴⁴ avec un état d'esprit qui n'est pas basé sur des codes. Il met en avant la liberté de création et le fait que l'on puisse utiliser tout ce que l'on trouve, que l'on puisse mélanger les disciplines, les styles. C'est une danse « sans scrupule »⁴⁵

Le caractère multiple de ses influences et sa curiosité artistique ont fait de l'œuvre de Dominique Bagouet un monument de la danse contemporaine. Son premier contact avec le contemporain, c'est au côté de Carolyn Carlson qu'il le fera. Il sera déboussolé et improvisera pour les premières fois, il parle alors de « vertige »⁴⁶. Cependant, s'il s'essaie à l'improvisation en tant que danseur, il ne laisse pas de place à l'improvisation en tant que chorégraphe (sauf pour *Jours étranges*). Tout est écrit, tout est précis, tout est prévu, et tout est net. Les pièces de Bagouet ont marqué les esprits, certaines sont même devenues peu à peu des classiques de la danse contemporaine. Les œuvres du chorégraphe ne pouvaient pas disparaître avec lui.

Voici le défi des Carnets Bagouet, rendre ce patrimoine accessible, le transmettre aux générations futures, être des témoins du passé tout en composant avec le présent mais aussi et surtout amorcer des réflexions autour de l'héritage de la danse. Les fondateurs de l'association ont bien compris ce que serait leur responsabilité vis à vis de l'œuvre de Bagouet.

Reprises et diffusion de pièces par ses interprètes

Il était important de pouvoir reprendre des pièces du répertoire de Bagouet tant que les danseurs l'ayant connu personnellement étaient encore des témoins et pouvaient les danser eux-mêmes. De nombreuses demandes ont été faites en ce sens (festivals, théâtres, ...). En 1993 a été dressée une liste de onze pièces qui pouvaient être reprises, par les danseurs de la

⁴⁴ VILFRID, ANITA, 2002, Dominique Bagouet et « l'aventure constante », collec Etic et doc, 3min20

⁴⁵ VILFRID, ANITA, 2002, Dominique Bagouet et « l'aventure constante », collec Etic et doc, 3min20

⁴⁶ VILFRID, ANITA, 2002, Dominique Bagouet et « l'aventure constante », collec Etic et doc, 18min41

Héritage, transmission et évolution du répertoire de Dominique Bagouet

compagnie uniquement, (parmi elles : *Assai*, *Saut de l'ange*, *Necessito*, *Meublé sommairement*, *Le crawl de Lucien* ou encore *So Schnell* version 1992⁴⁷).

Certaines n'y figurent pas et d'autres ont été reprises, mais non sans difficultés, tant sur les plans technique, organisationnel ou émotionnel.

A l'affiche, le nom de Bagouet est gage de qualité chorégraphique et fait venir le public. « La demande de répertoire est donc une demande de reproduction d'un produit Bagouet dont il s'agit aussi d'exporter la « qualité française » ». Mais était-ce vraiment ce que désiraient les Carnets ? Cette association ne souhaitait surtout pas devenir une compagnie répertoire figeant les œuvres du chorégraphe dans le temps. Cela serait « attendre de l'œuvre qu'elle soit stabilisée et permanente »⁴⁸. Cette paralysie de l'œuvre dans le temps questionne sur son essence et la profondeur de son interprétation. La reproduction à l'identique d'une œuvre serait en réalité un simple enchaînement de gestes techniques, par trop superficiel.

Voici pourquoi les Carnets Bagouet ont lentement ralenti les reprises des pièces de Bagouet par ses danseurs pour se consacrer à la belle aventure de la transmission à de nouveaux danseurs.

Transmission de pièces pour intégration au répertoire d'une autre structure

Les reprises qui en ont été faites par des compagnies professionnelles ont été encadrées par des danseurs *transmetteurs* de l'association des Carnets Bagouet. La présence de ces derniers lors de chaque reprise était la condition *sine qua non* (ou du moins une demande à l'association devait être faite). Anne Abeille a rappelé qu'aucune demande de reprise n'avait été refusée par l'association. Chaque demande est analysée, des auditions sont organisées pour attester du niveau des danseurs et ainsi adapter la pédagogie (chaque projet doit être obligatoirement accompagné d'une action pédagogique). Des contrats sont fixés pour toutes reprises. Le but étant de propager et de faire rayonner autant que possible l'œuvre de Dominique Bagouet. Il est intéressant de savoir pourquoi ces œuvres ont marqué des générations entières de danseurs et lesquelles sont devenues des pièces incontournables du

⁴⁷ Liste complète des œuvres dans le texte fondateur de l'association

⁴⁸ LAUNAY, Isabelle, 2007, Les Carnets Bagouet, la passe d'une œuvre, Les Solitaires intempestifs, p41.

Héritage, transmission et évolution du répertoire de Dominique Bagouet

répertoire de Bagouet. En seulement quinze années, Bagouet a créé quarante-cinq pièces. Certaines, par leur originalité et leur intensité ont marqué les professionnels et le public. Nous en avons déjà évoqué la raison : un style si particulier et une rupture de l'esthétique connue jusqu'alors.

Chansons de nuit (1976) amorce le processus de création, elle fut sa première pièce, et c'est grâce à elle qu'il remporta le concours Baignolet. Quarante-quatre autres suivront avant son décès en 1992.

Un répertoire aussi dense est, sans aucun doute, une richesse culturelle mais peut-on affirmer que toutes les pièces sont transmissibles ? La reprise et la transmission intégrale du répertoire est-elle encore possible ? La présence de Bagouet était-elle indispensable ? Voici quelques exemples de pièces pour lesquelles des difficultés ont été rencontrées.

- *F et Stein* est créée en 1983. Elle fut très peu jouée à l'époque car c'est un solo du chorégraphe. Ayant déjà sa compagnie, Bagouet ne montera plus énormément sur scène. C'est une pièce très personnelle. Bagouet change d'attitude et de costumes tout au long de celle-ci. Il travaille sur le thème du travestissement. Dans cette pièce, il rejette les bonnes manières et les codes et nous plonge dans une atmosphère angoissante. Selon Isabelle Ginot, il tente de mettre en lumière la « présence de la mort dans le corps dansant ». ⁴⁹ Cette pièce a été reprise en 2000 par Christian Bourigault⁵⁰ **Problème** : *F et Stein*, elle, est une pièce dansée par Dominique Bagouet lui-même, il semble difficile pour un danseur transmetteur d'accompagner un travail de reprise d'une pièce qu'il n'aura pas dansé et qu'aucun autre danseur n'aura interprété à part Bagouet. Et surtout de danser et d'interpréter des pièces si personnelles et si intimes.
- *Jours étranges*, créée en 1990, est une pièce pour six danseurs. Bagouet a laissé exceptionnellement, les danseurs improviser. C'est un peu une pièce à part. Ses chorégraphies sont en général très précises, très écrites, les gestes sont beaux et les danseurs connectés avec la musique. Ici, les danseurs ont exploré une sorte d'interdit

⁴⁹ LAVIGNE, Aurélie, real PAULRE, 2012, Laurent, *Dominique Bagouet, chorégraphe (1951-1992)*, Une vie, une œuvre, France Culture, 30min04

⁵⁰ Danseur passeur. La reprise est visible sur le fonds d'archives FANA <http://fanum.univ-fcomte.fr/fana/?f=1&d=47>.

dans la danse contemporaine : ils devaient « en rajouter », allant même jusqu'à la caricature et la gesticulation. Dans *Jours étranges*, ils ne pouvaient pas vraiment se reposer sur la chorégraphie, ils devaient donner beaucoup d'eux-mêmes. **Problème** : Comment restituer des parties non chorégraphiées ? Les danseurs *transmetteurs* ont dû travailler de manière différente, essayer d'expliquer des sensations qui ne trouvent pas forcément d'explication, ou sur lesquelles il est difficile de mettre des mots. Il fallait cependant être précis tout en encourageant les danseurs-interprètes à laisser libre cours à leur interprétation.

- *Saut de l'ange*, créée en 1987, est une pièce est très organisée dans l'espace. Bagouet crée différents espaces : un sur le sol (béton), l'autre sur une terrasse et le dernier sur un plateau en bois rouge. Cette pièce est créée à l'extérieur. Dans sa composition, on trouve un refrain et, au fur et à mesure, de nouvelles compositions arrivent. Catherine Legrand⁵¹ avait l'idée de transmettre cette pièce mais cela s'est avéré compliqué. En effet, jamais rien ne se répète. Elle parle même « de folie »⁵², car il faut un temps considérable pour mémoriser le tout. D'une manière générale, elle nous dit que la danse de Bagouet a l'air simple mais qu'elle est en réalité très complexe. **Problème** : Catherine Legrand met en lumière les difficultés organisationnelles de la mise en place d'un atelier de transmission pour des pièces très complexes, qui demandent un travail très lourd notamment de mémorisation et d'apprentissage.

Facile est de constater que certaines pièces sont plus aisées à transmettre que d'autres. Ceci pourrait induire qu'un pan du répertoire de Bagouet ne sera potentiellement plus ou peu repris (ou seulement une reprise de certains extraits). Mais quelle est la bonne méthode de transmission ? Qu'est-ce qu'un résultat convenable ? Nous tenterons de répondre à ces questions plus tard dans cette réflexion. Il était important de voir ici quels furent les défis des Carnets Bagouet à leur mise en place, notamment les problèmes auxquels ils sont se sont confrontés concernant la transmission.

⁵¹ Danseuse emblématique du chorégraphe, elle entre dans la compagnie à l'âge de 18 ans.

⁵² LAVIGNE, Aurélie, real PAULRE, 2012, Laurent, *Dominique Bagouet, chorégraphe (1951-1992)*, Une vie, une œuvre, France Culture, 30 mn

Héritage, transmission et évolution du répertoire de Dominique Bagouet

Une partie du patrimoine non repris de Bagouet est finalement gravé dans les esprits et les corps des danseurs-interprètes, mais aussi accessible à tous grâce aux archives collectées par l'association. Rien n'est effacé, ni réellement perdu. Les débats menés par l'association sur la transmission sont intéressants car ils nous enseignent que les processus de transmission sont appréhendés de bien des manières. Laquelle de ces appréhensions est la plus « efficace » ? La manière de faire des Carnets est-elle la meilleure façon de passer l'œuvre ? Comment se sont organisées les autres compagnies après le nombre important de disparitions qu'a connu le monde de la danse dans les années 1990. Toutes les démarches de transmission de répertoire n'ont pas été faites de la même manière et des débats se sont amorcés sur bien des aspects (technique, organisationnel, légal...).

Il est important de connaître les questions juridiques soulevées et surtout de savoir comment les institutions se sont emparées du sujet en aidant les compagnies à conserver leur patrimoine pour pouvoir le transmettre dans les meilleures conditions possibles.

II - Interrogations et problématiques contemporaines autour de la question de la constitution d'un patrimoine transmissible.

Après les disparitions de grands noms de la danse et la prise de conscience qui s'est opérée au sein du monde chorégraphique, la question de la mémoire et de la transmission est entrée au cœur des débats. Au-delà de la création, que fait-on du « déjà créé » ? L'association des Carnets Bagouet s'est illustrée comme un chef de file et de nombreuses réflexions se sont amorcées. Que fait-on des œuvres existantes ? Qu'advient-il des répertoires des grands maîtres ? Quel est l'avenir de la danse ? Il a donc fallu s'organiser et mettre en place une succession que l'on pourrait qualifier de succession dynamique. Ce n'était pas seulement un témoignage apathique et théorique, l'enjeu était aussi de faire en sorte que cet héritage reste vivant et actif. Il a donc fallu mettre en place des processus de transmission et s'interroger sur les moyens qu'il fallait mobiliser. En effet « la danse en tant qu'elle est sans doute l'art qui a le plus affaire avec le vivant, et en ce sens avec sa propre disparition ou son propre désœuvrement, est largement tributaire, [...], d'un modèle généalogique de la transmission, qu'elle relève du champ dit « classique » ou du champ dit « contemporain »⁵³. Les descendants de grands chorégraphes sont en quelque sorte tous soumis à la même problématique : Et après ? Lorsque nous nous concentrons sur les Carnets Bagouet, les premières interrogations se sont portées tout d'abord sur « la nécessité d'entretenir ou non la mémoire de cette œuvre et sur le désir qu'ils en ont », mais aussi faire attention de se « détacher du passé pour pouvoir transmettre quelque chose » et enfin « sur ce que devient l'archive »⁵⁴

Une des difficultés rencontrées et ce dans un bon nombre de compagnies ayant connu la disparition de leur chorégraphe est de faire peu à peu le deuil et de s'affranchir du lien affectif qui les liait. Madame Abeille a confié que « le lien affectif a été immense au début, jouant parfois contre la progression des idées et des actes. Il l'est toujours puisque tout le monde est bienveillant et participe donc à l'association avec plaisir tout en gardant à l'esprit la notion de responsabilité vis-à-vis de cette œuvre. Le lien professionnel agit sur la complémentarité des

⁵³ LAUNAY, Isabelle, 2007, Les Carnets Bagouet, la passe d'une œuvre, Les Solitaires intempestifs, p26.

⁵⁴ LAUNAY, Isabelle, 2007, Les Carnets Bagouet, la passe d'une œuvre, Les Solitaires intempestifs, p28.

Héritage, transmission et évolution du répertoire de Dominique Bagouet

métiers puisque chacun maintenant est chorégraphe, interprète ou pédagogue ou directeur de structure... »⁵⁵. La prise de distance s'est faite petit à petit et a rendu possible un bon nombre d'actions ayant évoluées avec le temps. Nous avons vu précédemment que dans les premiers temps les danseurs de la compagnie Bagouet ont repris des pièces qu'ils avaient déjà dansé du vivant de son vivant, pour ensuite laisser place à des travaux de transmission à des interprètes plus jeunes et n'ayant jamais connu le chorégraphe. Le but étant de ne pas devenir une compagnie de répertoire. Les processus de transmission ont donc connu des évolutions.

Plusieurs compagnies n'ont pas géré la disparition et l'héritage de l'œuvre de la même manière. Certains chorégraphes avaient laissé des testaments artistiques comme Odile Duboc n'autorisant la reprise des pièces qu'à des fins pédagogiques ou encore Maurice Béjart léguant son œuvre à Gil Roman. D'autres ont complètement disparues suite à des conflits internes comme la compagnie de Martha Graham. Les destins très hétérogènes de ses compagnies posent question. Notamment sur les rôles de chacun et sur la légitimité des acteurs du processus. Qui est légitime dans la passation de l'œuvre ? Quels sont les acteurs indispensables à cette transmission ? Quels sont les soutiens dont les compagnies ont besoin ? Cela pose en effet plusieurs questions d'ordre philosophiques mais aussi juridiques auxquelles nous tenterons de répondre ici.

Il est indispensable de délimiter quel est le rôle de chacun et surtout quels sont ceux des danseurs-transmetteurs et des interprètes, figures au cœur du processus de transmission. Quelles sont les différentes méthodes de transmission ? Quelles présences sont requises pour que la transmission soit légitimée et que l'œuvre ne soit en aucun cas dénaturée ?

Il convient de préciser que dans le cas de Dominique Bagouet, les Carnets n'avaient pas pour projet de transmettre les œuvres du chorégraphe de manière rigide et totalement conforme à ce qu'ils avaient connu du temps de Bagouet. Il a déjà été dit que la transmission était en réalité la passation de « l'œuvre de Bagouet » et non un transfert de « sa danse ». Les pièces de Bagouet sont en réalité évolutives et deviennent une tout autre réalité lors du processus de transmission. Ceci constitue aussi la richesse de la danse et participe à son évolution et son rayonnement. Parce que la danse est issue d'une tradition orale il y a une tendance du chorégraphe à désigner un héritier légitime (comme l'a fait Béjart par exemple). A partir de là, il y a une lecture et version autorisée d'une œuvre. Elle reste en quelque sorte figée. Ce qui

⁵⁵ Cf annexe 2 ITW d'Anne Abeille

Héritage, transmission et évolution du répertoire de Dominique Bagouet

est pourtant intéressant et ce qu'a cherché l'association des Carnets est une évolution de la lecture de l'œuvre, « l'essence d'une œuvre se réinvente selon les époques »⁵⁶. On lui donne en quelque sorte un nouveau sens.

Conscients des nouveaux enjeux, les pouvoirs publics ont œuvré en faveur de la transmission et se sont bien rendu compte de la nécessité de telles actions. Constituer un patrimoine transmissible, alimenter ce désir de mémoire, renseigner et éduquer sur l'histoire d'un art, sensibiliser les populations à la danse, et constituer des fonds d'archives exploitables. Tout ceci dans un souci d'éducation et de rayonnement de la culture chorégraphique.

Nous verrons ici qu'il existe de nombreux débats sur la manière d'assurer la transmission en danse, et qu'aucun n'a été réellement tranché. Que l'on parle de méthode, d'acteurs ou encore de cadre. Par ailleurs nous démontrerons que les questions juridiques sont aussi plutôt complexes notamment lorsqu'il s'agit de droits voisins des interprètes. Qu'en est-il des réinterprétations ? Est-ce là une dénaturation, sont-elles protégées juridiquement ? Comment s'organisent les compagnies et surtout perçoivent-elles des droits (cessions ou auteurs) ?

Finalement, nous montrerons comment les institutions étatiques ont pris la problématique en considération et ont pris conscience que le patrimoine chorégraphique ne devait pas sombrer dans l'oubli, en soutenant la création de fonds d'archives, la formation de notateurs ou encore la transmission d'œuvres aux amateurs.

A) Techniques de transmission et dispositions légales de protection des œuvres chorégraphiques.

Le processus de transmission pose en effet énormément de questions tant le nombre d'acteurs qui y participent est grand et tant les enjeux qui se cachent derrière ce mot sont multiples. Chaque compagnie ayant fait face à la disparition de son chef de file peut entamer un travail de transmission et en quelque sorte de conservation de son patrimoine. Cependant chaque forme de transmission peut revêtir une forme différente. Les conceptions s'opposent parfois. Une chose est sûre, si la question de la transmission s'est posée à un moment donné c'est que la danse n'est pas en réalité un art éphémère. L'idée que la danse est un art vivant et donc un

⁵⁶ LAVIGNE, Aurélie, real PAULRE, 2012, Laurent, *Dominique Bagouet, chorégraphe (1951-1992), Une vie, une œuvre*, France Culture, propos d'Isabelle Launay à 24min 15

art qui meurt après que le mouvement ait été exécuté et reçu par une audience, n'est pas valide lorsque l'on parle de transmission. En effet la transmission suppose une « chose » à transmettre. Il est impossible de transmettre de l'éphémère. Comme le précise Philippe Verrièle⁵⁷ lors de la journée professionnelle autour de la création chorégraphique de septembre 2011 « Quoique l'idée revienne très souvent, la danse n'est pas plus condamnée à l'éphémère que la poésie, la musique, la peinture ou l'architecture. Mais il y a cette magie de l'incarnation du mouvement dans le danseur, de cette apparente multiplicité des possibilités offertes par le système de l'œuvre chorégraphique qui paraît toujours nouvelle et composée dans l'instant, toujours susceptible de ne pas être celle qui a été convenue par le chorégraphe, toujours recommencée, pour que l'œuvre chorégraphique soit perçue comme plus évanescence. Et, à l'appui de cette sensation d'éphémère, apparaît la question de la mémoire ; la danse en serait dépourvue, ce qui serait son originalité et aussi sa faiblesse. » Tous les acteurs participant au processus de transmission sont allés au-delà de cette considération : la danse a bien une mémoire. Cependant comment la matérialiser ? Tout l'enjeu est là. Derrière l'idée de mémoire se cache en effet l'idée de reprise et donc de constitution d'un patrimoine. En français, le patrimoine est une notion juridique et est défini comme « l'ensemble des biens qui appartiennent à une personne physique ou morale, incluant les droits et actions s'y rapportant. Lors du décès d'une personne on désigne l'ensemble du patrimoine du défunt qui fait l'objet d'un partage par le mot "héritage" ou encore par l'expression "masse successorale" »⁵⁸. L'héritage du chorégraphe doit donc être géré par les acteurs qui lui succèdent. D'un point de vue strictement patrimonial, ce sont les ayants droits qui prennent la main et à qui sont versés tous les droits patrimoniaux et ce selon le Code de la Propriété Intellectuelle (CPI). En revanche, l'héritage artistique sera en réalité géré par ses proches danseurs ou collaborateurs. Cela pose la question du respect des droits moraux du chorégraphe, mais aussi et surtout de l'avenir des compagnies en général.

⁵⁷ Journaliste, auteur de plusieurs écrits sur la danse, il s'exprimera lors de la journée professionnelle autour de la création chorégraphique de septembre 2011 au théâtre scène nationale de Macon. Cette journée a été organisée en partenariat avec le magazine Danser.

⁵⁸ Définition de patrimoine disponible dans le Code Civil. Il faut distinguer cette définition de celle disponible dans le Code du Patrimoine car dans ce dernier il est question de biens culturels.

1) La transmission d'un répertoire : quelle manière ? quels acteurs ?

Lorsqu'un travail de reprise de pièce est entamé il convient de se poser trois grandes questions : « comment ? », « avec qui ? » et « pourquoi ? »⁵⁹. Nous avons vu à plusieurs reprises que les destins des compagnies n'étaient pas identiques. Certaines se sont constituées en compagnie de répertoire comme celle de Pina Bausch par exemple. Reprenant le répertoire de celle-ci avec les danseurs de la compagnie et en transmettant les pièces à de nouveaux arrivants ne l'ayant pas connu. La compagnie tente de reproduire le plus fidèlement ce qui lui a été transmis, en ne niant pas le fait qu'une part du travail dépend de l'interprète. Pour certaines œuvres, une seule et même lecture a été autorisée. En effet on lui assigne cette seule interprétation ce qui, en quelque sorte, la fige dans le temps. Ce fut le cas de la compagnie Martha Graham qui a connu des difficultés et qui n'a pas survécu à la disparition de cette dernière. Il n'y avait plus de sens pour ses danseurs d'interpréter son œuvre.

Pour d'autres cas Isabelle Launay parle d'« interdit de mémoire »⁶⁰ C'est ici tout l'héritage de la danse moderne allemande. L'œuvre ne pouvant être dansée que par ceux qui l'ont déjà interprétée. Toute reprise constitue alors une perte de l'essence même de l'œuvre. Et pour finir, parlons de l'idée que les Carnets Bagouet ont de la transmission. En effet ils réfutent le concept d'œuvre figée et ont accepté que les pièces de Bagouet ne soient en quelque sorte plus jamais les mêmes. Ils voient l'œuvre de Bagouet comme une œuvre évolutive et transmissible à tous les interprètes qui le désirent.

Lors d'une reprise un bon nombre d'acteurs entre en jeu. La relation centrale du processus est sans aucun doute celle qu'entretiennent les danseurs-transmetteurs avec les danseurs-interprètes. C'est lors de cet échange que la transmission se joue. Pour les aider dans cette démarche plusieurs autres acteurs doivent être considérés. En premier lieu, bien évidemment, le chorégraphe-auteur. Il sera la clé de voûte de cette transmission. Sans auteur, sans créateur, il n'y a aucune « matière » à transmettre. C'est aussi de là que l'on tire les enseignements du passé et que l'on s'inspire des relations que ce dernier entretenait avec ses propres interprètes.

⁵⁹ Actes de la journée professionnelle autour de la création chorégraphique de septembre 2011 au théâtre scène nationale de Macon en partenariat avec le magazine Danser

⁶⁰ LAVIGNE, Aurélie, real PAULRE, 2012, Laurent, *Dominique Bagouet, chorégraphe (1951-1992)*, Une vie, une œuvre, France Culture, propos d'Isabelle Launay à 24min50

Héritage, transmission et évolution du répertoire de Dominique Bagouet

Et pour finir, il ne faut pas oublier le rôle non négligeable des notateurs⁶¹. C'est dans un souci de transmission que le chorégraphe fera usage de la notation. En effet, cette dernière permet une matérialisation de l'œuvre permettant, d'un point de vue technique, la reprise de celle-ci⁶².

La genèse du processus : le chorégraphe-auteur

Le chorégraphe est le créateur de l'œuvre. Sans lui, la danse ne se matérialise pas et n'est pas transmise aux interprètes. Il est en réalité l'acteur indispensable en amont de la transmission. Créer pour transmettre. Il entretient des relations très particulières avec ses interprètes de l'ordre parfois de l'intime.

La danse étant un art de tradition orale, la présence du chorégraphe à un moment donné du processus de transmission apparaît obligatoire. Depuis l'entrée dans l'ère du numérique les supports vidéos se sont multipliés mais suffisent-ils ? La transmission est-elle efficace ? Les partisans de la théorie de transmission matricielle théorisée par Joëlle Vellet⁶³ montrent qu'une seule observation d'une variation ne suffit pas pour être ensuite capable de l'interpréter correctement et de la retransmettre à son tour. Le chorégraphe apporte plus par sa présence. Il amène une sorte de sensibilité et des précisions sur l'interprétation et l'intention que l'on met dans le geste. Cette remarque est importante, notamment dans le cadre des transmissions des Carnets Bagouet. Les danseurs-transmetteurs s'appuient certes sur des vidéos mais encadrent de manière précise les séances de transmission. Quelque chose d'humain et de plus profond qu'un geste technique doit passer entre l'interprète et son transmetteur (qu'il soient un autre danseur ou le chorégraphe).

⁶¹ Les chorégraphes peuvent être leur propre notateur ou faire appel à un notateur expérimenté qui posera sur le papier l'œuvre du chorégraphe

⁶² La dimension de l'interprétation n'est pas évoquée ici. Il s'agit de la restitution purement technique d'un mouvement ou d'un enchaînement

⁶³ VELLETT, Joëlle, 2006, La transmission matricielle de la danse contemporaine, *Staps* 2/2006, n° 72, p. 79-91

Héritage, transmission et évolution du répertoire de Dominique Bagouet

Il est intéressant de se demander quelle est la nature de la relation chorégraphe-interprète et notamment celle que Bagouet entretenait avec ses danseurs ?

Cette collaboration s'apparentait en quelque sorte à une conversation, les gestes se répondaient. Les mouvements changeaient d'un interprète à l'autre, du chorégraphe à l'interprète. Il proposait des choses à ses danseurs qui n'étaient pas définies. Autrement dit il laissait à ses danseurs le soin, dans la répétition, de mettre un peu d'eux-mêmes. Voilà une des raisons pour laquelle la danse de Bagouet était si habitée. La définition du mouvement sera donc faite par l'interprète qui sera en pleine possession de ce mouvement. Il avait un rôle de transmission, un chorégraphe est en quelque sorte un transmetteur en plus d'être un créateur. Chez Bagouet cette transmission était plutôt une transmission libre, une sorte de passation d'émotions plus que du geste. Il incitait le danseur à aller plus loin. Bagouet était conscient de l'altération de ses mouvements par la personnalité des danseurs. Une des étudiantes qu'il a formé a dit qu'« il cassait tout ce qui était faux, il nous mettait face à nous même »⁶⁴. Pour Dominique Bagouet ses étudiants représentaient « un matériau candide » il aimait travailler avec eux car ils arrivaient « en friche »⁶⁵. A ses yeux il était très important pour une compagnie de s'intéresser à l'enseignement. Il a d'ailleurs collaboré avec une professeure de danse, Monique Derouet. C'était la première fois pour lui qu'il entrait en contact avec l'univers universitaire. Il organisait des rencontres avec les étudiants qui n'étaient pas danseurs, à qui il parlait du processus de création des œuvres, avec qui il avançait et cherchait de nouvelles choses, en leur demandant de puiser au fond d'eux-mêmes et de ne pas se réfugier dans la technique (ils n'en avaient pas de toute façon). La place de l'interprète et la formation du danseur est pour lui primordiale. Avec ces ateliers universitaires on voyait bien la motivation qu'avait Bagouet pour l'enseignement et la transmission.

Il fallait être rigoureux mais pas rigide. Il ne voulait pas que les danseurs se laisse « submerger par les mouvement et l'écriture ».⁶⁶ Il fallait qu'ils donnent d'eux-mêmes,

⁶⁴ VILFRID, ANITA, 2002, Dominique Bagouet et « l'aventure constante », collec Etic et doc, 2min34

⁶⁵ idem

⁶⁶ VILFRID, ANITA, 2002, Dominique Bagouet et « l'aventure constante », collec Etic et doc, 11min30

Héritage, transmission et évolution du répertoire de Dominique Bagouet

quelque chose de plus profond de plus intime de l'ordre du ressenti et de l'attitude plus que du mouvement et de la technique pure. L'attention du danseur devait être portée sur chaque mouvement, mais chaque danseur-interprète devait garder sa propre sensibilité. Le même mouvement dansé par différents danseurs devenait alors unique, chacun amenant sa sensibilité.

Tous les chorégraphes travaillent en lien étroit avec les interprètes, c'est le processus naturel de fabrication de la danse.

Les indications données sur la manière d'interpréter et le ressenti très personnel des danseurs d'une compagnie doivent faire partie des informations passées lors du processus de transmission. Dès lors un danseur-transmetteur, pour être légitime et transmettre « juste »⁶⁷, doit comprendre la sensibilité du chorégraphe. Ceci ne passe pas juste par la technicité et la justesse du geste.

La chorégraphie matérialisée et transmissible : le travail du notateur

Certains chorégraphes ont été formés à la notation et afin de constituer leur patrimoine artistique l'utilisent pour la majorité de leurs pièces. Plus loin seront développées les différentes techniques de notation académiques. En marge de ces dites techniques, des notations plus personnelles peuvent être réalisées. C'est le cas de Bagouet qui, notaient ses pièces avec une grande précision et permettait ainsi à ses danseurs de travailler seuls. Ils étaient capables de relire les indications et d'exécuter les gestes. D'autres chorégraphes eux font appel à des notateurs de métier afin de garder une trace et d'archiver leurs œuvres. Une relation se crée alors entre le chorégraphe et le notateur. Ces méthodes sont, comme précisé plus haut, techniques et laissent de côté tout le champ de l'interprétation. La notation est-elle alors un moyen efficace de constituer un patrimoine et surtout est-elle suffisante pour une transmission réussie ? La question s'était posée de savoir si la notation déposait le chorégraphe de sa danse, certains ont été frileux à l'idée de noter leurs pièces. En réalité la notation n'est autre qu'une documentation et non une perte de « paternité » de l'œuvre. La notation est un support technique, facilitant la reprise de pièces et donc le processus de transmission. Les notes peuvent aider à reconstruire un mouvement, mais le regard porté à une œuvre devient encore plus particulier lorsque cette œuvre est habitée par l'interprète et

⁶⁷ Ici "juste" ne veut pas dire identique, mais plutôt fidèle.

non seulement exécutée. En effet comme le démontre très justement Graham MacFee, ce qui reste en tête est l'interprétation de l'œuvre et non l'œuvre en général. Lorsqu'il a été demandé à un célèbre critique de dresser la liste de ses œuvres chorégraphiques préférées, il n'a dressé une liste que des interprétations de ses œuvres l'ayant touché. « Ainsi le problème fondamental concerne l'authenticité des interprétations d'une œuvre de danse particulière- disons *Le lac des cygnes*. Car nous admettons tous que des exécutions peuvent être différentes les unes des autres tout en étant toujours incontestablement des représentations du *Lac des cygnes* »⁶⁸ La notation permettra de garder ce qui est important dans une œuvre pour pouvoir la ré-exécuter. Elle détermine le geste de base mais peut être poussée beaucoup plus loin dans la précision de ce geste. Cependant il est possible « de choisir quels mouvements ou quels aspects du mouvement nous voulons accentuer »⁶⁹ Et par conséquent donner une tout autre dimension à ce mouvement. Graham Macfee admet aussi « que l'on peut alors, au sein d'une interprétation, s'écarter de la partition- exactement comme l'on peut s'écarter d'une partition musicale »⁷⁰

Les chorégraphes ont aujourd'hui tendance à utiliser systématiquement cette technique de notation, elle n'est en revanche pas une garantie quant à la qualité des reprises. En effet ces reprises doivent être encadrées pour transmettre au mieux l'œuvre aux interprètes. La figure centrale de ce travail de transmission est le danseur-transmetteur.

Le danseur-transmetteur : témoin privilégié et principal collaborateur de l'interprète.

Les danseurs-transmetteurs ont un rôle central, ils sont les témoins directs d'une époque, d'un savoir, d'une technique. Concentrons-nous sur le travail effectué au sein des Carnets Bagouet. En effet de nombreuses pièces ont été reprises par une multitude d'interprètes venant de tous horizons, n'ayant jamais connu ou fréquenté Dominique Bagouet, parfois même n'étant même pas des danseurs contemporains. L'une des premières difficultés des anciens danseurs de la compagnie Bagouet, et qui deviendront ensuite les transmetteurs, a été d'accepter que cette relation si particulière qu'ils avaient avec Bagouet ne pourrait pas être recréée. En effet la relation nouée avec l'interprète était intense et intime forte et ne pouvait en réalité pas être

⁶⁸ BEAUQUEL Julia, POUVIEZ Roger, 2010, Philosophie de la danse, Aesthetica, p144

⁶⁹ idem p146

⁷⁰ idem p149

Héritage, transmission et évolution du répertoire de Dominique Bagouet

substituée.

Chaque geste était très habité par les danseurs-interprètes, tout était profond, tout était pénétrant. Alors comment transmettre cette « chose » qui est quasiment de l'ordre de l'intime ? Cette chose qui naît de la relation privilégiée qu'il entretenait avec ses danseurs et du cœur qu'il mettait à créer ces pièces.

Meublé sommairement a été remontée différemment par Fabrice Ramalingom⁷¹. La question qui s'est alors posée était « est-ce que c'est du Bagouet qu'on remonte ? »⁷² Quand on transmet il est important de donner un maximum d'outil pour aider la construction du danseur. Les pièces ont été faites, bien évidemment, pour d'autres interprètes dans leur individualité, Bagouet faisait des solos « collés à la peau des danseurs », mais elles ont aussi été pensées de manière collective. Il n'était donc pas possible de restituer cela à l'identique. On ne peut redonner l'œuvre telle quelle était, alors selon Fabrice Ramalingon « la personne qui est en charge de remonter la pièce a un point de vue sur cette pièce : c'est un regard sur l'œuvre de Bagouet mais ce n'est pas du Bagouet »⁷³.

Les danseurs transmetteurs sont donc ici des danseurs faisant partie de la compagnie Bagouet. Ils transmettent et redonnent les éléments avec une grande générosité. Ils donnent leur savoir, leurs rôles. Ils sont là pour accompagner et sont alors en quelque sorte des témoins de la restitution du savoir qu'on leur a transmis. « Ils montrent les gestes, mais se livrent aussi et sont obligés de donner des images que souvent le danseur garde pour lui »⁷⁴.

On part du geste et du mouvement pour ensuite expliquer l'état. La démarche de l'interprète est grande, il doit être dans l'écoute et la sensation. Et finalement l'ancien interprète donne au nouveau. Les transmetteurs donnent le mouvement de Bagouet seulement ce dernier est déjà passé entre leurs mains, il y a comme une sorte de premier cycle d'action du mouvement. Le premier cycle est terminé lorsque le nouvel interprète entre en possession de ce mouvement et

⁷¹ Danseur de la compagnie Bagouet et membre fondateur des Carnets Bagouet. Il y restera jusqu'en 2003. Encadrera de nombreuses reprises

⁷² VILFRID, ANITA, 2002, Dominique Bagouet et « l'aventure constante », collec Etic et doc, 21min50

⁷³ VILFRID, ANITA, 2002, Dominique Bagouet et « l'aventure constante », collec Etic et doc, propos de Fabrice Ramalingom à 22min

⁷⁴ VILFRID, ANITA, 2002, Dominique Bagouet et « l'aventure constante », collec Etic et doc, propos d'Anne Abeille à 25min50

Héritage, transmission et évolution du répertoire de Dominique Bagouet

se l'attribue à son tour. C'est une chaîne d'interprétation qui, en réalité, fait de l'œuvre une œuvre évolutive. Selon Isabelle Ginot « l'écriture de Bagouet fut intensément marquée par les signatures de ses interprètes, nourrie par le travail d'une intercorporité ou d'une ingestualité cultivée sur le long terme [...] autrement dit une écriture métissée marquée par les traces des idiomes gestuels de chacun des danseurs »⁷⁵. L'évolution voudrait alors que les nouveaux danseurs-interprètes s'imprègnent à leur tour de cette danse et marquent l'œuvre et le public à leur manière. Les interprètes feraient alors de l'œuvre une nouvelle réalité.

Mais les tentatives de reprises ont-elles toujours un résultat concluant ?

Prenons l'exemple de la reprise de *So Schnell* par la troupe de l'Opéra de Paris en 1998. Un travail de transmission a été effectué à la demande de Brigitte Lefèvre directrice de ballet de l'Opéra. C'est Olivia Grandville et Mathieu Doze qui ont dirigé la transmission. Les représentations ont été d'une grande qualité cependant plusieurs difficultés ont été rencontrées. Matthieu Doze témoigne et affirme qu'il portait « l'esprit léger »⁷⁶ même si cela était techniquement difficile. Il existe plusieurs notions spécifiques au travail de Dominique. Par exemple « le presque rien » où c'est la présence de chacun qui est mise en avant. C'est là-dessus que les danseurs transmetteurs ont eu le plus travail. Le but étant de toucher les gens dans cette matière qui sont les marches ou les attitudes de détente alors qu'en réalité le corps n'est pas complètement détendu.

Pierre Darde, danseur classique du ballet de l'Opéra, témoigne lors du reportage de Marie Hélène Rebois, *Histoire d'une transmission*, selon lui « la première difficulté c'est de trouver le relâchement et des précisions sur les choses fines et sans effort. Totalement en danse classique qui est une danse beaucoup athlétique et qui joue sur un autre niveau d'adrénaline. Il existe un autre rapport au corps qui amène un autre sentiment de la danse. »⁷⁷

Les danseurs n'ont pas l'habitude de ces gestes-là. De plus il leur est demandé d'assimiler tout très vite : la qualité, l'apprentissage de la partition, l'espace. Ceci constitue un véritable défi pour ces danseurs qui ne sont pas familiers ni avec la danse contemporaine ni avec le

⁷⁵ LAUNAY, Isabelle, 2007, Les Carnets Bagouet, la passe d'une œuvre, Les Solitaires intempestifs, p54

⁷⁶ REBOIS, Marie Hélène, 1999, Histoire d'une transmission : So Schnell à l'Opéra, Images de la culture, propos de Matthieu Doze à 23mn

⁷⁷ REBOIS, Marie Hélène, 1999, Histoire d'une transmission : So Schnell à l'Opéra, Images de la culture, propos de Pierre Darde à 31min

Héritage, transmission et évolution du répertoire de Dominique Bagouet

style Bagouet.

Dans l'interview accordée par Anne Abeille elle rappelle « le problème des danseurs classiques qui interprètent des pièces contemporaines. Nous continuons à penser que le cadre (la structure-compagnie) dans lequel ils sont et la manière d'appréhender la danse n'est pas adéquate avec la chorégraphie transmise ». ⁷⁸ En conclusion, toutes les reprises de pièces ne sont effectivement pas possibles.

En 2002 au centre chorégraphique de Montpellier, les Carnets ont donné un stage de formation professionnelle sur des solos du répertoire de Bagouet. C'est une nouvelle génération de danseurs avec qui les transmetteurs doivent travailler. Les préoccupations sont nouvelles, les futurs interprètes ne sont plus concernés par le geste, le mouvement ou l'écriture mais plutôt par d'autres manière d'appréhender la danse comme l'improvisation par exemple. Un écart se creuse entre les générations de danseurs et il est parfois compliqué pour un transmetteur d'expliquer. Les élèves ont toutefois été sensibles à l'échange humain et artistique de cet atelier. Des craintes peuvent apparaître et la question du futur de l'œuvre de Dominique Bagouet brule les lèvres.

Les interprètes prennent donc une grande place dans ce processus de transmission, ils réinterprètent et traitent de façon personnelle les informations qu'on leur a transmis. Ceci amène en quelque sorte à une nouvelle œuvre, s'ajoute alors la question des droits. Ceux des interprètes mais aussi ce que prévoit la loi pour les ayants droit des chorégraphes auteurs. Il est nécessaire de protéger ce patrimoine chorégraphique par une législation adaptée.

2) Les enjeux juridiques de la réinterprétation et de l'utilisation d'œuvres chorégraphiques

Cette partie fera l'objet d'une étude des enjeux juridiques de la réinterprétation et de l'utilisation des œuvres chorégraphiques d'auteurs disparus. Nous montrerons que les droits des interprètes doivent être protégés puisqu'ils sont au cœur du processus de transmission et ont, comme vu précédemment, un rôle déterminant dans ces reprises. Sans oublier les droits dont jouissent les ayants droits des chorégraphes auteurs quand l'œuvre est réutilisée ou

⁷⁸ Cf annexe 2 ITW d'Anne Abeille

réadaptée. Mais aussi les droits de cession dont peuvent bénéficier les compagnies. Ceci préserve toutes créations de l'esprit et permet une réinterprétation appropriée, ne bafouant pas les droits que l'auteur possède sur son œuvre.

Il convient d'entrée de distinguer les droits des chorégraphes des droits des interprètes. Un chorégraphe est auteur de la pièce, ou de l'enchaînement de mouvements, son travail est protégé par des droits patrimoniaux⁷⁹ mais aussi moraux⁸⁰ sur son œuvre : nous les qualifions de droits d'auteurs. Selon l'article L113-1 du Code de la Propriété Intellectuelle (CPI) l'auteur est celui sous le nom duquel l'œuvre est divulguée.

En France, ce n'est qu'en 1957 que la législation sur propriété littéraire et artistique étend les droits d'auteur aux chorégraphies. Ceci est plutôt tardif mais à participer à la reconnaissance grandissante de la danse et à sa protection. Il n'y a aucune obligation pour l'auteur de déposer son œuvre pour que la protection soit efficace. En effet, selon le CPI toute « œuvre de l'esprit » est protégée de façon automatique. Ceci nous distingue du système de « common law »⁸¹ (comme aux Etats Unis) où la protection n'est pas mécanique, et dépend d'une démarche de dépôt de l'auteur lui-même. En France, chaque auteur peut ensuite prétendre à une rémunération lorsque son œuvre est exploitée et ce grâce à un organisme de perception de droits à laquelle il doit adhérer : la SACD (Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques). Cependant lorsque ce dernier disparaît que se passe-t-il ? Comment s'organise alors les ayants droit et la compagnie du chorégraphe ?⁸²

Pour l'interprète il en va différemment. Ces droits n'ont été reconnus qu'en 1987 en France. L'œuvre ou l'enchaînement repris et réinterprété par le danseur est protégé par des droits que l'on qualifie de droits voisins. Cependant cette distinction n'est pas évidente notamment par le fait que le danseur s'implique personnellement dans la réalisation de la chorégraphie. Nous pouvons nous interroger alors sur un statut particulier du « danseur-auteur ». En réinterprétant une pièce et en y mettant donc sa personnalité et sa créativité, l'œuvre ne devient-elle pas une œuvre originale ? L'interprète n'est-il pas alors un créateur à son tour ?

⁷⁹ Les droits patrimoniaux sont prescriptibles. 70 ans après la naissance de l'œuvre, elle tombe dans le domaine public et peut être utilisée librement.

⁸⁰ Les droits moraux sont imprescriptibles. S'ils sont enfreints les ayants droit sont alors en droit d'engager des poursuites.

⁸¹ La France est régie par un système appelé le « *civil law* »

⁸² Ici nous verrons les relations qu'entretiennent les Carnets Bagouet avec les ayants droit de Dominique Bagouet (ses frères et sœurs)

Droits voisins, la place de l'interprète.

Selon l'article L 212-1 du CPI, l'interprète est « la personne qui représente, chante, récite, déclare, joue, ou, exécute de toute autre manière une œuvre littéraire ou artistique, un numéro de variétés, de cirque ou de marionnettes ». Ceci s'applique aux interprètes aussi bien professionnels qu'amateurs. Comme dit précédemment, ils détiennent des droits voisins de l'auteur ce qui leur permet d'autoriser ou d'interdire l'utilisation et l'exploitation de leur prestation et prétendre à une rémunération en contre partie de leur autorisation. On pourrait voir cela comme une menace du droit d'auteur lui-même. Auteur qui pourrait se voir en quelque sorte dépossédé de son œuvre à partir du moment où elle est interprétée. Cependant le droit français est très protecteur des auteurs. Chaque interprétation doit être en effet associée au nom de l'auteur afin de préserver les droits moraux dont jouissent les chorégraphes et ce de façon imprescriptible. Malgré tout, les interprètes voient leur situation évoluer. En 1987 leurs droits sont reconnus et en 2001 le Parlement européen prolonge de 50 à 70 ans la durée de leurs droits voisins et ce à partir de la première publication ou communication au public de leur interprétation.

L'interprète en danse est donc peu à peu reconnu. Dès lors se pose la question de savoir s'il devient lui-même un auteur de sa propre interprétation. Il faut cependant noter que toutes les interprétations ne sont pas protégées, « s'il s'agit d'une simple exécution »⁸³ l'interprète ne possède aucun droit.⁸⁴ Il faut que son rôle ne soit pas accessoire et que l'interprétation porte l'empreinte de sa personnalité en plus des aspects artistiques de celle-ci. Il jouira alors de droits moraux sur son interprétation (respect de son nom, de sa qualité et de la forme de son interprétation). Selon un arrêt de la Chambre Sociale de la Cour de Cassation du 8 février 2006 ⁸⁵ « ce droit permet à son titulaire d'obtenir réparation en cas de dénaturation essentielle de son interprétation »

Il jouira aussi de droits patrimoniaux et donc aura un droit de perception de rémunération

⁸³ TAFFOREAU, Patrick, 2006, La notion d'interprétation en droit de la propriété littéraire et artistique, in *Propriétés Intellectuelles*, n° 18, p. 51.

⁸⁴ Le statut de salarié ne change en aucun cas ceci

⁸⁵ (Sociale, 8 février 2006 : Bull. civ. II n° 64 ; D. 2006, 1172, note Allaëys ; D. 2006, pan. 3000, obs. Sirinelli ; D. 2006, AJ 579, obs. Daleau ; RTD Com. 2006, 374, obs. Pollaud-Dulian ; CCE 2006, Etude 11, obs. Boudarot ; CCE 2006, n° 57, note Caron ; CCE 2007, chron. 4, obs. Daverat ; JCP G 2006, II, 10078, note Azzi ; JCP E 2006, 1654, note Alleaume ; JCP S 2006, 1238, note Tahalle ; Legipresse 2006, III, p. 101, note Tafforeau ; RIDA juill. 2006, p. 303, note Kéréver.)

Héritage, transmission et évolution du répertoire de Dominique Bagouet

(distincte de son salaire d'interprète). Il devra autoriser expressément la fixation la reproduction et la communication au public de son interprétation. Au-delà de la question que pose la reconnaissance de son statut et la protection de l'interprète, il convient de s'interroger sur la nature de l'interprète. Est-il «un potentiel auteur»?⁸⁶ Nous avons vu précédemment que Dominique Bagouet entretenait une relation très particulière avec ses danseurs et qu'il demandait à ces derniers de s'imprégner complètement de sa danse en y mettant leur personnalité, leur sensibilité et leur art. Dès lors ne sont-ils que de simple exécutants? Le droit va distinguer de type d'interprète. Il était primordial de dénouer la question : interprète : exécutant ou auteur ?

Nous pouvons nous poser cette question notamment dans le cas de chorégraphe qui ne laissent que «de simples indications» et donc «une grande liberté dans l'exécution voire l'adaptation ou la modification de la chorégraphie»⁸⁷. Certains même donne carte blanche et laissent place à l'improvisation du danseur. L'interprète est-il alors ce que l'on peut qualifier d'un co-auteur ?

Plusieurs juridictions françaises ont rendu des décisions allant dans ce sens. L'arrêt le plus catégorique est celui de la 1ère chambre civile du 1er juillet 1970 ⁸⁸, il précise que dès que l'interprète improvise il se fait auteur. Cependant ces décisions sont intervenues avant l'entrée en vigueur des lois protégeant les interprètes et «laissent planer le doute» quant à la situation actuelle. Par ailleurs la jurisprudence est évolutive et la doctrine considèrerait plutôt, à l'inverse, que l'artiste interprète n'est autre qu'un «auxiliaire de la création artistique»⁸⁹. Le débat est donc lancé et les réflexions sur le sujet sont nombreuses. Les juges aujourd'hui pencheraient plutôt à dire que l'interprète n'est, par définition, pas un auteur à moins qu'il y est une preuve «d'activité créatrice personnelle».

Les nuances sont complexes et le statut est donc ambigu. Dans le sens strict du droit l'interprète n'est pas un auteur «dans le sens où il n'est pas qu'un simple exécutant dépourvu de toute fibre artistique». Mais ceci est réducteur, car il peut être bien plus que cela. Dans son article «Le danseur : auteur ou interprète?» Aurore Vinant conclut en distinguant deux cas.

⁸⁶ VINANT, Aurore, 2014, Le danseur, interprète et/ou auteur ?, Recherches en danse, Revues danse,

⁸⁷ idem

⁸⁸ Civile 1ère, 1er juillet 1970 : Bull. civ. I n° 228 p. 185 ; D. 1970, 734, note Edelman

⁸⁹ VINANT, Aurore, 2014, Le danseur, interprète et/ou auteur ?, Recherches en danse, Revues danse,

Héritage, transmission et évolution du répertoire de Dominique Bagouet

« Celui où le danseur n'est qu'un exécutant, obéissant aux ordres du chorégraphe, malgré la personnalité de son interprétation, conduisant à ne le qualifier que d'artiste-interprète titulaire seulement de droits voisins et celui où il fait œuvre de création, en ajoutant des enchaînements originaux, en l'absence de directives du chorégraphe. »⁹⁰

Dans ce dernier cas l'interprète pourrait alors être qualifié d'auteur ou de co-auteur selon s'il a créé tout ou partie de l'œuvre. En pratique cela reste difficilement acceptable car le chorégraphe peut vouloir revendiquer la paternité de cette œuvre afin de jouir de ses droits d'auteurs.

La condition de l'interprète est donc très ambiguë et malgré une emprunte créative parfois avérée sur l'œuvre qu'il danse son statut d'interprète-auteur fait encore débat.

Droits d'auteurs du chorégraphe, protection de l'œuvre chorégraphique

Comme vu précédemment les auteurs possèdent des droits d'auteurs sur leur œuvre. Ceci vaut aussi pour les chorégraphes et ce, comme le qualifie la loi, pour toute œuvre de l'esprit. Ces droits d'auteurs permettent au chorégraphe de percevoir une rémunération versée par un organisme que l'on appelle la SACD. Ces droits d'auteurs sont divisés en deux catégories : les droits patrimoniaux (cessibles), les droits moraux (incessibles et non rémunérateurs). A la mort de l'auteur, ce sont ces ayants droit qui reçoivent les droits lors de toute représentation, reproduction, ou n'importe quelle exploitation de l'œuvre. Mais alors qu'en est-il de la compagnie au sein de laquelle ce chorégraphe a créé ? A quoi peut-elle prétendre ? Dans le cas de Dominique Bagouet, Anne Abeille nous a éclairé sur le sujet. En effet après la disparition de Dominique Bagouet, l'association des Carnets a été créée et, comme vu précédemment, elle encadre les reprises des pièces du chorégraphe. L'association reçoit alors les droits de cession de la chorégraphie « selon un barème différent si c'est une reprise par un danseur isolé, une école de danse, une compagnie amateur, une compagnie nationale ou internationale, la durée de l'extrait ou de la pièce, la durée de l'exploitation ». ⁹¹

Il faut rappeler que seuls les droits patrimoniaux peuvent être cédés, à titre gratuit ou onéreux,

⁹⁰VINANT, Aurore, 2014, Le danseur, interprète et/ou auteur ?, Recherches en danse, Revues danse,

⁹¹ Cf annexe 2 ITW d'Anne Abeille

Héritage, transmission et évolution du répertoire de Dominique Bagouet

le CPI impose que cette cession soit faite par écrit. Cette cession doit comporter des mentions obligatoires (les droits cédés, la durée de la cession, le lieu d'exploitation, les moyens d'exploitation, la destination des droits cédés). Dans le cas de Dominique Bagouet, la relation qu'entretient la compagnie avec les ayants droit est très bonne. Ces derniers ont tout délégué et leur accordent une grande confiance. Ce sont les Carnets Bagouet qui gèrent les cessions des chorégraphies aujourd'hui.

Cependant « les droits d'auteurs perçus dans le cadre des représentations publiques payantes sur la recette de billetterie reviennent directement aux ayants droit du chorégraphe. »⁹²

Pour chaque reprise, qu'il s'agisse de professionnels ou d'amateurs, une autorisation d'exploiter l'œuvre doit être demandée aux auteurs ou aux ayants droits. Au-delà de la loi, cela fait partie des usages et coutumes du milieu chorégraphique. Cependant tous les chorégraphes ne souhaitent pas autoriser les reprises. De leur vivant certains ont laissé un testament artistique évoquant qu'ils ne souhaitaient pas que leurs œuvres soient transmises et reprises. Nous pensons par exemple à Martha Graham ou Odile Duboc qui envisageait les reprises de ces pièces qu'à des fins pédagogiques .

Lors de l'interview de M Laurent Barré, directeur du dispositif Danse en amateur et répertoire du CND, le sujet a été évoqué. Au-delà de la question juridique, le fait de permettre les reprises des pièces, permet une propagation de la culture chorégraphique. Ceci est une richesse pour le public mais aussi pour les danseurs de pouvoir redécouvrir des pans entiers de la danse et des répertoires de grands noms de la danse.

« Pour la danse, pour sa promotion, l'œuvre est faite de multiples interprétations. Peut-être pourrons nous un jour reprendre du Bédart librement comme on reprend du Schubert. »⁹³

Cependant une autre question se pose. La transformation de la société traditionnelle en société ultra connectée permettant de mettre en ligne et sous plusieurs formes, une multitude d'informations mais aussi de pièces des chorégraphes du monde entier, change la donne. L'accès à la danse est facilité. « Aujourd'hui avec la multiplication de la mise en ligne de vidéos, l'ère numérique, la question des reprises libres se pose. C'est une nouvelle époque. L'information circule. »⁹⁴ Qu'est-ce qu'impliquerait alors les reprises dites libres ? Dans une

⁹²Cf annexe 2 ITW d'Anne Abeille

⁹³ Cf annexe 2 ITW de Laurent Barré

⁹⁴ Cf annexe 2 ITW de Laurent Barré

Héritage, transmission et évolution du répertoire de Dominique Bagouet

société 2.0, le flux d'informations circulant est tel qu'un contrôle s'avèrera de plus en plus difficile. Cependant « reprise libre » ne signifie pas que les droits d'auteurs seront bafoués. Il faut adapter le droit aux nouvelles technologies.

La question des droits d'auteurs est donc en sans cesse mutation notamment à cause du fait que la société et les pratiques évoluent. La question de la transmission est une question contemporaine, les chorégraphes d'aujourd'hui sont conscients de l'enjeu et sont de plus en plus concernés par le sujet.

Le droit français permet une protection efficace des œuvres chorégraphiques, permettant alors d'encadrer au mieux les transmissions envisagées par les nouvelles générations de danseurs. La protection juridique étant assurée, les institutions se sont alors penchés sur d'autres problématiques : la conservation et la sauvegarde du patrimoine chorégraphique.

B - Intervention des institutions dans le processus de transmission : l'Etat concerné par la conservation et la sauvegarde de son patrimoine chorégraphique.

Le monde chorégraphique se rend compte peu à peu qu'il va devoir faire face à de nouvelles problématiques liées notamment à sa mémoire et son patrimoine. Le soutien à la création et à la formation a certes été apporté, mais que fait-on avec tout ce qui a été créé ? Le laisse-t-on se faire oublier ? La danse est-elle un art éphémère ? Comment la conserve-t-on ? Et quel est le rôle de l'Etat dans ce processus ?

Plusieurs dispositifs de conservation et de transmission ont été mis en place par le Ministère de la Culture et de la Communication. Ils sont organisés et mis en œuvre par différents établissements publics et institutions. La problématique de la transmission des œuvres chorégraphiques, de leur diffusion et de leur conservation est aussi de la responsabilité de l'Etat. Quels moyens ont-ils été mis en place ? Pourquoi conserver ce patrimoine et à qui le rendre accessible ? Ces missions sont primordiales et, au nom de l'exception culturelle française, elles doivent être menées à bien. Dans un souci d'éducation culturelle, de sensibilisation mais aussi de préservation du patrimoine français, ces missions doivent être appuyées et soutenues par les pouvoirs publics. Les acteurs internes au milieu chorégraphique ont besoin d'être aidés dans leurs démarches tant au niveau financier qu'opérationnel. Dès

Héritage, transmission et évolution du répertoire de Dominique Bagouet

1982, la Cinémathèque de la Danse et la manifestation « Cinéma Danse » au Centre Georges Pompidou sont créées. Pour le milieu chorégraphique ces ressources sont une richesse immense renseignant sur l'histoire de la danse. Elles sont aussi nécessaires au public. Elles permettent en effet à tous de connaître des pans entiers de la danse parfois complètement oubliés. Puis s'enchaînent la mise en place de nombreuses autres actions. Notons par exemple les Biennales internationales de Lyon de 1984 à 1990. Elles ont été pensées de manière rétroactive. Chaque biennale était dédiée à un pan historique de la danse comme par exemple : « le répertoire du XX^e siècle », « la danse en Allemagne », « quatre siècles de danse en France » ou encore « An American story, un siècle de danse aux Etats Unis ». Ou encore la création de la Collection Danse au sein du fonds « Images de la Culture » créé par le Centre National de la Cinématographie. C'est une très grande collection qui aujourd'hui contient 29 volumes d'œuvres de Bagouet. L'accès est libre, tout le monde peut donc se renseigner sur la culture chorégraphique répertoriée.

En juillet 1989 est organisé un important colloque dans le cadre du festival d'Arles intitulé « La mémoire et l'oubli ». Dominique Dupuy met en lumière la nécessité de s'interroger sur les « pratiques mémorielles de danse »⁹⁵. Par ailleurs, en 1991, le Conseil Supérieur de la Danse publie un rapport intitulé « le patrimoine de la danse en France » s'interrogeant sur les moyens à mettre en œuvre afin de créer un musée pour la danse. Quelques années plus tard, le Ministère de la Culture lui-même commandera au département Etudes et prospective, une étude sur la mémoire de la danse qui sera publiée en 1998. Les années 1990 marquent un tournant, les institutions publiques s'interrogent et s'organisent autour de cette question de la mémoire et de la patrimonialisation de la danse. En effet, une prise de conscience s'opère notamment grâce aux nombreuses initiatives des acteurs internes au secteur chorégraphique : chorégraphes, danseurs, compagnies, chercheurs...

Depuis quelques années, le monde chorégraphique se rend bien compte qu'il fait face à de nouvelles problématiques. Plusieurs initiatives internes ont été mise en place, notamment avec la création de l'association des Carnets Bagouet en 1992 à la mort de Dominique Bagouet. Cette cellule de réflexion va se pencher sur la question de la transmission et de la préservation

⁹⁵ LAUNAY, Isabelle, 2007, Les Carnets Bagouet, la passe d'une œuvre, Les Solitaires intempestifs, p31

Héritage, transmission et évolution du répertoire de Dominique Bagouet

jusque-là mise à l'écart. C'est le moment où « la danse contemporaine commence à se poser ce type de questions pour l'avenir et la perpétuation des œuvres »⁹⁶.

En 1993, est créé le Quatuor Albrecht Knust qui inaugure une autre démarche mémorielle, se défaisant de la tradition orale de la danse. En effet, grâce à des partitions chorégraphiques, ils revisitent, recréent, se réapproprient certaines œuvres.

Par ailleurs, en 1996 est mise en place la « coalition temporaire » qui dénombre environ 50 signataires (danseurs, chorégraphes, chercheurs). Elle a permis d'amorcer une réflexion et une critique sur l'histoire récente de leurs pratiques. Cette coalition a aussi été un groupe de pression et de revendication.

La conjugaison de toutes ces initiatives internes au monde chorégraphique — et la mise en place de dispositifs publics de conservation du patrimoine dansé, de transmission (professionnels et amateurs) et de sensibilisation des publics — ont permis d'envisager le futur plus sereinement.

Cependant, ces initiatives sont-elles suffisantes ? Le monde chorégraphique a-t-il été assez soutenu et écouté et son patrimoine assez protégé ?

1) Réflexion sur la constitution de fonds : le désir de mémoire institutionnalisé.

La danse est un art vivant, par définition un art éphémère. Chaque représentation est unique. Le mouvement est transmis par le chorégraphe, il est ensuite exécuté par le danseur-interprète et il sera vu par le spectateur. On doit en effet distinguer 3 temps :

- Le temps de la genèse : le mouvement est créé par le chorégraphe, il le transmet au danseur. C'est une phase de création et d'appropriation.
- Le temps de la performance : le mouvement est représenté, l'œuvre est déjà créée et elle est reproduite.
- Le temps de la mémoire : les traces de l'œuvre doivent être collectées pour permettre sa transmission et son témoignage.

L'archive c'est le temps de la mémoire, c'est la conservation des traces au-delà de l'événement. Dès lors, comment archiver le mouvement et par conséquent comment archiver

⁹⁶ Textes des Carnets Bagouet, 1994, Nouvelles de Danse, dossier sur la transmission n°20

Héritage, transmission et évolution du répertoire de Dominique Bagouet

la danse ? La danse est inscrite dans le corps du danseur et dans les yeux et l'esprit du spectateur mais, dans cette configuration, il n'existe aucun support matériel de la danse. C'est en réalisant cela que chorégraphes, chercheurs et danseurs se sont inquiétés de la conservation de leur art. Comment outrepasser le problème qui se pose ici ? En effet, la danse est un art de tradition orale dont le support est le corps et l'esprit. Il faudra donc créer des archives matérielles pour la faire perdurer.

La loi définit les archives comme étant « l'ensemble des documents, quels que soient leur date, leur lieu de conservation, leur forme et leur support, produits ou reçus par toute personne physique ou morale et par tout service ou organisme public ou privé dans l'exercice de leur activité. »⁹⁷. En danse, les archives sont en réalité des représentations de celle-ci. Elles peuvent se manifester sous plusieurs formes : la captation (vidéos et photos), la figuration (œuvres plastiques et costumes), ou encore la notation. Les collections d'archives en danse se sont constituées petit à petit au moyen de différents supports. Cependant, « la transformation des documents en archives n'a rien de naturel ou d'évident. L'archivage est une opération de construction de catégories, dont l'archivistique doit rendre compte »⁹⁸.

Il faut donc être conscient que, d'une part l'archivage de la danse a été tardif, d'autre part qu'il est en réalité construit de manière artificielle. Les fonds d'archives constitués par les archivistes sont la plupart du temps faits en étroite relation avec la compagnie ou le chorégraphe lui-même faisant un tri des archives qui seront mis à la disposition du public et des professionnels. Les compagnies et les chorégraphes sont de plus en plus conscients de la nécessité de leur création et en dirigent la constitution.

La première mission que l'association des Carnets s'est donnée fut de « rassembler les traces de l'œuvre de Dominique Bagouet et d'enrichir ce qui existe à l'aide de moyens nouveaux : recueil de documents variés, notation des œuvres sous différents modes Laban ou Benesh, nouvelles captations vidéos pour les pièces imparfaitement filmées.. »⁹⁹

Ils voulaient en faire un fonds accessible à tous, afin de pouvoir informer sur le travail de Dominique Bagouet et d'approfondir ses connaissances, mais aussi pour constituer un fonds

⁹⁷ Code du Patrimoine, 2015, Dalloz, article L211-1 du Livre II

⁹⁸ ANHEIM, Étienne, PONCET, Olivier, Fabrique des archives, 2004, Fabrique de l'histoire, Revue de synthèse, 5^e série, p.3,6.

⁹⁹ Texte fondateur des Carnets Bagouet 1993

Héritage, transmission et évolution du répertoire de Dominique Bagouet

dont la matière serait suffisante pour accompagner la reprise ou la transmission de pièces. Il était donc important de créer une structure permettant la centralisation de tous les documents mais surtout un seul organisme à qui on adresserait les demandes d'informations. En 1996, les archives de l'œuvre de Dominique Bagouet sont les premières consacrées à la danse à entrer dans le fonds d'archives de l'IMEC (Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine)¹⁰⁰. L'institut a été convaincu par « la force et la profondeur de son œuvre ». Ce fonds d'archives est constitué de nombreux documents retraçant la carrière de Bagouet. Ses carnets, ses dessins, des textes et notes diverses, des photographies et revues de presse mais aussi des archives audiovisuelles et administratives. Toutes ces archives sont consultables sur demande. L'IMEC est donc un des principaux fonds d'archives dans lequel il est possible de se renseigner sur Bagouet mais il n'est pas le seul. Il existe en effet les collections du Centre National du Costume de Scène à Moulins qui réunit l'ensemble des 385 costumes de la compagnie. Il existe aussi un fonds vidéographique composé de 295 documents mis en ligne sous forme de catalogue et constituant le FANA (Fonds d'Archives Numériques Audiovisuelles) en danse contemporaine.

Le développement de la numérisation et l'entrée dans l'ère de l'Internet a facilité la constitution et la diffusion de ce patrimoine immense. Les captations vidéos et leur mise en ligne sont simplifiées par les technologies innovantes. Les archives permettent donc une lecture postérieure de l'œuvre du chorégraphe. Elles sont utiles pour le public qui souhaite se documenter et comprendre l'œuvre de Bagouet mais aussi très précieuses pour les danseurs qui vont réinterpréter et reprendre ses pièces.

Christine Lemoigne a toujours travaillé en étroite collaboration avec Bagouet, créant pour lui accessoires, morceaux de costumes ou encore toiles de fond. Elle nous raconte que le chorégraphe dessinait beaucoup, et ce de façon très détaillée, avec bon nombre d'annotations. Il concevait ses spectacles de manière très rigoureuse dans ses carnets. Chaque séquence était préparée. Il dessinait les déplacements des danseurs et la chorégraphie dans son intégralité. Il attribue un signe à chaque danseur et un chiffre à chaque morceau d'espace. Ces dessins et annotations sont très précieux pour la mémoire du danseur, ils nous renseignent sur sa

¹⁰⁰ Répertoriait jusque-là des archives consacrées aux « acteurs de la vie du livre ». Dominique Bagouet est le premier chorégraphe à y faire son entrée. Cet institut a été créé à l'initiative de professionnels du secteur de l'édition et bénéficie de subventions publiques, mais aussi de dons privés.

pédagogie et son processus de création. En parallèle, les petits textes et notes de Bagouet nous permettent de suivre sa démarche, car les schémas et croquis ne sont pas déchiffrables par tous. Les archives des compagnies sont un outil primordial dans le processus de transmission mais aussi sont essentielles pour l'éducation artistique. En 1998 est inauguré le CND, sa mission sera complètement dédiée à la conservation d'une culture de la danse. Il constitue un fonds d'archives et met en place une médiathèque où tous les documents sont consultables. Ceci atteste « d'un devoir de mémoire et d'un hommage moral à l'histoire de la danse »¹⁰¹. Monique Barbaroux ancienne directrice du CND précisait que la mission de la médiathèque de l'institution qu'elle dirigeait était fondamentale, et ce dans un souci d'éducation. En effet, la conservation du passé permet l'ouverture et l'apprentissage du monde chorégraphique et de son histoire. Tout ceci s'inscrit dans une volonté de transmission des savoirs et des différentes cultures de la danse. Afin de rendre le patrimoine chorégraphique accessible à tous, cette mission est nécessaire. Les différents types d'archives permettent des approches multiples. Ainsi, lorsque nous nous intéressons à la question de la transmission et la reprise de pièces par les danseurs, les archives de notation sont très utiles.

Le développement de la notation

La notation est une écriture du mouvement. L'utilisation de la notation est-elle la solution pour une transmission simple et directe du mouvement et de la danse ? Est-ce l'archive la plus utile ? Tous les chorégraphes ne travaillent pas avec cette technique mais beaucoup ont été encouragés à le faire, notamment pour constituer un patrimoine chorégraphique transmissible. En 1990, l'enseignement de la notation prend une place institutionnelle, et ce sous l'impulsion de Jacqueline Challet Haas qui ouvrira la première formation de notateurs au Conservatoire National Supérieur de Paris. En 1994, une fédération des notations du mouvement se crée. Les institutions ont donc bien pris en considération l'enjeu de la conservation du patrimoine. En

¹⁰¹ SCAPULLA, Mattia, 2010, Archiver et interpréter les témoignages chorégraphiques : Archiver l'actualité de la danse, le choix de faire trace des chorégraphes contemporains, ss dir BARBALATO, Béatrice, MINGELGRÜN, Albert, Télémaque, UCL Presses universitaires de Louvain, p 144

Héritage, transmission et évolution du répertoire de Dominique Bagouet

incitant la notation et en mettant en place des dispositifs d'enseignement de cette pratique, l'Etat est interventionniste et garantit la conservation d'un art.

Le premier système de notation mis en place à la fin du XVII^e siècle, fut le système Feuillet servant à noter la danse baroque¹⁰².

Plus connues, la cinétophographie Laban et la notation Benesh permettent une lecture précise de la danse. Cette notation rend possible l'archivage de la danse en donnant des indications complètes et fidèles des mouvements, permettant ainsi que le processus de transmission se déroule dans de bonnes conditions et soit « efficace ». Par ailleurs, la notation assure la conservation de la signature de grands maîtres de la danse, indispensable à la culture chorégraphique. Bagouet fut un chorégraphe de renom et de talent, laisser son œuvre tomber dans l'oubli était inenvisageable. La notation est une technique complètement déconnectée de l'écrit ou même de l'image, il s'agit d'un langage particulier qui doit être déchiffré par des techniciens. Laban a été le premier à élaborer dans les années 1920 un système « universel » d'écriture du mouvement. Il pense le mouvement de manière philosophique et théorique et la précision de son écriture ne laisse pas de place à l'à peu près. Après lui, Benesh élaborera dans les années 1950 un nouveau système de notation, différent mais tout aussi précis. Les techniques Laban et Benesh sont les techniques les plus utilisées actuellement et sont celles qui sont enseignées dans les conservatoires de danse.

Il ne faut pas oublier que Bagouet est issu d'une tradition d'écriture chorégraphique et ne travaillera pas sans. Cependant, il est important de préciser que chaque compagnie possède ses propres procédés d'écriture et beaucoup travaillent aussi avec un support vidéo. Les chorégraphes font parfois appel à des notateurs ou, comme Bagouet, écrivent leurs propres notes. Seuls les danseurs ayant déjà dansé la pièce peuvent alors tirer des informations de ces notes. Voilà pourquoi « Les Carnets Bagouet se sont efforcés de faire noter quelques extraits de pièces ou quelques pièces courtes en notation (Benesh et Laban). Ces partitions sont désormais là pour pouvoir reprendre les pièces sans la présence des danseurs. Les partitions

¹⁰² La feuille représentant la scène vue d'en haut, les chemins des danseurs sont tracés et les mesures de musique représentées par les traits.

Héritage, transmission et évolution du répertoire de Dominique Bagouet

sont pour l'instant déposées au Centre national de la danse et, à terme, une copie sera déposée à l'IMEC »¹⁰³

Comme vu précédemment, la notation permet à l'interprète de se repérer dans l'œuvre et de la reprendre. Il était donc essentiel pour la préservation du patrimoine chorégraphique que les institutions incitent les chorégraphes à utiliser la notation par le biais de notateur, ou en les formant directement à cette pratique. Pour assurer la pérennité des pièces, le développement et l'enseignement d'un langage universel est nécessaire. En effet, le déchiffrement des archives peut parfois s'avérer compliqué, la danse étant une tradition orale, le message peut se troubler avec le temps.

Lecture et compréhension de l'archive : faire face au temps qui passe.

L'archive « matérielle » dans le milieu chorégraphique n'est pas courante, ou du moins elle n'est pas instinctive. Les supports vidéos ne sont pas nombreux et souvent de mauvaise qualité, les chorégraphes ne travaillent pas tous avec la notation et les documents écrits ne sont pas tous déchiffrables. Anne Abeille a précisé lors de l'interview que « les notes de chorégraphes, sous forme de cahiers la plupart du temps, peuvent être aisément lues par les danseurs qui ont dansé les pièces, et par eux uniquement. A la mort de ceux-ci, elles reprendront, comme vous dites, une part de mystère. »¹⁰⁴ Dès lors que nous reste-t-il vraiment ? Le patrimoine chorégraphique peut-il se transmettre indéfiniment ? N'y a-t-il pas une usure de la précision avec le temps qui passe, ne permettant plus alors une passation fidèle de l'œuvre ?

Dans son ouvrage *Les Carnets Bagouet, la passe d'une œuvre*, Isabelle Launay note qu'en danse, l'archive se trouve « dans le monde des corps et des gestes, dans le monde d'une tradition orale »¹⁰⁵

Que fait-on des danseurs qui ne savent pas lire la notation en général ou les notes de chorégraphes pour qui ils dansent pour la première fois ? Ne sont-ils pas aussi des archives de la danse, une sorte d'archive vivante. Voici la difficulté principale de l'archivage en danse.

¹⁰³ Cf annexe 2 ITW d'Anne Abeille

¹⁰⁴ Cf annexe 2 ITW d'Anne Abeille

¹⁰⁵ LAUNAY, Isabelle, 2007, *Les Carnets Bagouet, la passe d'une œuvre*, Les Solitaires intempestifs, p22

Héritage, transmission et évolution du répertoire de Dominique Bagouet

C'est un art vivant, autrement dit les corps des danseurs produisent une gestuelle dans un espace donné, la mémoire du mouvement est dans leur corps et leur esprit, il s'agit ensuite de la retranscrire puis de pouvoir lire cette retranscription. Autant d'obstacles à surmonter pour lire la danse, avoir un fonds d'archives qui soit exploitable par tous et non une minorité. Mais n'est-ce pas le propre d'une pièce de disparaître après qu'elle ait été jouée ? « On la crée, on la joue, on la tourne on la reprend éventuellement et on l'oublie »¹⁰⁶.

La question principale aussi est de savoir ce que l'on transmet. Le déchiffrement de la notation de Laban par exemple nous indiquera avec précision le déroulé du mouvement, l'articulation sollicitée, l'impulsion et la force nécessaires... En revanche, l'interprétation et l'émotion du mouvement n'est pas retranscrit. Le support vidéo est donc un moyen un peu plus efficace pour travailler. Jacqueline Challet Haas insiste sur le fait que la notation chorégraphique est complémentaire de la transmission directe (orale) et de la vidéo car elle fait appel à une mémoire différente.

Développer et encourager la pratique de la notation est une bonne chose mais cela ne constitue pas une réponse unique aux problématiques liées à la transmission et la mémoire de la danse. La multiplication des initiatives publiques et privées ont permis le développement de nombreux fonds d'archives recensant des documents de nature variée et permettant l'accès à un patrimoine considérable. Cela a aussi été rendu possible grâce aux évolutions technologiques, mais surtout grâce au soutien des pouvoirs publics, conscients des enjeux et inquiets de pouvoir sensibiliser et éduquer les professionnels, les passionnés et les Français plus généralement. Les professionnels de la danse sont au cœur de ce processus de transmission et jouissent des avancées en matière de conservation permettant l'approfondissement des études de mouvement et facilitant la reprise des pièces. En revanche, il ne faut pas oublier d'envisager la pratique amateur. Effectivement les amateurs sont des passionnés et ont leur place dans le processus de transmission. Les institutions de l'Etat en sont conscientes et ont mis en place des dispositifs visant à l'éducation artistique et la

¹⁰⁶LAUNAY, Isabelle, 2007, Les Carnets Bagouet, la passe d'une œuvre, Les Solitaires intempestifs, P25

Héritage, transmission et évolution du répertoire de Dominique Bagouet

sensibilisation des amateurs à la culture chorégraphique.

2) - L'amateur dans le processus de transmission : éducation et propagation de la culture chorégraphique.

Les politiques culturelles en faveur de la danse ont, comme vu précédemment, rapidement pris en compte, soutenu et encouragé la formation du danseur en créant notamment des conservatoires nationaux, ou encore en 1969, la Fédération Française de Danse. Celle-ci est née de la volonté de permettre au plus grand nombre la pratique de la danse, d'encourager et de promouvoir la danse moderne devenue aujourd'hui la danse contemporaine. Les amateurs n'ont pas été oubliés et sont considérés comme une population désireuse d'une éducation artistique et ayant une place dans ce processus de transmission des œuvres chorégraphiques. Ils possèdent en effet une curiosité artistique et historique vis-à-vis des répertoires de grands maîtres mais aussi vis-à-vis des différents styles de danse. Selon une étude de 2008 du Ministère de la Culture et de la Communication¹⁰⁷, 4,1 millions de Français de 15 ans et plus pratiquaient la danse de façon amateur. Cette population ne peut donc pas être négligée.

Dès lors, il est intéressant de savoir quelle place elle occupe dans le processus de transmission ? Et comment les pouvoirs publics l'ont intégrée à celui-ci dans un souci de formation et d'éducation artistique ? Mais surtout comment les chorégraphes eux-mêmes se sont intéressés à ces amateurs, prenant ainsi en considération leur amour pour la danse, en réajustant et adaptant leur processus de transmission ?

Nous reviendrons sur la manière dont Daniel Larrieu ou Odile Duboc envisagent la pratique amateur. Afin de répondre au mieux à toutes ces questions j'ai fait appel au directeur du dispositif *Danse en amateur et répertoire* du CND, Laurent Barré, afin qu'il nous éclaire sur la culture amateur et ce dispositif innovant. Originellement, c'est le Ministère de la Culture qui met en place ce dispositif visant à aider les groupes amateurs à aller plus loin que le cours de danse et l'apprentissage technique. Cependant en 2009, un transfert de compétence a lieu et deux dispositifs financiers se

¹⁰⁷ BABE, Laurent, 2008, Les pratiques en amateur exploitation de la base d'enquête du DEPS « Les pratiques culturelles des Français à l'ère du numérique - Année 2008 »

Héritage, transmission et évolution du répertoire de Dominique Bagouet

retrouvent gérés par le CND : l'un en faveur de la recherche et l'autre pour la pratique amateur. Un bureau spécifique est alors créé au sein du CND et *Danse en amateur et répertoire* devient alors un dispositif dynamique de diffusion de culture chorégraphique. Ce transfert de compétence permet une action de terrain et d'envisager une autre réalité pour ce dispositif qui était géré par une lourde bureaucratie.

Danse en amateur et répertoire vise à aider des groupes d'amateurs qui souhaitent approfondir une technique et une connaissance de la danse, notamment à travers le répertoire de grands chorégraphes et l'histoire de la danse en général. Plusieurs conditions doivent être remplies pour prétendre à cette aide. Un dossier doit être déposé et une commission se charge de la sélection des groupes. Deux dossiers de candidatures se trouvent en annexe (une admission et un refus). Pour Laurent Barré, ce dispositif est « un outil merveilleux pour la diffusion de la culture chorégraphique dans la mesure où il en va d'une diffusion par la pratique. Plus largement, c'est un formidable outil de connaissance de la danse, de ses « matières » comme de la diversité de ses esthétiques ». Par ailleurs il suscite un réel intérêt dans le monde chorégraphique. En effet « la conjugaison pratique amateur/culture chorégraphique » attire. C'est une manière de dynamiser la reprise de répertoire et surtout de prendre en compte ces amateurs désireux d'apprendre sur la danse, au-delà d'une pratique pure et simple d'un courant chorégraphique. Avec le recul des années, ce dispositif a permis de développer un engouement certain chez les amateurs comme chez les professionnels qui encadrent le processus et surtout de mener à bien la mission que s'était fixée le Ministère : éducation artistique et sensibilisation. La constitution de fonds d'archives, le développement de la notation et l'investissement des professionnels et des institutions ont permis de mettre en place ce processus de transmission destiné aux amateurs.

Une culture chorégraphique « amateur »

Ce dispositif a permis d'en savoir plus sur ce qu'était la pratique amateur de la danse : comment les groupes amateurs s'organisent-ils et quels projets sont-ils désireux de mettre en place ? Laurent Barré précise que « le transfert concerne aussi la mémoire du dispositif. Par exemple, nous avons aujourd'hui une connaissance précise des extraits de pièces qui ont été remontées, par quels groupes, composées de combien de danseurs, installés dans quelle commune, dans quelle région, transgénérationnels ou non, composés d'hommes et de femmes

Héritage, transmission et évolution du répertoire de Dominique Bagouet

ou non, etc. Et surtout pour quelles raisons ils désirent danser telle ou telle danse... ». Au-delà du plaisir que les groupes tirent de la pratique de la danse, il existe une réelle culture amateur.

La motivation des groupes doit être axée sur « le désir de continuité ». Ce dispositif permet de découvrir une nouvelle écriture chorégraphique, et de danser une œuvre significative ayant déjà été présentée sur scène. Ceci concerne les groupes pratiquant la danse comme un loisir et qui n'ont pas pour finalité une expérience scénique, cette aide permettra de mieux comprendre les sources de cette pratique. Les groupes postulant doivent avoir envie de travailler sur une œuvre chorégraphique créée il y a plus de 5 ans (ou de pratiquer des danses « non rattachées à un répertoire chorégraphique (danses du monde, danses régionales) ». Ceci n'est pas un délai juridique mais il permet une certaine « distance critique ».

Laurent Barré évoque le fait que certains groupes sont aussi sélectionnés et valorisés pour leur curiosité chorégraphique. En effet, « chaque année la curiosité chorégraphique se déplace sur les années 2000 et maintenant sur les années 2010. Nous sommes sur une tranche de dix ans alors qu'on a accès, pour parler de l'histoire de la danse occidentale, à plus de 300 ans d'histoire de la danse ». ¹⁰⁸

Les groupes qui reprennent des pièces très anciennes sont rares mais il en existe : la plus ancienne date de 1715. Sur les 300 ans de danse, le potentiel est immense et peut être souvent mal exploité. Le programme année après année est essentiellement constitué de groupes reprenant des pièces contemporaines, au détriment de nombreuses autres esthétiques comme le jazz ou encore le hip-hop complètement absent du dispositif. Certains répertoires sont donc « laissés à l'abandon » et les reprises inexistantes. Il est dommage de ne pas exploiter toutes les palettes qu'offrent l'histoire de la danse. Certaines pièces comme *So schnell* de Dominique Bagouet ou encore *May B* de Maguy Marin reviennent presque tous les ans. « Cela nous renseigne beaucoup sur ce que nous pourrions appeler « les classiques » de la culture du danseur amateur ». Cependant, même si le contemporain est sur-représenté et que certaines pièces sont reprises presque chaque année, le cru 2016 a été renouvelé à 75 %, ce qui est prometteur.

¹⁰⁸ Il existe une prime symbolique, pour les groupes qui désirent reprendre des pans de répertoires plus anciens et parfois oubliés. L'audace et l'exploration priment, notamment dans un souci d'éducation artistique

Par ailleurs, la manière dont la commission choisit les groupes évolue d'année en année. Elle devient de plus en plus attentive « au contexte, au territoire, à l'accès aux ressources ». Il est encourageant d'être témoin de l'engouement qu'ont certains groupes, plutôt très isolés et n'ayant pas de budget, pour des projets de sensibilisation comme celui-ci ; ou encore de groupes plutôt citadins ayant à disposition de nombreux moyens d'approfondissement qu'ils intègrent à leurs projets.

Le dispositif ne met pas de côté la dimension conviviale et n'oublie pas que la pratique amateur de la danse est avant tout un loisir. Cependant, le loisir n'exclut pas la dimension pédagogique et éducative du processus. Les groupes participant au projet doivent être constitué d'au minimum cinq personnes qui dansent ensemble depuis au moins deux ans. De plus, une présentation est obligatoire lors d'une journée nationale. Tous les groupes ayant repris une partie de répertoire durant l'année scolaire et donc bénéficié de l'aide du CND, devront présenter leur travail. La dimension sociale et conviviale est forte. Les groupes non professionnels pratiquant la danse pour le plaisir sont tout autant pris au sérieux dans leurs démarches de reprises que les professionnels. Depuis dix ans, le processus a aidé environ 180 groupes amateurs, selon Laurent Barré « on peut aussi considérer que c'est peu au regard du potentiel immense de la danse amateur »¹⁰⁹. Cependant cette démarche est plus profonde, elle est personnelle et soude les liens que les amateurs entretiennent avec leurs groupes mais aussi ceux qu'ils entretiennent avec la danse. « Ce sont les enjeux d'une pratique qui n'a rien à voir avec la pratique professionnelle (ne serait-ce que du point de vue de ses problématiques de représentation et de diffusion). C'est une autre lecture de la pratique de la danse, dont le support est ici (principalement) l'écriture chorégraphique »¹¹⁰.

Par ailleurs, *Danse en amateur et répertoire* permet une ouverture aux répertoires mais aussi l'évolution des mœurs lorsqu'il s'agit de reprises. « En effet, ce serait aussi la suggestion qu'on puisse reprendre du Béjart aussi librement que du Schubert ». Il n'est pas question ici des questions juridiques que cela pose, l'enjeu est ailleurs. En effet, le fait de donner la possibilité à ces groupes de reprendre n'importe quel pan du répertoire ou encore n'importe quelle esthétique et de rendre cela possible en les conseillant et les accompagnant dans cette démarche, est une démarche d'ouverture. Cela rend service à cet art qu'est la danse et va au-

¹⁰⁹ Cf annexe 2 ITW de Laurent Barré

¹¹⁰ idem

Héritage, transmission et évolution du répertoire de Dominique Bagouet

delà de l'enjeu de la transmission. C'est en réalité une promotion de la culture chorégraphique offrant une multitude de reprises, sensibilisant les amateurs.

Sensibilisation et éducation artistique : une transmission élargie

Le travail de transmission au sein du dispositif est très encadré et différent de celui qui est fait avec les professionnels. Lorsqu'un groupe postule, l'intervention d'une équipe pédagogique est obligatoire notamment dans le cadre d'actions culturelles permettant une meilleure compréhension de l'œuvre reprise. Son contexte historique, les techniques et le style sont des thèmes sur lesquels les groupes vont devoir travailler. Mais aussi comprendre dans quel environnement culturel l'œuvre s'inscrit. Les intervenants sont des professionnels de la danse : chorégraphes, danseurs-interprètes de compagnie, notateurs. En plus du travail plus théorique et de l'approfondissement élargi qui est fait autour de l'œuvre, le travail en studio est aussi encadré. Il vise à transmettre une partie ou l'œuvre en son intégralité tout en adaptant la pièce au niveau technique du groupe. Les intervenants sont choisis pas les groupes, la plupart du temps les chorégraphes eux-mêmes acceptent de venir travailler avec les groupes pour la transmission. Dans le cas de Bagouet par exemple, ce sont les membres des Carnets qui sont sollicités. Les groupes sont en échange permanent avec les intervenants, les choix sont discutés et motivés. Le travail de transmission est donc bien adapté à chacun des groupes, à leurs caractéristiques spécifiques et à la manière dont ils envisagent le projet.

L'amateur est alors une figure revalorisée, prenant la place qui lui est due dans le monde de la danse. « Le dispositif nous instruit, de ce point de vue, sur ce qu'est la culture de ces danseurs, ce qui la motive, tout autant qu'il interroge ce qui se transmet et ce qui fait œuvre. »

¹¹¹C'est un dispositif qui a été créé par le bureau de l'Education artistique et des Pratiques amateurs du Ministère, il est riche en enseignements et son bon déroulement nous apprend beaucoup. Lorsque l'on parle d'amateur et d'éducation, l'association du terme répertoire ne vient pas intuitivement. En effet, le répertoire est lié à la création artistique et en général aux danseurs de compagnies professionnelles. Cependant il y avait une réelle nécessité à ouvrir les amateurs aux répertoires, à leur donner la possibilité de s'en imprégner, de les reprendre à leur manière et de ne pas seulement les revoir sur scène. Nous avons vu précédemment

^{111 111} Cf annexe 2 ITW de Laurent Barré

Héritage, transmission et évolution du répertoire de Dominique Bagouet

qu'aujourd'hui, un nombre élevé de reprises était fait par les compagnies professionnelles. Assister aux représentations de compagnies professionnelles est instructif, mais une pratique directe est beaucoup plus éducative et permet une plus forte implication et sensibilisation. Plusieurs chorégraphes comme Daniel Larrieu ou encore Odile Duboc ont envisagé la pédagogie de manière plus large en incluant les danseurs amateurs. Ils se sont aussi interrogé sur la manière de transmettre à ces danseurs particuliers. « Le testament artistique de la chorégraphe Odile Duboc ne permet de remontage de ses œuvres, des matériaux de ses œuvres que dans un cadre pédagogique. » Selon Laurent Barré, cela nous enseigne beaucoup sur la philosophie d'Odile Duboc et sa manière d'appréhender la transmission. Ici, il est en réalité question de transmettre aux nouvelles générations de danseurs, les bases de la danse de Duboc, en d'autres termes les fondamentaux. Tout cela dans un but pédagogique, sous-entendu pour des danseurs en formation, ce qui n'exclut pas les danseurs amateurs. Prenons aussi l'exemple de Daniel Larrieu qui a longtemps travaillé avec les professeurs de conservatoires afin de transmettre ses pièces mais aussi d'enseigner la technique Larrieu. Cependant, « très vite il a aussi proposé de transmettre une de ses chorégraphies aux élèves du conservatoire eux-mêmes ». La dimension éducative était très grande. C'est aussi Daniel Larrieu qui mis en place des actions de sensibilisation des très jeunes enfants à la danse. En effet, les enfants peuvent commencer dès la maternelle à être éduqués artistiquement. Selon Laurent Barré, « il y avait une sorte de conviction, qui est aussi une forme de générosité, et en tout cas de disponibilité, que construire une relation au danseur, au spectateur à travers la danse, par la danse, par son écriture singulière, c'était la meilleure proposition que puisse faire un chorégraphe ». La danse réunit, la danse se transmet et ne doit pas être cloisonnée. C'est un art populaire. La frontière est parfois épaisse entre les professionnels et les amateurs. Ces initiatives l'ont aminci, afin d'éduquer et de sensibiliser le plus grand nombre à cet art.

CONCLUSION :

Pour conclure ce mémoire a fait l'objet d'une analyse des enjeux de la transmission du répertoire de Dominique Bagouet, figure emblématique de la danse contemporaine française. Il a tout d'abord été démontré que Bagouet s'est inscrit comme un chorégraphe incontournable ayant révolutionné l'esthétique connue jusqu'à présent en bouleversant les codes classiques et néoclassiques de la danse. Il a aussi contribué à de grands changements politiques en faveur de la danse contemporaine et participé à sa reconnaissance progressive. L'héritage de ce maître ne pouvait donc pas tomber dans l'oubli.

Une des questions essentielles de ce mémoire fut de savoir comment s'organiser et quels étaient les enjeux d'une transmission lorsqu'un chorégraphe disparaissait. Que se passait-il alors pour les nouvelles générations de danseurs mais aussi pour le public ? Les descendants doivent s'organiser et mettre en place des actions afin de conserver au mieux sa mémoire, et pouvoir la transmettre à moyen ou long terme. Dans le cas de Dominique Bagouet se sont ces proches collaborateurs et amis qui ont assuré la postérité. Ils ont décidé de créer une association inédite, les Carnets Bagouet et se sont interrogés sur le futur de la danse de Dominique Bagouet. Le but n'étant en aucun cas de se substituer à lui mais plutôt de prolonger et faire évoluer son œuvre. Le répertoire de ce chorégraphe est d'une richesse incroyable et sa conservation mais aussi sa transmission a constitué un défi de taille pour les Carnets.

C'est à partir de ce moment-là que de nombreuses autres initiatives ont vu le jour. Ceci pouvant être expliqué notamment par le fait que le milieu chorégraphique a pris conscience, qu'au-delà de la création, la question de la mémoire était centrale. Il fallait donc s'organiser pour conserver et transmettre ce patrimoine chorégraphique. De nombreuses interrogations ont émergé autour de la question de la constitution d'un patrimoine chorégraphique transmissible.

Tout d'abord quelles étaient les techniques de transmission mais aussi quels étaient les acteurs essentiels à cette dernière. La difficulté étant que les nouvelles générations n'auront pas connu le chorégraphe. Les témoins directs, autrement les proches collaborateurs de l'auteur sont donc une figure essentielle du processus de transmission.

Par ailleurs, la transmission induit la reprise des pièces et viennent alors s'ajouter les

Héritage, transmission et évolution du répertoire de Dominique Bagouet

questions juridiques autour du thème de la réinterprétation et de la protection des œuvres existantes. Le droit a tenté de protéger les œuvres et leurs auteurs et d'encadrer leurs exploitations. Pour finir il a été évoqué le rôle des institutions dans la conservation du patrimoine chorégraphique français mais aussi sa propagation. Les professionnels ont sensibilisé ces dernières à la nécessité de constituer un patrimoine culturel transmissible aux futures générations. La question de l'archive en danse mais aussi toute sa complexité a été abordée. En effet l'archive est le temps de la mémoire, c'est en quelque sorte la conservation des traces au-delà de l'événement. Des difficultés ont été rencontrées notamment à cause de l'essence même de la danse : un art vivant. Le caractère éphémère de la danse a un moment donné posé problème. Il a donc été question de la complexité de la constitution d'un fonds d'archives en danse. Cependant plusieurs résolutions ont été prise pour aider à l'élaboration d'un patrimoine transmissible. Les institutions ont en effet créé différents fonds d'archives mais aussi sensibilisé les nouvelles générations de chorégraphes à la notation autrement dit l'écriture du mouvement.

Il était aussi indispensable d'envisager la figure de l'amateur dans ce processus. L'intégrer à celui-ci, en l'adaptant à lui, c'est faire en sorte de le sensibiliser et de l'ouvrir à une culture chorégraphique qu'il ne connaît pas. Tout ceci dans un but pédagogique et éducatif. L'intégration de la figure amateur à un processus de transmission d'une pièce a participé au rayonnement et à la propagation de la culture chorégraphique en France.

Pour achever cette réflexion, il est important d'élargir le débat et de prendre en considération plusieurs autres pistes de réflexion.

Nous avons vu que la multiplication des reprises de pièces et les initiatives de transmission d'œuvres chorégraphiques étaient importantes pour la dynamique et la propagation culturelle. En effet, l'exception culturelle française et l'importance que donne les politiques et les institutions à cette dernière a permis d'avancer sur cette question de la transmission. Les moyens mis en place sont non négligeable et ont participé à l'enrichissement du patrimoine culturel français mais aussi à son rayonnement à l'international. Cette dynamique doit être conservée. Une attention particulière des institutions est nécessaire afin de sensibiliser au mieux les générations présentes de danseurs sur le thème de la mémoire. Les chorégraphes

Héritage, transmission et évolution du répertoire de Dominique Bagouet

auteurs mais aussi les notateurs ou encore les danseurs sont de plus en plus conscients de la nécessité de la constitution d'un patrimoine chorégraphique et doivent revendiquer leur droit à un soutien institutionnel. L'Etat est garant de son patrimoine et l'exception culturelle française exemplaire, les actions publiques doivent être accompagnées d'initiatives privées, cependant ces dernières ne doivent pas s'y substituer. Malheureusement, la situation économique est plutôt alarmante et le budget que l'Etat alloue à la culture toujours plus maigre. C'est pour cela que des efforts doivent être faits afin de conserver et d'entretenir ce qui a déjà été mis en place, mais aussi de développer de nouvelles idées. La mémoire en danse est aussi de la responsabilité de l'Etat.

Une des initiatives sur laquelle il est utile de se pencher est l'intégration de la figure amateur dans le processus de transmission. En effet, ce dernier ne doit pas être négligé et les dispositifs l'intégrant au processus doivent être salués. En 2008, 4,1 millions de Français de 15 ans et plus pratiquaient la danse de façon amateur. Ceci démontre qu'il existe un réel attrait de ces derniers pour la danse. La croissance du nombre d'amateurs amorce une réflexion notamment sur leur volonté d'approfondissement de la pratique mais aussi sur leur désir d'explorer la culture chorégraphique (tant au niveau de l'histoire de la danse, que la diversité des esthétiques). Le dispositif Danse en amateur et répertoire du CND dirigé par Laurent Barré a rendu possible cet approfondissement en permettant à des groupes amateurs de participer à des programmes de transmission encadrés par des professionnels. Cette initiative permet une propagation et une meilleure connaissance du patrimoine chorégraphique français. Elle doit continuer d'être soutenue, mais aussi promue. Au fil des années, le dispositif a acquis une certaine notoriété et les demandes sont de plus en plus nombreuses. Le budget est cependant limité. Des pistes sont à creuser notamment autour de la communication de ce dispositif et de sa promotion, en systématisant, par exemple, l'information aux licenciés de la FFD.

Par ailleurs, les techniques de transmission sont peu à peu développées et aidées par la constitution de fonds d'archives. Cependant, certaines difficultés n'ont pas encore été surmontées et principalement celle de l'absence physique de l'auteur comme le démontre la théorie de transmission matricielle. Les difficultés résident principalement dans la justesse de l'interprétation. En effet la reprise de mouvements d'un point de vue purement technique peu

Héritage, transmission et évolution du répertoire de Dominique Bagouet

être surmontée. Certaines solutions ont été apportées notamment grâce à la vidéo mais aussi au développement de la notation et à son enseignement permettant ainsi de déchiffrer l'écriture du mouvement. Cependant qu'en est-il de l'interprétation ? Transmettre un ressenti paraît en effet impossible. L'interprétation est de l'ordre de l'intime et chaque mouvement est alors imprégné de la personnalité de chaque interprète. Les mots ne suffisent pas toujours à expliquer. Il faut alors accepter que la chorégraphie évolue. Nous pouvons, néanmoins nous interroger sur l'évolution des techniques notamment grâce aux avancées technologiques. En effet, les reprises ont été facilitées grâce aux développements de nouvelles technologies telles que la vidéo, les échanges ont été facilités grâce à l'internet et les informations sont de plus en plus abondantes dans une société aujourd'hui ultra connectée. Nous pouvons donc possiblement penser que le processus de transmission s'avèrera être de plus en plus efficace (tant au niveau de la technique que de l'interprétation) grâce aux nouvelles technologies et notamment les technologies sensorielles ou la réalité augmentée.

Par conséquent la présence des interprètes originaux ne sera plus forcément requise. En effet, il se pose un autre problème, le temps qui passe. Pour les Carnets Bagouet il est nécessaire que chaque atelier de transmission soit si possible encadré par un des interprètes originaux de la pièce afin de veiller à ce que le remontage se déroule dans les meilleures conditions et qu'il soit le plus fidèle à la pièce historique. Cependant, une question se pose sur le long terme, quand les proches collaborateurs de Dominique Bagouet, ceux l'ayant connu personnellement et ayant dansé les pièces pendant son vivant, ne seront plus aptes à transmettre, qu'advient-il ? La passation de témoin est donc impérative. La pièce sera en quelque sorte évolutive et s'adaptera aux interprètes qui la danseront comme cela est déjà le cas aujourd'hui. Les œuvres chorégraphiques de Dominique Bagouet auront une toute autre dimension, et de toutes nouvelles interprétations seront proposées par les danseurs n'ayant jamais connu Bagouet ou même ses collaborateurs. Les générations de danseurs composeront donc avec le présent en exploitant les archives à leur disposition afin de s'imprégner de la personnalité et du travail du chorégraphe. L'enjeu est de continuer à attirer le public et susciter son intérêt en réinterprétant des pièces historiques et en multipliant les propositions.

Cependant une interrogation reste tout de même en suspens : Comment affronter le temps qui passe ?

Bibliographie

- BABE, Laurent, 2008, Les pratiques en amateur exploitation de la base d'enquête du DEPS « Les pratiques culturelles des Français à l'ère du numérique - Année 2008 »
- BEAUQUEL Julia, POUVIEZ Roger, 2010, Philosophie de la danse, Aesthetica, 190p.
- CHALLET-HAAS, Jacqueline, 2015, La symbolisation du mouvement issue de la cinégraphie Laban, Cahier de la pédagogie, CND, 48p.
- DOR, Valérie, HONVAUL, Corine, 2014, Droit d'auteurs : les enjeux d'œuvres chorégraphiques à l'international, Rencontre juridique à la Biennale de Lyon, CND en part. avec la Nacre.
- FILLOUX VIGREUX, Marianne, 2003, La danse et l'institution : genèse des premiers pas d'une politique de la danse en France 1970-1980, L'harmattan, 332p.
- GINOT, Isabelle, 1999, Un labyrinthe dansé, CND Pantin, 304p.
- GINOT, Isabelle, MICHEL Marcelle, 2008, La danse au XXème siècle, 264p.
- GINOT, Isabelle, 27 et 28 juin 1996, Dominique Bagouet lectures d'une œuvre, colloque, Les espaces d'altérité, Montpellier, le Corum, salle Einstein.
- JARRY, Isabelle, 1998, Au ciel les nuages, hommage à Dominique Bagouet, collec. Les histoires de la danse, Marval, 94p
- LAUNAY, Isabelle, 2007, Les Carnets Bagouet, la passe d'une œuvre, Les Solitaires intempestifs, 352p.
- LE MOAL, Philippe, 27/11/1995, La mémoire de la danse, Journée d'étude, Ministère de la Culture.
- LE MOAL, Philippe, 2008, Dictionnaire de la danse, Larousse, 803p.
- OUVRAGE COLLECTIF ss dir. ABEILLE Anne, 2010, Parler de Dominique Bagouet, La Maison d'à Côté, 131p.
- SCAPULLA, Mattia, 2010, Archiver et interpréter les témoignages chorégraphiques : Archiver l'actualité de la danse, le choix de faire trace des chorégraphes contemporains, ss dir BARBALATO, Béatrice, MINGELGRÜN, Albert, Télémaque, UCL Presses universitaire de Louvain, 224p

Héritage, transmission et évolution du répertoire de Dominique Bagouet

- Code Civil, 2015, Dalloz
- Code du Patrimoine, 2015, Dalloz
- Code de la Propriété intellectuelle, 2015, Dalloz

Articles

- ANHEIM, Étienne, PONCET, Olivier, Fabrique des archives, 2004, Fabrique de l'histoire, Revue de synthèse, 5^e série, p.3,6.
- BEAUVALLET, Eve, 1^{er} Octobre 2015, Les chorégraphes dans l'ère du je, Libération.
- FAURE, Sylvia, 2008, Les structures du champ chorégraphique français. Actes de la recherche en sciences sociales, n 175, p. 82-97
- LAUNAY, Isabelle, 2011, Réinventer l'héritage chorégraphique, ou la passe des Carnets Bagouet, Filigrane.
Disponible sur <http://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=145>, dernière consultation le 30/08/2016
- PERRIN, Julie, VELLETT, Joëlle, 2014, Savoirs et métiers : l'interprète en danse, Editorial, Recherches en danse, Revues danse, Disponible sur : <http://danse.revues.org/199> , dernière consultation le 30/08/2016
- RENAUX, Margot-Zoé, 2015, Penser le mouvement en danse : Rudolf Laban, entre théorie et poésie du geste, in Fabula / Les colloques, Penser le mouvement, Disponible sur : <http://www.fabula.org/colloques/document2591.php>, dernière consultation le 30/08/2016
- TAFFOREAU, Patrick, 2006, La notion d'interprétation en droit de la propriété littéraire et artistique, in *Propriétés Intellectuelles*, n° 18, p. 51.
- VELLETT, Joëlle, 2006, La transmission matricielle de la danse contemporaine, *Staps* 2/2006, n° 72, p. 79-91
- VINANT, Aurore, 2014, Le danseur, interprète et/ou auteur ?, Recherches en danse, Revues danse, Disponible sur <http://danse.revues.org/406>, dernière consultation le 30/08/2016
- SACD, Droit de l'auteur d'une œuvre, Défendre la création et la diversité culturelle, Principes généraux, Disponible sur <http://www.sacd.fr/Les-droits-de-l-auteur-d-une-oeuvre.199.0.html> dernière consultation le 30/08/2016

Héritage, transmission et évolution du répertoire de Dominique Bagouet

- SEBILOTTE, Laurent, 2015, Les archives en danse vues par l'archiviste, MAP 6, Disponible sur : <http://www.performap.de/map6/sammeln-und-verzeichnen/les-archives-en-danse-vues-par-2019archiviste>, dernière consultation le 30/08/2016

Vidéographie

- ADOLPHE, Jean-Marc, La danse française sous influence étrangère, Fresques INA parcours thématiques
- ADOLPHE, Jean-Marc, Danse, une politique qui soutient la création, Fresques INA parcours thématiques
- BAGOUET, Dominique, 1990, Dominique Bagouet parle de Merce Cunningham, Numéridanse 22mn
- BAGOUET DOMINIQUE, 1981, Dominique Bagouet et le Festival International Montpellier Danse, INA, TF1, 3min
- BOISSEAU, Rosita, La danse contemporaine française, Fresques INA parcours thématiques
- DE CONINCK, Francis, La Nouvelle Danse française des années 80, collec. THEMA, Numéridanse, 23min
- REBOIS, Marie Hélène, 1999, Histoire d'une transmission : So Schnell à l'Opéra, Images de la culture, 54 mn
- REBOIS, Marie Hélène, 1999, Noces d'or, la mort d'un chorégraphe, Images de la culture, 74 mn
- VILFRID, ANITA, 2002, Dominique Bagouet et « l'aventure constante », collec Etic et doc, 53min

Émission radio

- LAVIGNE, Aurélie, real PAULRE, 2012, Laurent, *Dominique Bagouet, chorégraphe (1951-1992)*, Une vie, une œuvre, France Culture, 58 mn

Sitographie

- CND : www.cnd.fr
- FANA Danse contemporaine : www.fanum.univ-fcomte.fr/fana/
- INA / En scènes : www.fresques.ina.fr

- Légifrance : www.legifrance.gouv.fr
- Numeridanse : www.numeridanse.tv
-

INDEX

Les personnes

A

ABEILLE Anne, 21, 22, 24, 25, 27, 31, 42, 46, 55

B

BAGOUET Dominique

BARBAROUX Monique, 53

BARRE Laurent, 3, 47, 57, 58, 59, 60, 62, 65

BAUSCH Pina, 2, 4, 35

BECKETT Samuel, 13

BEJART Maurice, 2, 4, 5, 12, 32, 33, 48, 61

BENESH Rudolf et Joan, 52, 54, 55

BLACK Maggie, 5

BLASKA Felix, 21

BOVE Emmanuel, 5

BOURIGAULT Christian, 28

BROWN Trisha, 5

C

CARLSON Carolyn, 5, 11, 12, 26

CARNETS BAGOUET

CATHALA Hélène, 25

CHANEL Coco, 3

CHAURAND Jaque, 17

CUNNINGHAM Merce, 5, 12, 17

D

DARDE Pierre, 41

Héritage, transmission et évolution du répertoire de Dominique Bagouet

DEROUET Monique, 37

DIAGHILEV Serge, 9

DOZE Matthieu, 41

DUBOC Odile, 2, 10, 32, 47, 57, 62

DUPUY Dominique, 50

F

FEUILLET Raoul-Auger, 54

FRECHE Georges, 19

G

GAUDI Antoni, 3, 4

GINOT Isabelle, 13

GRAHAM Martha, 11, 14

GRANDVILLE Olivia, 41

GOSS Peter, 5, 12, 13, 17

H

HIGHTOWER Rosella, 5

HUMPHREY Doris, 9

K

KNUST Albrecht, 50

L

LABAN Rudolf, 52, 54, 55

LARRIEU Daniel, 10, 58, 62, 63

LANG Jack, 6, 8, 15, 18

LAUNAY Isabelle, 35, 55

LEFEVRE Brigitte, 41

LEGRAND Catherine, 30

LEMOIGNE Christine, 52

LOUIS XIV, 9

M

MACFEE Graham, 39, 60

MARIN Maguy, 10, 12, 18, 59

Héritage, transmission et évolution du répertoire de Dominique Bagouet

MATTOX Matt, 2

MITTERRAND François, 15

MOLIERE, 9,

N

NIKOLAIS Alwin, 17

NOVERRE Jean Georges, 9

O

ODUMS Rick, 2

P

POPARD Irène, 2

R

RAMALINGOM Fabrice, 40

REBOIS Marie Hélène, 4, 42

ROCHEREAU Jean, 22

ROMAN Gil, 2, 32

ROUAUD Jean, 1, 5

RUST Michèle, 12

S

SAINT LAURENT Yves, 3

U

URFALINO Philippe, 17

V

VELLET Joëlle, 36

VERRIELE Philippe, 34

VINANT Aurore, 45

Les institutions, organismes et manifestations

Académie Royale de Danse, 9

Biennales Internationales de Lyon, 49

CCN (Centre Chorégraphique National), 19, 22

CCN de Montpellier, 16, 19

Héritage, transmission et évolution du répertoire de Dominique Bagouet

CCN de Créteil, 19

Centre Georges Pompidou, 49

Centre National de la Cinématographie, 49

Centre National du Costume de Scène à Moulins, 53

Cinémathèque de la Danse, 49

CND (Centre National de la Danse), 3, 48, 53,58, 60

CNDC d'Angers (Centre National de Danse Contemporaine), 17

Concours Bagnolet, 5, 17, 18, 28

Conservatoire National Supérieur de Paris, 18, 54

CSD (Conseil Supérieur de la Danse), 50

Cour de Cassation, 45

Dispositif danse en amateur et répertoires, 3, 48, 58, 65

FANA (Fonds d'Archives Numériques Audiovisuelles), 53

Festival International Montpellier Danse, 8, 19

Festival d'Arles, 50

Festival d'Avignon, 23

FFD (Fédération Française de Danse), 57

Grand Théâtre de Genève, 5

IMEC (Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine), 52, 55

Jeunesses Musicales de France, 5

Maison de la Danse à Lyon, 5, 18, 19

Ministère de la Culture et de la Communication, 15, 16, 19, 24, 49, 50, 58, 59,62

Opéra de Paris, 5, 6, 41, 42

Parlement européen, 44

SACD (Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques), 44, 47

SFA (Syndicat Français des Acteurs), 15, 16

SNA (Syndicat National des Acteurs), 16

Syndicat National des auteurs et compositeurs, 16

TFD (Théâtre Français de la Danse), 15

Les pièces.

Héritage, transmission et évolution du répertoire de Dominique Bagouet

Assai (1986) de D.Bagouet, 27

Chansons de nuit (1976) de D.Bagouet, 5, 13, 17, 28

F et Stein (1983) de D.Bagouet, 29

Gisèle (1841) de Adolphe Adam, 20

Jours étranges (1990) de D.Bagouet, 27,29

Le crawl de Lucien (1985) de D.Bagouet, 27

May B (1981) de Maguy Marin, 13, 60

Meublé sommairement (1989) de D.Bagouet, 27, 40

Necessito (1991) de D.Bagouet, 27

Noces d'or (inachevée) de D.Bagouet, 4 ,5

Saut de l'ange (1987) de D.Bagouet, 6, 27, 30

So Schnell (1990) de D.Bagouet, 6, 27, 41, 60

Les compagnies de danse

Ballet du XXème siècle de Maurice Béjart, 5

Ballets modernes de Paris, 15

Ballet National de Cuba, 19

Jerome Andrews Dance Company, 15

INDEX ANALYTIQUE

Amateur : L'amateur s'adonne à la danse pour le plaisir, il se distingue donc du danseur professionnel. Il ne doit cependant pas être négligé lorsqu'il s'agit de transmission de pièces. En effet l'amateur est sensible aux subtilités du langage chorégraphique et porte un réel intérêt à sa pratique. L'intégrer au processus de transmission en l'adaptant à lui, c'est faire en sorte de le sensibiliser et de l'ouvrir à une culture chorégraphique qu'il ne connaît pas. Tout ceci dans un but pédagogique et éducatif. L'intégration de la figure amateur à un processus de transmission d'une pièce participe au rayonnement et à la propagation de la culture chorégraphique en France.

Archivage : Les initiatives d'archivage en danse amorcées dans les années 1980 ont marqué un tournant tant au niveau politique, que culturel. Les professionnels en sont à l'origine et ils ont rapidement été suivis par les institutions. Le milieu chorégraphique a très vite pris conscience de la nécessité de laisser une trace. L'acte de conservation des documents en lien avec la danse permet la patrimonialisation de cet art. Ceci à contribuer au développement des techniques d'archivage pour cet art si difficile à matérialiser.

Création : La création est la genèse du processus. Les politiques culturelles françaises ont toujours encouragé la création d'œuvres chorégraphiques. Très vite s'est posée la question de leur conservation. Les créations de Dominique Bagouet ont en quelque sorte marqué une rupture dans l'esthétique contemporaine de son époque. Il était primordial de ne pas laisser tomber dans l'oubli ces créations si originales. Elles font aujourd'hui partie du patrimoine culturel française.

Education artistique : La transmission des œuvres chorégraphiques participe à l'éducation artistique. Le but étant avant tout pédagogique. Il est important de permettre à des danseurs professionnels ou amateurs mais aussi aux publics d'avoir accès à la culture chorégraphique

Héritage, transmission et évolution du répertoire de Dominique Bagouet

française et donc de jouir d'une éducation artistique en leur faisant découvrir des pans entiers de la danse et des esthétiques variées.

Esthétique : L'esthétique est une notion se rapportant au beau dans la nature ou dans l'art. L'esthétique de Dominique Bagouet est apparue comme « révolutionnaire ». Il est arrivé avec de nouvelles propositions chorégraphiques et s'est complètement affranchi des techniques classiques et néoclassiques. Il crée une nouvelle gestuelle et ose la pluridisciplinarité. Il bouscule les codes et son esthétique très moderne a marqué un tournant.

Héritage chorégraphique : Les grands noms de la danse ont laissé derrière eux un héritage chorégraphique. Lorsque nous parlons de chorégraphes leur héritage peut se constituer d'un répertoire, d'une technique, d'une sensibilité ou encore de supports matériels comme les notes ou encore la vidéo. Ici réside la difficulté de l'héritage chorégraphique : il n'est pas toujours physique. En effet il est difficile de « fixer » la danse. Certains parlent même d'art éphémère. Toute la difficulté réside dans la manière d'aborder cet héritage et surtout savoir ce que le chorégraphe a pu ou voulu léguer. Les amateurs et professionnels de la danse mais aussi les institutions sont tous garants de celui-ci.

Interprète : L'interprète est l'une des figures centrales dans le processus de transmission. Dominique Bagouet, avait conscience de l'emprunte que laissait l'interprète sur sa danse et s'en servait même pour aller plus loin dans la création. Il faut distinguer les interprètes ayant connu Dominique Bagouet et se chargeant alors de la transmission et les interprètes qui reprendront la pièce sans jamais l'avoir dansée ni même rencontré Bagouet. La marque de l'interprète étant parfois très forte, des questions juridiques se sont posées. L'interprète devient-il auteur de sa propre interprétation ? Pour que cela soit le cas il doit y avoir une preuve d'activité créatrice personnelle sinon il reste un simple exécutant. L'interprète est donc au centre de la transmission et son statut est ambigu.

Interprétation / Réinterprétation : L'interprétation et la réinterprétation sont deux étapes bien distinctes mais nécessaires pour une transmission réussie. Les Carnets Bagouet, assurent les transmissions grâce aux danseurs de la compagnie ayant déjà interprété les pièces. Un

Héritage, transmission et évolution du répertoire de Dominique Bagouet

première expérience d'interprétation est nécessaire afin que la deuxième étape du processus (la réinterprétation) fonctionne.

Nouvelle Danse : C'est un courant de danse contemporaine né en France dans les années 1970. Dominique Bagouet s'illustre comme chef de file de la Nouvelle Danse. Il contribuera à une révolution esthétique mais aussi politique. Les chorégraphes de ce courant souhaitaient avant tout se démarquer d'un courant né aux Etats-Unis : la modern dance. Mais aussi s'affranchir peu à peu des codes classiques et néoclassiques.

Notation : La notation est une technique d'écriture du mouvement. Elle permet de fixer la danse sur un support et donc de permettre un archivage de cet art. Les institutions ont encouragé sa pratique, le milieu chorégraphique s'est formé à la notation, tout ceci dans un but bien précis : laisser une trace. Ce n'est pas la seule technique permettant de fixer la danse mais c'est une des plus précises (notamment la notation Laban). Il existe aujourd'hui un métier de notateur. Les chorégraphes pouvant faire appel à l'un d'entre eux pour écrire une chorégraphie. La notation a été l'une des réponses au défi de la constitution d'archives en danse.

Patrimonialisation : La patrimonialisation de la danse s'amorce aussi dans les années 1980 et résulte d'une prise de conscience des institutions. De nouveaux courants chorégraphiques originaux ont été créés et le but est de ne pas les oublier. Ils font en effet partie du paysage culturel français et au nom de l'exception culturelle, il est du devoir des institutions de conserver l'héritage culturel afin de le rendre transmissible aux générations présentes et futures. Cette démarche de patrimonialisation a aussi été accompagnée par les professionnels l'ayant rendu possible.

Répertoire : C'est l'ensemble des œuvres réalisées par un chorégraphe. Dominique Bagouet possède un répertoire important. Il fut très créatif tout au long de sa carrière. A sa disparition s'est posée la question de savoir ce qu'il allait être fait de sa danse ? Un des points de départ fut son répertoire. Cependant l'association des Carnets Bagouet a refusé de se constituer « compagnie de répertoire » (autrement dit reprendre les pièces à l'identique) en figeant le

Héritage, transmission et évolution du répertoire de Dominique Bagouet

répertoire de Bagouet. Son œuvre a été considérée comme évolutive et s'inscrivant en réalité dans le présent et non dans le passé. Dans un premier temps, l'association a fait une liste (non définitive) des pièces du répertoire pouvant être reprises sans difficultés organisationnelles particulières. Le répertoire fut un point de départ mais n'emprisonne pas les danseurs, les proches de Bagouet ont conscience qu'il n'est pas pertinent de figer l'œuvre dans le temps.

Transmission : La transmission constitue la problématique centrale du sujet. Pour qu'elle soit rendue possible, il faut tout d'abord un héritage (de la matière), pour ensuite passer à l'étape plus pratique de la transmission de celui-ci. La transmission c'est « faire passer », ceci peut aussi être un synonyme d'enseigner. La transmission en danse pose plusieurs questions. Tout d'abord sa nécessité. Pourquoi transmettre ? Tout d'abord dans un souci de mémoire. Mais aussi et surtout de sensibilisation, d'éducation et de propagation de la culture chorégraphique. La réalité de la chose transmise peut ensuite être évolutive et le sera indéniablement. La danse ne peut pas rester figée, elle évolue. La transmission de la danse participe à cette évolution.

L'autre question à aborder est celle des acteurs du processus et de la manière dont ils transmettent et reçoivent la matière. Les chorégraphes créent la matière, les « héritiers » sont alors là pour la faire passer aux générations suivantes de danseurs mais aussi au public. La transmission est donc un processus pendant lequel la matière passe d'un corps à l'autre. Les Carnets Bagouet ont choisi d'encadrer toutes les transmissions de pièces afin de restituer aux mieux les informations que D.Bagouet avait lui-même donné aux danseurs.

Pour les héritiers de Bagouet la reprise et la transmission ne constituent pas une perte d'essence de l'œuvre, mais elle l'enrichit. Transmettre et donc reprendre ne signifie pas se substituer mais réinterpréter. La transmission participe à l'évolution des œuvres et les inscrit dans une réalité actuelle en prenant en compte tous les acteurs de celle-ci.

LEXIQUE

Centre Chorégraphique National : C'est une structure juridique indépendante, placée sous la direction d'un ou de plusieurs artistes. A l'initiative de l'Etat, dans le cadre d'une politique nationale de développement de l'art de la danse et, plus largement, de la structuration culturelle du territoire, il est confié aux CCN une mission principale de création et de production de spectacles et des missions associées, en particulier de soutien aux jeunes compagnies.

En règle générale, les CCN ne disposent que d'installation de travail et de répétition et vendent leur production à des structures de diffusion. Certains CCN, en particulier ceux qui illustrent l'esthétique classique, disposent d'une troupe permanente.

La carte de France compte actuellement 19 centres chorégraphiques nationaux que dirigent des artistes représentant une grande diversité des langages et des formes de la danse.

Chorégraphe-auteur : Le chorégraphe est par définition l'auteur de sa pièce. Cependant, cette expression désigne ici la nouvelle génération de chorégraphes fixant leur création sur un support en s'aidant notamment de la technique de la notation.

Diplôme d'Etat : Est un diplôme français, il concerne plusieurs branches d'activités. Il est souvent indispensable pour certaines professions dans le domaine de l'animation, de la santé, ou de l'enseignement. Ici, il permet la reconnaissance d'une faculté à enseigner la danse jazz, classique ou contemporaine.

Opéra-ballet : Un opéra-ballet désigne une œuvre dramatique musicale et chorégraphique. Il existait en France au XVIIIème siècle. Il est issu du ballet cour conjuguant la poésie, la musique vocale et instrumentale, mais aussi la chorégraphie.

Héritage, transmission et évolution du répertoire de Dominique Bagouet

Pièce : Une pièce désigne une création en danse contemporaine. Le terme « ballet », pour désigner une pièce chorégraphique est fortement connoté du point de vue du style. Désigner autrement les créations en danse fait partie des choix qui ont été fait par Dominique Bagouet, comme la plupart des créateurs du XXe siècle qui se revendiquaient « modernes » ou « contemporains ». Les créations chorégraphiques sont des œuvres, des pièces, elles ont un nom la plupart du temps. Cette question de vocabulaire n'est pas anodine. (définition qui m'a été donné par Anne Abeille)

Prix Mention Recherche : Le jury du Concours Bagnolet pouvait décerner des mentions spéciales aux lauréats. Il pouvait formuler toutes les mentions de son choix et donc en créer de nouvelles selon le développement de la danse. Ici D. Bagouet s'est vu décerné un prix mention recherche pour l'originalité et la technicité contemporaine de sa danse.

Scène nationale : Les activités de toute scène nationale s'organisent autour d'un bloc de missions définies par le Ministère de la Culture s'appuyant sur 3 champs de responsabilités confiées à chacun des établissements dépositaires de ce label. Une responsabilité artistique en proposant une programmation pluridisciplinaire, mais aussi en facilitant les travaux de recherches et de création des artistes. Une responsabilité professionnelle, les scènes nationales ont eu un rôle dans l'aménagement culturel du territoire mais aujourd'hui elles sont une responsabilité d'entraînement, d'animation et de références pour la création et la diffusion artistiques qui les environne. Et enfin une responsabilité publique, en nouant des partenariats publics diversifiés pour la population de sa circonscription. Dans ce mémoire, il est évoqué deux scènes nationales : le Théâtre de Chaillot et la Ferme du Buisson.

Conservatoire : Établissement généralement public, destiné à conserver, sauvegarder certaines valeurs culturelles (musique, théâtre, danse, etc.) et à en promouvoir l'enseignement

Théâtre Français de la Danse : Le Théâtre français de la danse (TFD) fut la seconde compagnie mise en place en 1969 grâce au soutien du ministère de la Culture. À sa direction Joseph Lazzini qui venait de quitter le ballet de l'Opéra de Marseille. L'ex-Gaieté-Lyrique où il fut installé aurait dû devenir une sorte de maison de la danse offrant accueil, lieux de travail,

Héritage, transmission et évolution du répertoire de Dominique Bagouet

archives et rencontres mais l'aventure tourna court car le TFD ne réussit pas à satisfaire les attentes suscitées par le projet initial.

Transmetteurs : Les transmetteurs sont les danseurs de compagnies ayant perdu leur chef de file. Ils sont en charge du processus de transmission afin que la pièce reprise soit fidèle à la version originale tout en prenant en compte la personnalité et les capacités artistiques et techniques des nouveaux interprètes. Ils ont une grande responsabilité et sont les représentants directs de la compagnie et du chorégraphe vis-à-vis des danseurs interprètes n'ayant jamais dansé la pièce.

Les descendants de la Nouvelle Danse Française

Héritage, transmission et évolution du répertoire de Dominique Bagouet.

Ce mémoire a pour objet les principaux enjeux de la transmission d'un répertoire chorégraphique en danse contemporaine et plus particulièrement celui de Dominique Bagouet, chorégraphe incontournable de la Nouvelle Danse Française. La question m'a semblée d'autant plus intéressante lorsque le chorégraphe disparaît et n'est plus là pour orienter et assurer cette dernière. En effet, la transmission d'un répertoire est rendue plus difficile lorsque l'auteur n'est plus présent physiquement et donc plus capable de donner les instructions aussi bien techniques que celles relatives à l'interprétation. La survie de l'œuvre après la disparition de l'artiste, notamment dans le milieu de la création chorégraphique, est un thème fascinant notamment lorsque l'on compare le destin des compagnies de grands noms tels que Pina Bausch, Maurice Béjart ou encore Martha Graham. La poursuite de leur art par leurs descendants est un sujet aussi bien passionnant que polémique. Chaque compagnie a géré la situation d'une manière différente, et dans ce travail, il m'a semblé important de me concentrer sur l'initiative inédite des Carnets Bagouet. Cette association a été créée dans le but de faire survivre l'œuvre de Dominique Bagouet. Leur désir n'était absolument de se substituer à lui, mais de faire vivre son héritage en le réadaptant et en le réinterprétant.

Par ailleurs ce sujet peut se décliner et être tout aussi pertinent lorsqu'il s'agit d'autres disciplines artistiques telles que la mode ou encore l'architecture. Il est en réalité universel. Cependant il est d'une tout autre complexité lorsqu'il s'agit de danse. En effet la danse est un art de la scène qualifié de spectacle vivant et par conséquent il ne peut jamais être reproduit à l'identique. Vient alors se poser la question de ce qui est possible de transmettre en danse et surtout de ce qui DOIT être transmis pour assurer la survie de l'œuvre dans le temps.

Héritage, transmission et évolution du répertoire de Dominique Bagouet

J'ai donc axé mon travail sur les principaux enjeux de la transmission d'un répertoire chorégraphique, mais aussi la question de la nécessité de cette dernière.

L'enjeu de ce mémoire était de retracer ce processus de transmission, et les différentes étapes nécessaires à la passation d'un patrimoine chorégraphique. Il était primordial d'envisager la notion d'héritage et de lègue pour pouvoir comprendre quelle était la réelle nature de l'enjeu de la transmission. Il a fallu aussi démontrer qu'il était presque inévitable que cet héritage n'évolue pas et que le patrimoine chorégraphique du chorégraphe est irrémédiablement en constante mutation. Ceci s'explique notamment par rapport au fait que l'œuvre passera par les corps d'un nombre indéterminé d'interprètes laissant chacun une trace de leur personnalité et de leur créativité personnelle.

Dans un premier temps, il était logique de démontrer que Dominique Bagouet s'est imposé comme une figure emblématique de la danse contemporaine française et plus particulièrement la Nouvelle Danse, afin de démontrer qu'il était inenvisageable que son héritage tombe dans l'oubli. Son lègue est d'une grande richesse pour le patrimoine culturel français tant au niveau esthétique que politique. Afin de mener à bien ce projet de mémoire et de transmission, mon travail évoque l'initiative inédite de l'association des Carnets Bagouet. Leur mission était donc de commémorer ce répertoire immense qu'est celui de Dominique Bagouet. Ils ont tout d'abord repris et diffusé des pièces avec les interprètes historiques avant de mettre en place des ateliers de transmission de pièces choisies par d'autres structures afin de les intégrer à leur répertoire. C'est ici que les questions pratiques de la transmission se sont posées. Il a fallu adapter la pièce aux nouveaux interprètes. Ces nouveaux danseurs n'ayant jamais connu Dominique Bagouet, la tâche s'est avérée complexe. Voilà une des raisons pour lesquelles se sont entamés des débats de professionnels autour de cette question de la transmission. Tout d'abord la question de la méthode et des acteurs majeurs de cette transmission mais aussi des moyens dont les professionnels (plus particulièrement les danseurs interprètes et les danseurs transmetteurs) devaient disposer pour mener à bien les reprises.

Le milieu chorégraphique s'est donc mobilisé pour que leur patrimoine ne soit pas délaissé. Les initiatives institutionnelles n'ont pas tardé à suivre et la prise de conscience s'est opérée rapidement. La sauvegarde d'un héritage riche était en jeu. Au-delà des questions juridiques que posent l'interprétation et de la protection des œuvres déjà en place, il a fallu développer des techniques de transmission mais aussi les encadrer et finalement les rendre plus facile à mettre en place. C'est notamment à partir de ce moment que les fonds d'archives en danse ont commencé à se constituer soutenus alors par les institutions. L'acte de conservation des documents en lien avec la danse a permis la patrimonialisation de cet art. Cependant il est important de noter que la constitution d'une archive chorégraphique pose quelque problème notamment par le caractère éphémère de la danse. Comment matérialiser un corps en mouvement et fixer ce mouvement sur un support ? La notation et la multiplication des supports d'archives ont rendu possible cette transition. La patrimonialisation était en route. L'Etat est garant du patrimoine culturel français et a pour mission de le valoriser mais aussi de le conserver et ce dans un but de sensibilisation et d'éducation artistique. Des dispositifs vont donc être mis en place pour permettre aux danseurs amateurs mais aussi aux publics de jouir de cet héritage considérable.

Pour conclure, l'héritage chorégraphique fait partie du patrimoine culturel français et doit pouvoir être accessible à tous. Ceci est notamment le rôle des institutions qui doivent être conscientes de la nécessité de la patrimonialisation de la danse. D'autre part les difficultés rencontrées au moment du processus de transmission peuvent être peu à peu gommées par les avancées technologiques, la poursuite de l'archivage et la sensibilisation des nouvelles générations de chorégraphes et danseurs à la problématique de la mémoire en danse. Et enfin il est indispensable de considérer la danse et le répertoire comme un élément évolutif et non figé dans le temps, qui s'adaptera aux nouveaux interprètes et aux souhaits du public futur. Il est donc infructueux de s'accrocher à l'idée qu'une pièce est sclérosée et qu'il en existe qu'une seule et unique forme. La danse est un art mouvant.

DOCUMENTS
ANNEXES

ANNEXE 1 : Biographie illustrée de Dominique Bagouet..... p. 2
ANNEXE 2 : Les interviews..... p. 6
ANNEXE 3 : Lettre d'Anne Abeille à Hélène Cathala..... p. 20
ANNEXE 4 : Dossiers de candidatures Danse en amateur et répertoire 2017..... p. 21

LES ANNEXES

ANNEXE 1 :

Biographie illustrée

Cette biographie de Dominique Bagouet est celle qui apparaît dans l'ouvrage d'Isabelle Launay, *Les Carnets Bagouet, la passe d'une œuvre*. J'y ai ajouté les illustrations.



© Tous droits réservés.

Né à Angoulême le 9 juillet 1951, Dominique Bagouet commence la danse classique dans sa ville natale et poursuit sa formation à Cannes en 1966 auprès de Rosella Hightower, étoile des Ballets du Marquis de Cuevas.



Dominique Bagouet, enfant et jeune danseur.

© Tous droits réservés

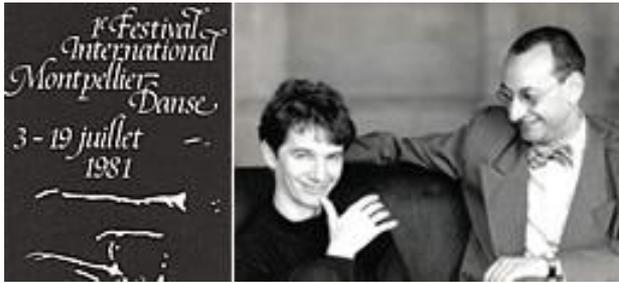
Il débute sa carrière de danseur à dix-huit ans au Ballet du Grand-Théâtre de Genève, fait un bref passage chez Félix Blaska puis aux Ballets du XXe siècle dirigés par Maurice Béjart. Dans ces trois compagnies, il pratique à la fois le répertoire et la création.

En 1974, il fait la rencontre de Carolyn Carlson, étoile invitée à l'Opéra de Paris, et se tourne résolument vers la danse contemporaine. Il danse dans les compagnies de Joseph Rusillo, Anne Béranger et Peter Goss.

Après quelques semaines passées à New York où il prend de nombreux cours chez des professeurs et chorégraphes contemporains, il crée sa première pièce à Paris, pour trois danseuses de la compagnie de Peter Goss : *Chansons de nuit*, qui remporte le premier prix Bagnolet.



LES ANNEXES

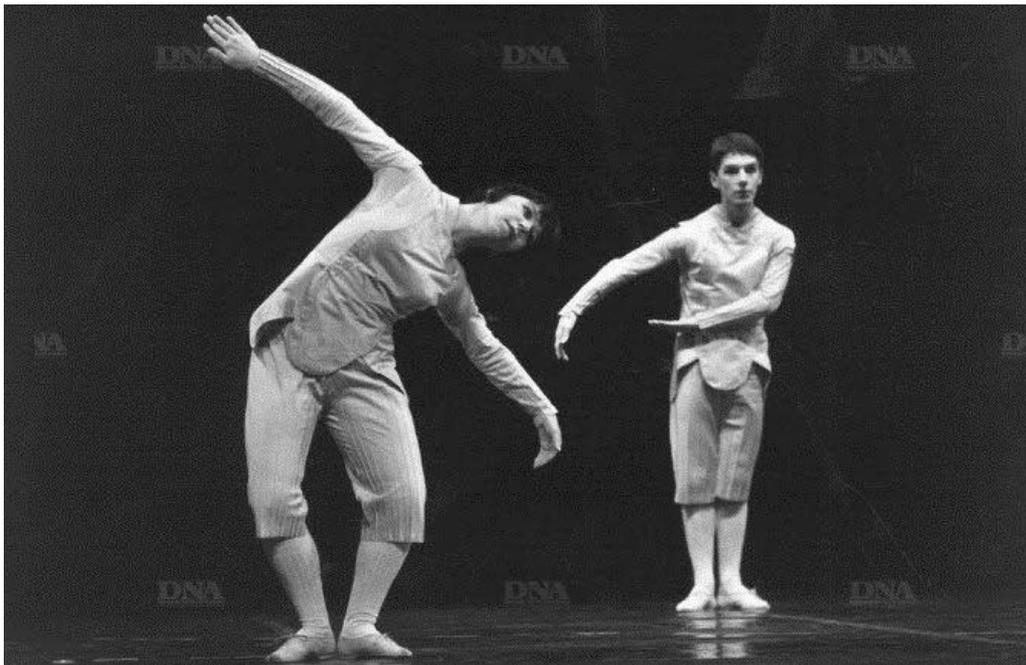


A gauche : Programme du 1er festival Montpellier Danse,
A droite : Dominique Bagouet et Jean-Paul Montanari
(directeur du festival) © Marc Ginot

Repéré par les programmeurs, il fonde sa compagnie et doit enchaîner dans l'urgence plusieurs pièces grâce aux commandes des Jeunesses musicales de France. Il reçoit une bourse de la fondation de la Vocation et s'installe en 1980 à Montpellier, invité par le maire de la ville à fonder et diriger le centre chorégraphique régional.

C'est dans cette ville qu'il continue sa recherche et présente *Grand Corridor*, *Toboggan* et *Insaisies*. Dans ces œuvres, il assume, interroge et met à distance son héritage classique. Il crée également le festival Montpellier Danse qu'il dirige pendant deux ans.

C'est avec *Déserts d'amour* en 1984 qu'il affirme le style raffiné, complexe, détaillé. Son mouvement, comme ses compositions spatiales aux perspectives savantes, voire monumentales (*Assai*, 1986), est hanté par de minuscules effondrements, d'indécelables asymétries qui deviendront sa marque.



Michèle Rust et Dominique Bagouet dans *Déserts d'amour*, créée au festival Montpellier Danse les 1^{er} et 2 juillet 1984.
© Eric Lucas

Ce conflit secret entre structure et défaillance d'abord posé dans une rigoureuse abstraction qui rappelle que le corps du danseur est le vrai théâtre de la danse, ne cesse dès lors de se transformer. Bagouet confronte la puissance de son langage à celui d'autres artistes, tout en faisant éclater les conventions.

A cet effet, il convoque divers partenaires (Pascal Dusapin et le plasticien Christian Boltanski pour le *Saut de l'Ange* en 1987, un texte du romancier Emmanuel Bove dit par la comédienne Nelly Borgeaud pour *Meublé sommairement* en 1989, etc.), chaque nouvelle pièce faisant la critique de la précédente.

LES ANNEXES

Il répond également à des commandes de l'Opéra de Paris (*Les Voyageurs* en 1981, *Fantasia Semplice* en 1986), du GRCOP (*Déserts et Crawl* en 1988) et de la ville de Montpellier avec So Schnell en 1990 pour l'inauguration de l'Opéra Berlioz.

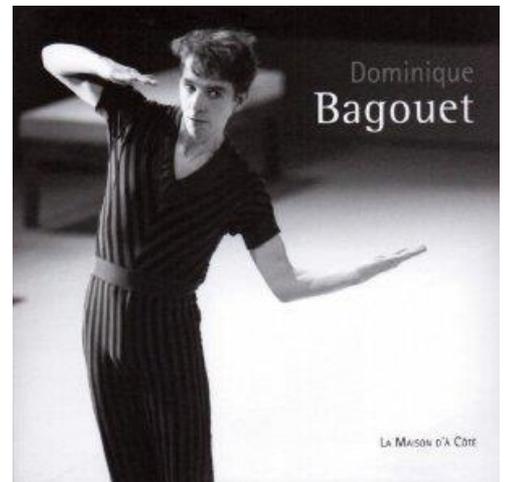
Son style évolue sans cesse. Ainsi des séquences binaires et quasi grossières détruisent parfois le bel ordre de sa gestuelle, du texte rompt la règle du silence de la danse, le récit et l'autobiographie font irruption dans son univers réputé pudique. Ce processus remet au centre du projet esthétique le danseur et son dialogue avec l'écriture chorégraphique, faisant de l'interprétation un des moteurs de l'acte créateur, et l'un des domaines où la pensée de Bagouet aura été la plus novatrice.



Après la création de *Necessito* en 1991 et une année sabbatique pendant laquelle il confie sa compagnie à Trisha Brown, Dominique Bagouet souhaite reprendre *So Schnell* pour la présenter à l'Opéra de Paris, répondant ainsi à la première invitation d'une compagnie française de danse contemporaine.

So Schnell version 1992
© Christian Ganet

Dominique Bagouet ne pourra pas assister à ces représentations, il décède du sida le 9 décembre 1992 à l'âge de 41 ans.



© Tous droits réservés

ANNEXE 2

Les Interviews

Ces deux interviews ont été réalisées afin d'approfondir mon travail pour ce mémoire. Mme Anne Abeille a très gentiment accepté de répondre à mes questions. Elle est aujourd'hui membre du conseil d'administration des Carnets Bagouet. Habitant à Grenoble nous avons échangé par mail. Elle a été très disponible et m'a éclairée sur l'initiative des Carnets mais aussi sur leur évolution. M Laurent Barré est directeur du dispositif Danse en amateur et répertoires au CND. Il m'a donné rendez-vous directement au CND afin de me parler plus en profondeur de cette belle initiative. Il a par ailleurs accepté d'être mon parrain de mémoire. Ils ont tous deux été très accessibles et les informations qu'ils m'ont transmis très utiles. Voici les retranscriptions.

NB : les propos retranscrits dans ces deux interviews ont été validés par Madame Abeille et Monsieur Barré.

**Anne Abeille : Membre du Conseil d'administration de
l'association les Carnets Bagouet.**

Vous avez été l'assistante de Dominique Bagouet pendant de nombreuses années...Comment s'est passée cette rencontre ?

Nous nous connaissions déjà depuis de longues années (cours de Peter Goss à Paris, débuts de sa compagnie à Paris), il suivait mes activités d'interprète et je suivais ses activités de chorégraphe. J'ai su par le réseau professionnel qu'il cherchait une assistante pour sa prochaine création.

Qu'avez-vous appris à ses côtés ?

Avant tout la connaissance du métier d'interprète en danse contemporaine. Il était très exigeant mais aussi très respectueux des danseurs et danseuses avec lesquels il travaillait. Il avait une grande intuition quand il les choisissait et les amenait, année après année, à une perfection du métier d'interprète qui requiert autant de qualités techniques que psychologiques et comportementales.

Quel était votre rôle ?

Multiple : regard extérieur dans les pièces où il était aussi danseur, lien avec l'administration, la technique, construction et suivi des plannings, suivi des reprises de rôle, échauffement des danseurs, répétitions, mises en place en tournée...

Quel est le meilleur souvenir que vous gardez de cette période ?

Une bonne ambiance de travail, chaleur humaine, grande qualité de travail au studio.

Vous avez fait partie du conseil artistique et avez assuré la fonction de coordination générale des carnets Bagouet pendant 15 années. Dominique Bagouet n'ayant pas apparemment laissé de consigne particulière comment l'idée a-t-elle germé ? Quelles ont été vos principales interrogations ?

En réfléchissant à concevoir un nouveau projet pour la direction du Centre chorégraphique national, les danseurs de la compagnie ont imaginé un fonctionnement qui aurait allié la conservation du répertoire des œuvres de Bagouet et la création chorégraphique par nombre d'entre eux qui étaient déjà ou devenaient chorégraphes. Il n'a jamais été question de garder un fonctionnement de compagnie de répertoire (cf Pina Bausch, Balanchine). En même temps, les danseurs ont tout de suite reçu des commandes de reprises de pièces : Régine Chopinot pour le Ballet Atlantique, Brigitte Lefèvre pour l'Opéra de Paris, donc il fallait réfléchir aux méthodes de transmission.

Quelles ont été les difficultés auxquelles vous avez été confrontés

La principale, que nous ne sommes pas parvenus à surmonter : faire accepter au public professionnel qu'il était impossible de reproduire les œuvres telles qu'il les connaissait, et que les membres des Carnets Bagouet, très rapidement ne souhaitaient pas les reproduire mais les réinterpréter, voire les recréer.

Comment vous êtes-vous organisés ?

Une association loi 1901, au début avec 1 ou 2 salariés pour l'administration. Les membres étant tous bénévoles. Réunions 3 ou 4 fois par an et 1 séminaire de réflexion par an, pendant environ 10 ans. Les membres sont rémunérés par les compagnies qui passent commande lorsqu'ils dirigent un projet de transmission.

Les membres de l'association sont des proches du chorégraphe. Comment voyez-vous l'avenir à plus long terme 20 ou 30 ans ?

Depuis 2011 il y a déjà de nouveaux membres dans l'association qui n'ont jamais fait partie de la compagnie Bagouet. Depuis ce moment, le Conseil artistique s'est transformé en Laboratoire des Carnets Bagouet. En revanche, plusieurs membres présents au moment de la création de l'association en 1993 sont partis. Nous n'avons jamais pensé au futur des Carnets, sauf en ce qui concerne la conservation des archives qui ont été totalement inventoriées et déposés dans des centres d'archives adéquats. Le travail de réflexion se fait au fur et à mesure des projets et des réunions.

Pensez-vous que le lien amical et/ou professionnel qui lie ses membres à Dominique Bagouet lui-même est nécessaire ?

Le lien affectif a été immense au début, jouant parfois contre la progression des idées et des actes. Il l'est toujours puisque tout le monde est bénévole et participe donc à l'association avec plaisir tout en gardant à l'esprit la notion de responsabilité vis-à-vis de cette oeuvre. Le lien professionnel agit sur la complémentarité des métiers puisque chacun maintenant est chorégraphe, interprète ou pédagogue ou directeur de structure...

Qui peut faire partie des membres de l'association ?

Toute personne qui en fait la demande en montrant son intérêt pour le métier d'interprète et les questions de la transmission en danse contemporaine. Mais de fait, personne n'a jamais été demandeur, ce sont les rencontres qui ont amené les membres des Carnets à proposer à d'autres personnes d'entrer dans l'association.

Pourquoi avez-vous quitté la structure ?

Je reste membre du conseil d'administration au titre de « responsable de la documentation et du pôle Bagouet ». Après la sortie en 2007 du livre « Les Carnets Bagouet, la passe d'une oeuvre », auquel j'ai énormément collaboré pour la collecte des archives à y publier, il me semblait qu'aux yeux du public professionnel, ma position de coordinatrice devenait faussée et que je paraissais plutôt une directrice, ce qui était faux et ce que je ne voulais pas. Pour laisser le collectif s'exprimer, j'ai pensé qu'il fallait que ma fonction disparaisse. D'autre part, les membres des Carnets Bagouet s'orientaient plus sur une recherche sur le métier d'interprète et sur la transmission de la danse qui dépassait le domaine propre de l'oeuvre de Dominique Bagouet et je ne me sentais pas compétente en ce domaine, n'étant moi-même plus du tout « actrice » de ce point de vue.

Plusieurs reprises de pièces ont été faites notamment So Schnell en 1998 avec le ballet de l'Opéra de Paris, vous avez participé au film de Marie Helene Rebois qui retrace le processus de transmission... Comment s'est passé cette collaboration ?

Pour ce film, j'ai juste eu l'intuition de lui parler du projet de transmission et c'est elle qui a conçu le film, filmé les répétitions et interviewé les danseurs. Je n'ai pas collaboré.

Avec le dispositif « Danse en amateur et répertoire plusieurs pièces ont aussi été reprises, pensez-vous toutes les oeuvres de D. Bagouet peuvent être reprises ?

Oui, dans la mesure où les danseurs qui transmettent en éprouvent le désir et en voient l'intérêt. Se pose le problème des danseurs classiques qui interprètent des pièces contemporaines. Nous continuons à penser que le cadre (la structure-compagnie) dans lequel ils sont et la manière d'appréhender la danse n'est pas adéquate avec la chorégraphie transmise.

Pensez que tous les danseurs professionnels ou amateurs peuvent les reprendre (non pas par rapport à leur capacité artistique et technique mais plutôt par rapport à leurs motivations)

Oui, bien sûr, avec les mêmes restrictions que la question précédente.

L'association a-t-elle un droit de veto sur les reprises ? Quelles seraient les raisons d'un refus catégorique ?

Il est en effet d'usage (puisque notre association a une certaine « renommée » de ce point de vue » que les demandes soient en effet faites aux Carnets Bagouet, ou en tous les cas que les projets soient au moins signalés lorsqu'il s'agit de transmissions d'extraits à des écoles de danse, faites par des danseurs de la compagnie Bagouet ou des Carnets Bagouet. Les Carnets Bagouet n'ont jamais refusé un projet.

Il existe des contrats précis fixant les modalités d'exploitation des pièces, pouvez-vous me dire quelles en sont les principales ?

Nom du responsable artistique de la reprise, calendrier des répétitions, durée de l'exploitation.

L'association reçoit-elle des droits pour toute reprise, ou cela se limite-t-il aux droits versés aux ayants droit dans le cadre de représentations et/ou reproductions ?

Des droits de cession de la chorégraphie sont versés à l'association selon un barème différent si c'est une reprise par un danseur isolé, une école de danse, une compagnie amateur, une compagnie nationale ou internationale, la durée de l'extrait ou de la pièce, la durée de l'exploitation. D'autre part, les droits d'auteurs perçus dans le cadre des représentations publiques payantes sur la recette de billetterie reviennent directement aux ayants droit du chorégraphe.

Peu avant sa disparition D. Bagouet voulait créer « Noces d'or » un hommage pour sa famille et ses parents... Pourquoi les carnets Bagouet n'ont pas essayé de créer ce spectacle notamment par rapport aux textes assez nombreux de Jean Rouaud ?

Dix textes très courts sont les seules traces de ce projet. Il n'a jamais été question que quiconque « remplace » Dominique Bagouet en tant que chorégraphe, cela n'avait aucun sens à nos yeux.

Pouvez-vous m'en dire plus sur les archives de D. Bagouet, sont-elles toutes consultables ?

Toutes les archives de la Compagnie Bagouet et des Carnets Bagouet sont déposées à l'IMEC à Caen et sont consultables.

Sont-elles toutes « exploitables » par les proches de Bagouet ? Autrement dit pouvez-vous les déchiffrer ou D. Bagouet garde-t-il encore une part de mystère ?

Les notes de chorégraphies, sous forme de cahiers la plupart du temps, peuvent être aisément lues par les danseurs qui ont dansé les pièces, et par eux uniquement. A la mort de ceux-ci, elles reprendront, comme vous dites, une part de mystère. En revanche, les Carnets Bagouet se sont efforcés de faire noter quelques extraits de pièces ou quelques pièces courtes en notation (Benesh et Laban), ces partitions sont désormais là pour pouvoir reprendre les pièces sans la présence des danseurs. Les partitions sont pour l'instant déposées au Centre national de la danse et à terme, une copie sera déposée à l'Imec.

Il existe un conseil artistique, mais aussi un conseil administratif des carnets Bagouet, Quel est le quotidien d'un membre de l'association ? Une journée type ?

Aucun quotidien. Un conseil d'administration et une assemblée générale par an. Je suis la seule qui répond au courrier. Les membres du Laboratoire des Carnets Bagouet travaillent épisodiquement depuis 2011 pour une recherche de longue haleine, un peu plus intensément (3 à 4 séminaires/résidences d'une semaine par an depuis 2014 pour un aboutissement sous forme de publication prévue en 2017.

Depuis 2008, l'association a été restructurée et dispose de 4 pôles : recherche et expérimentation sur la transmission, pédagogie et méthodologies de la transmission, communication des travaux, et ressources. Comment l'association est-elle financée ? Et comment a-t-elle trouvé les fonds au départ ?

En 1993 la délégation à la danse du ministère de la culture a créé une ligne spécifique pour l'association pour l'aider à accomplir ses premières missions (voir sur notre site internet les missions de 1993). Environ 35 000 € par an pendant une quinzaine d'années. La subvention a diminué ensuite et a cessé en 2011, le ministère jugeant que notre mission avait été accomplie puisque toutes les archives avaient été déposées. Depuis, l'association continue à fonctionner uniquement avec les droits de cession des chorégraphies qui sont très modestes. Pour le projet en cours du Laboratoire des Carnets Bagouet, le Syndex a accordé une subvention de 7000 €.

Que pensez-vous des résultats de ces actions menées par l'association ?

Je pense qu'ils sont magnifiques mais trop peu médiatisés.

Y a-t-il des compagnies ou des chorégraphes qui viennent vous demander conseil pour leur propre transmission ?

Quasiment pas : Un entretien avec Odile Duboc, un avec une personne proche d'Alain Buffard. En revanche, nous savons que des chorégraphes (Duboc, Buirge) ont justement décidé de ne pas suivre notre exemple.

Concernant les archives, nous avons toujours été en avance : le CND n'existait pas, le fonds des costumes a été le premier à être donné au CNCS à Moulins, la numérisation des vidéos a été faite avant que le Ministère de la Culture accorde des aides aux Centres chorégraphiques nationaux, etc...

Le frère et la sœur de Dominique Bagouet ont tous les deux fait partie de l'aventure ... Sa sœur ayant démissionné en 2003. Il ne reste plus que Jacques qui est vice-président de l'association. Quelles sont les relations que les autres membres de l'association entretiennent avec les ayants droit de Dominique Bagouet ?

Très bonnes

Vous ont-ils délégué beaucoup ?

Tout !

Concernant les interprètes des pièces de D. Bagouet et les droits voisins... Chaque reprise est encadrée notamment par une équipe pédagogique, quelle place laissez-vous à l'interprète ?

Depuis plusieurs années déjà (2000) chaque reprise est encadrée par un seul danseur, qui n'a pas forcément dansé la pièce en question, mais qui donne en effet les cours avant la répétition. Les interprètes ont toute la place.

Par ailleurs laissez-vous la place à une forme d'improvisation ?

Cela dépend de la pièce, si le processus d'improvisation avait été utilisé pour la création, oui, le même processus est repris. Il n'y a jamais eu d'improvisation en représentation dans aucune pièce de Dominique Bagouet. Il n'y en a pas non plus aujourd'hui.

Autorisez-vous les reprises partielles ou intégrées à d'autres pièces ?

Oui, mais à part une citation d'un extrait de solo de « Meublé sommairement », le cas ne s'est jamais présenté pour l'instant.

L'association a-t-elle déjà eu des litiges avec des interprètes de reprise ?

Non, que des compliments.

Interview Laurent Barré : Responsable du dispositif Danse en amateur et répertoire du CND.

Quel est votre parcours étiez-vous danseur avant de travailler au CND ?

J'ai commencé par des classes préparatoires et j'ai passé l'agrégation de philosophie. J'ai choisi à l'époque un sujet sur la musique, je faisais aussi des études de piano au conservatoire. Il se trouve que j'habitais face de La Ferme du Buisson, je l'ai connu comme ferme avant qu'elle devienne une salle de spectacle. Il y avait d'abord une bibliothèque puis une scène qui devient une des premières scènes nationales à laquelle va être attaché le chorégraphe Daniel Larrieu. Je suis allé à l'inauguration, c'était une soirée magnifique au cours de laquelle j'ai eu une émotion assez intense à voir Jean Christophe Paré (sans savoir ce que c'était). J'ai découvert que la danse pouvait susciter des émotions aussi fortes que celles que me provoquaient la musique.

Le hasard faisant bien les choses, très peu de temps après je me retrouve assis dans le RER face à Daniel Larrieu. Je lui ai dit que j'avais participé à l'inauguration, nous avons poursuivi la conversation autour d'un café. Il m'a invité si je le souhaitais, et je suis venu voir le travail en train de se faire. Un peu plus tard il m'a associé à un travail de réflexion, à une discussion. Si je parle de lui, c'est que je m'étais plutôt destiné à un travail autour de la musicologie et que c'est lui qui m'a dit « la danse aurait plus besoin de cela que la musique ». J'étais un peu démuni car je n'étais pas danseur. Je ne sais pas si cela est un critère même si la pratique et la connaissance de la pratique enseigne beaucoup, mais à ce moment-là j'avais des scrupules.

Ce qui a fondé ma conviction, c'est que tout ce que je renvoyais de ce que je lisais, de tout ce qu'il fabriquait, était pour lui très stimulant, très riche. C'était très curieux parce qu'il a toujours pensé que dans le fond j'étais danseur.

La danse n'était pas vraiment un sujet d'étude philosophique à cette époque (1986). On m'a dit à la Sorbonne que la danse n'était pas un sujet de philosophie.

Mais il existait un « séminaire indiscipliné » de Gilbert Lascaux, il demandait aux étudiants de se promener dans les galeries d'art contemporain, de lire, de réfléchir. Et quand on se sentait prêts on passait chacun notre tour et on développait une réflexion au-delà d'une pure description.

Est-ce à ce moment-là que vous avez commencé vos réflexions sur la transmission ? Quel était alors le thème de prédilection de vos réflexions sur la danse ?

La transmission n'en était pas un du tout, à ce moment-là je découvrais la création. La question de la transmission arrive tardivement car « reprendre une pièce » en 1990 ce n'était pas un sujet. On était plus préoccupés par la question de la culture chorégraphique. Développer du public, développer du désir à l'égard de la « chose dansante » mais aussi donner des clés de lecture et accompagner le public. C'était une sorte d'initiation à la danse. Donc le thème de la transmission pas encore, mais il arrive assez vite car beaucoup de chorégraphes à ce moment-là se posent la question du répertoire et de la reprise des pièces. Pour certains cela n'était pas une question, on créait,

on diffusait. Et encore la diffusion n'avait pas la même dimension qu'aujourd'hui. Je me souviens que pour aller voir une pièce, on s'organisait à plusieurs pour y aller en voiture et on se rendait dans tel théâtre qui suivait fidèlement un travail. On savait qu'il fallait faire deux heures de voiture et cela faisait aussi partie de la motivation. Dans les centres chorégraphiques on commence quand même à y réfléchir, les équipes travaillant en leur sein sont formées différemment. Pour Daniel Larrieu, la meilleure façon de se présenter était de reparcourir un certain nombre de pièces. La notion de reprise de pièce se fait peu à peu, avec un fonds de danseurs fidèles. Des dialogues s'embranchent avec les conservatoires. Il propose très vite de transmettre une pièce aux élèves du conservatoire. Tout ceci n'était pas encore institutionnalisé, chaque chorégraphe prend des initiatives personnelles. Il y a une sorte de conviction que construire à travers la danse, par la danse et son écriture, avoir sa signature, c'est la meilleure proposition que puisse faire un chorégraphe.

Cela arrive aux moments où des outils se développent et permettent de réfléchir à ce que l'on est en train de faire. Des outils comme des équipes formées dans les centres chorégraphiques nationaux, mais aussi la formation des danseurs à qui on propose du répertoire dans leur entraînement régulier de danseur. A cette époque, j'observe un intérêt pour les archives, les répertoires. Daniel Larrieu a aussi été un des premiers à débaucher une personne de la Ferme du Buisson attachée à l'Education Nationale pour la sensibilisation des très jeunes enfants. La sensibilisation commence à la maternelle même bien avant.

Vous avez intégré le CND en 2009, le dispositif DAR mis en place en 2006.

On était venu me chercher pour ma compétence de programmeur. Peu après mon arrivée, le CND est réorganisé par très grands départements. Cela coïncide aussi avec l'arrivée de deux dispositifs financiers qui doivent être, pour être préservés, du Ministère de la Culture. Ces deux dispositifs ont été transférés dans ce département de la recherche. Le service de la recherche et du répertoire chorégraphique d'une part finance la pratique amateur en lien avec le répertoire et d'autre part la possibilité de faire de la recherche. La spécificité ici c'est d'avoir la gestion de ces deux dispositifs financiers et d'organiser des commissions pour attribuer des subventions. C'est un outil merveilleux pour la diffusion de la culture chorégraphique puisque c'est une diffusion par la pratique de la danse mais aussi par la connaissance des répertoires et l'esthétique.

D'autres projets sont aussi développés dans le cadre de la formation artistique et culturelle, ce sont souvent des projets de création avec des artistes. Toutes ces actions sont au croisement des départements du CND.

Pour la danse pour sa promotion, l'œuvre est faite de multiples interprétations. Peut-être pourrions nous un jour reprendre du Béjart librement comme on reprend du Schubert.

Seriez-vous d'accord avec cela ?

Oui bien sur au-delà des questions que posent les droits, je pense que pour la danse et pour sa promotion c'est important. On sait que le testament artistique d'Odile Duboc est « pas de reprise des pièces » mais la possibilité d'utiliser les matériaux donc de remonter

des extraits de pièces dans un cadre pédagogique.

Je pense qu'il y a un mouvement naturel d'interrogation sur le sujet. Beaucoup de chorégraphes ne voulaient pas entendre parler de la notation, aujourd'hui la question se pose même pour les jeunes générations de chorégraphes. On s'aperçoit que noter n'est pas être dépossédé de son œuvre mais qu'elle garantit une richesse et permet d'informer lors de la reprise d'une pièce.

Aujourd'hui avec la multiplication de la mise en ligne de vidéos, l'ère numérique, la question des reprises libres se pose. C'est une nouvelle époque. L'information circule.

Quand vous êtes arrivé en 2009, quelles modifications ont été apportées au dispositif ?

Le dispositif a été transféré du Ministère de la Culture au CND. Le CND l'a donc mis en œuvre, la première difficulté était de le gérer dans les bureaux alors que c'est un dispositif de terrain qui couvre la France entière. Il fallait le faire rayonner, le promouvoir. Le CND a été considéré comme l'organisation la plus à même de mettre en œuvre ce dispositif car il avait la connaissance du réseau. Ici on brasse toute la journée des compagnies de danse, des programmateurs, des médiateurs. En tant qu'ancien programmateur j'ai diffusé l'information dans ce réseau particulier. Je leur ai dit qu'il existait un petit dispositif sympathique qui fait travailler sur la l'histoire de la danse donc la culture chorégraphique. Nous avons aussi senti qu'il y avait un désir grandissant et ce dans plein d'endroits, de monter des projets participatifs.

La possibilité d'être à la fois sur des pratiques amateurs et en même temps en lien avec l'histoire de la danse générait un réel intérêt.

Le CND est donc là pour la promotion de cela et aussi la mise en œuvre. Je pense que ce dispositif a été très bien pensé dès le départ, il est majeur pour le bureau de l'éducation artistique.

Si je devais parler de la transformation du dispositif je dirais qu'il y a eu des aménagements à certains endroits.

Nous avons essayé d'aller plus loin dans la compréhension des situations singulières des différents groupes, qui est nécessairement mise au regard du contexte territorial dans lequel ces groupes s'inscrivent. Nous avons des groupes qui viennent d'un milieu rural et d'une commune de moins de 100 habitants et puis d'autres qui viennent de grandes agglomérations. Il y a une grande diversité de situations. Tous les groupes sont très motivés par ce dispositif. Nous nous devons d'avoir une lecture très avisée des projets : d'où vient-il ? Comment a-t-il été construit ? Au regard d'attentes qui pourraient être de choisir la bonne pièce, de bien motiver les choix, de construire autour de ça un programme d'actions culturelles qui enrichit la connaissance de l'œuvre.

Pourquoi s'adresse-t-il seulement aux amateurs ?

Pour un groupe d'amateurs, remonter une pièce n'est pas l'action commune. Le réflexe de monter un dossier, de demander de l'argent, s'adresser à des collectivités territoriales qui financent c'est le B-A-BA de n'importe quelle compagnie professionnelle.

La nécessité de « Danse en amateur et répertoire » se porte à un endroit d'accompagnement de groupes qui ne connaissent pas le sujet et à qui on a envie de

donner de l'argent.

Tout cela pour accompagner leur curiosité de l'histoire de la danse et du répertoire.

Il suffit de regarder les programmations actuelles, on trouve des dizaines de reprises de pièces par des professionnels. Ils savent comment faire.

Ici nous accompagnons les passionnés. C'est un service qui part du bureau de l'éducation artistique et des pratiques amateurs au sein de la direction générale de la création artistique. C'est un service qui a pour préoccupations les pratiques amateurs.

Pourquoi les pièces reprises doivent-elles dater de plus de 5 ans ? Est-ce un délai juridique ?

Ce n'est pas un critère juridique. Tous les critères ont été formulés et pesés par l'équipe du Ministère et de l'Inspection à la danse.

5 ans permet le début d'une certaine distance critique. Tout est relatif. Il faut laisser le temps au temps.

Je trouve que c'est presque trop tôt. J'observe que chaque année la curiosité chorégraphique se déplace sur les années 2000 et maintenant sur les années 2010. Nous sommes sur une tranche de 10 ans alors qu'il y a plus de 300 ans d'histoire de la danse. On a pensé à donner de façon symbolique une prime à la « curiosité chorégraphique ». On rêve c'est vrai d'un répertoire des années 30 ou encore néoclassique. La plus ancienne pièce reprise date de 1715.

Il y a un ascendant énorme pris par la danse contemporaine au détriment d'autres esthétiques. En tant que directeur de ce dispositif je m'interroge. Il y a des chorégraphies magnifiques de danse jazz, de black danse ou encore de hip hop.

Il y a un potentiel immense. Même si tous les ans nous sommes ravis de revoir « *May B* » ou « *So Schnell* » Cela nous renseigne beaucoup sur les classiques de la culture du danseur amateur.

Je suis très heureux sur le cru de cette année il y a 75% de renouvellement.

Ce délai fait partie de nos critères au même titre qu'ils ne doivent pas être moins de 5 sur un plateau afin d'éviter les duos, les figures imposées et surtout le solo.

Comment choisissez-vous vos intervenants ? Viennent-ils à vous ou sont-ils sélectionnés par vos soins ?

Ce sont les groupes qui les choisissent. C'est pour cela que je parlais de la manière dont on perçoit la construction du volet chorégraphique selon les possibilités évidemment financières mais aussi locales, pour bien penser qui on fait intervenir.

Nous ne validons que dans le sens où un volet culturel bien construit est un argument qui pèse à 50% dans la décision de la commission.

L'élément qui peut aussi faire pencher la balance : choix pertinent et bien motivé de la pièce et ce toujours en discussion avec l'artiste. Tous ces choix émanent des groupes, car nous ne sommes prescripteurs d'aucune pièce, ils sont motivés et discutés avec les chorégraphes ou les ayants droits quand les pièces sont très historiques. Et à partir de là, plusieurs accents sont proposés. On conseille des films, on donne des idées d'intervenants, on propose la consultation d'archives. Cela s'inscrit aussi dans le dialogue entre le groupe et la compagnie ou le chorégraphe.

Toutes les actions déclinent leur connaissance, pas seulement de l'œuvre elle-même, mais aussi du chorégraphe.

C'est là où c'est intéressant pour le groupe, car il y a un travail en amont. Ils doivent construire leur culture chorégraphique. Nous fabriquons des outils ici, nous aidons, nous informons, nous donnons des contacts.

C'est un investissement.

Quelle part du budget du CND est destinée à ce dispositif ? Est-ce suffisant selon vous ?

Le Ministère avait établi que l'aide versée aux groupes ne pouvait pas dépasser 8000 euros par groupe. Elle dépasse quand les groupes viennent d'outre-mer. Elle est destinée à financer le travail du chorégraphe, du notateur ; plus les frais liés à la rencontre nationale (cela prend en charge leur voyage) ; plus les coûts chez eux. Cela finance aussi les intervenants. Ils sont tous rémunérés.

C'est essentiel que les chorégraphes soient payés pour leur travail de transmission.

Pour répondre à votre question c'est aujourd'hui environ 110 000 euros par an. C'est deux enveloppes qui fonctionnent ensemble, c'est un seul et même budget. C'est le service qui distribue et qui sépare et qui en alloue une partie à la recherche.

Quelques fois on cherche aussi des fonds extérieurs à la somme qui est versée pour ces dispositifs par le Ministère.

Est ce qu'il en faudrait plus ? Je n'en suis pas si sûr, bien qu'avoir toujours plus d'argent c'est bien (rires). Cela serait utile sans doute pour nourrir les actions et pour la rencontre nationale.

Mais il y a un certain rythme et une certaine quantité de reprises. Un nombre trop important ça peut être lourd. Environ 15 par an, au-delà c'est presque trop d'une certaine façon.

Le dispositif est-il aussi un conseiller juridique notamment sur le versement des droits d'auteurs ?

Nous avons l'expérience c'est vrai, cela fait 10ans. Sur notre site nous avons créé des documents qui permettent de répondre à certaines questions. Mais ils nous appellent souvent pour approfondir. Nous à l'inverse quelque fois nous nous assurons que certaines démarches ont été faites.

Pour le versement des droits, c'est à la libre appréciation des chorégraphes, certains demandent des droits et d'autres non. Nous essayons d'avancer sur le sujet et j'aimerais bien que l'on mette en place un tarif minimum de droits du chorégraphe qui serait toujours ponctionné sur le budget. Il faut se mettre d'accord avec les sociétés d'auteurs. Lors de la représentation non plus il n'y pas de droits à reverser car la billetterie est gratuite. On est vraiment dans le spectacle, dans une présentation de travaux.

Il y a un accès à une forme concentrée de l'histoire de la danse, tout est relatif bien sûr car il n'est ni chronologique, ni catégorisé. Il y a sur le plateau des gens très motivés. Ces représentations remportent toujours l'adhésion du public et en plus vous avez accès à une sorte de panorama gratuitement.

Êtes-vous satisfait de la qualité des reprises chaque année ?

Plutôt. Je suis toujours surpris de ce qui est présenté. J'ai vu beaucoup de choses, soudainement ça se révèle par éclat.

Y a-t-il une reprise qui vous a marqué plus que les autres ?

C'est presque en référence plutôt à des œuvres qu'à des groupes en particulier. Quand vous le vivez, vous vous rendez compte que les groupes sont les premiers spectateurs de cette rencontre. Il n'y a pas d'esprit de compétition, il n'y a pas de jugement de l'endroit où chacun est avec sa pratique. Il y a un investissement immense.

Quand une œuvre est dans une forme très élaborée de construction chorégraphique, on pourrait dire qu'elle entraîne.

Quand on voit à l'intérieur de la pièce ce qui est fait comme choix de l'extrait il y a des choses qui m'émeuvent.

Il y a aussi des pièces qui mettent en avant certaines choses comme « *Gueule de loup* » de Christine Bastin et qui touchent profondément. C'est un chœur de femmes ici trans-générationnelles, ce que je trouve assez chouette. 20 ans côtoyant 65 ans. Elles ont une danse très liée. La choralité c'est une chose qui marche bien dans cette rencontre.

Et puis si on a une appétence particulière pour la danse et qu'on voit des pièces rigoureusement reprises ça touche. Je pense à « *Visage de femmes* » de Dominique Dupuy par exemple. Avec Dominique Dupuy aux percussions sur scène. Il y a quelque chose du présent de ces œuvres qui est distribué et qui rebat toutes les cartes. La manière dont on envisage la pratique amateur peut changer. On la catégorise souvent : pratique féminine, post-école voire conservatoire mais elle en réalité très large.

La diversité c'est génial, c'est l'amour de la danse. C'est un langage, c'est collectif.

Depuis 2006 dans la liste des œuvres reprises, celles de Dominique Bagouet ont été reprises 6 fois (nombre le plus élevé)

Avec Jean Claude Gallotta, ils se talonnent. Cela se répète, cette année il y a encore « *So Schnell* ». Mais cette année pour la rencontre nationale pour la première fois il n'y a pas de pièces de Gallotta.

Comment pouvez-vous l'expliquer ? Pensez-vous que c'est pièces soient plus accessibles ? (Technique, esthétique mais aussi message)

Il ne peut pas y avoir de réponse unique. 6 pièces pour Dominique Bagouet. Il y a une richesse et diversité d'écriture chorégraphique. A chaque pièce il y a un enjeu différent. Ces derniers temps on a beaucoup vu « *Jours Etranges* », elle revient souvent. Elle a été très bien interprétée par un groupe d'adolescents. C'est une pièce qui renoue avec une idée de la jeunesse, elle marque une forme de rupture. Elle transmet quelque chose de frais, de nonchalant dans le plaisir de danser. J'aurais du mal à vous dire. Je ne pense pas que ce soit plus facile que d'autres œuvres loin de là. Par exemple « *Assai* », demande

une grande rigueur dans la construction.

C'est une double question, cela relève à la fois de la poétique de la danse de Bagouet et la motivation des groupes à cet endroit-là. Il faudrait mesurer à quel point le travail qui est brillamment réalisé depuis des années par les Carnets Bagouet qui a fait que Bagouet est une figure. Je pense qu'il y a des ingrédients qui sont très porteurs pédagogiquement parlant comme cette jubilation musicale, cette précision d'écriture ou cette écoute collective. Il faudrait que je fasse une étude comparée des écritures Gallotta/ Bagouet, car chez Gallotta il y a des choses similaires mais il y a aussi un déplacement de l'écriture.

Il faut entrer dans l'esthétique mais aussi sur ce qu'on peut projeter comme danseur amateur. Ces choix sont souvent ceux des danseurs amateurs eux-mêmes. Les groupes de danseurs peuvent postuler tous les deux ans. On a un groupe qui a bénéficié 5 fois du dispositif. Il y a un réel enthousiasme de reprise. C'est très motivant. Il y a une pratique vivante, sensible et curieuse.

Un groupe qui a déjà bénéficié de l'aide passe après tous les autres normalement.

Que pensez-vous des résultats de ce dispositif ? Etes-vous satisfaits ?

Cette année notre programme est à 95% contemporain. Le groupe ayant participé 5 fois à l'expérience renouvellent cette année et ils sont les seuls à avoir une proposition qui sorte du lot : Ivo Cramer, un chorégraphe néo-classique qui a remonté des pièces du 18^{ème} siècle. C'est une vraie curiosité pour nous car nous le connaissons si peu en France. Ce qui est intéressant c'est que la motivation est toujours construite. C'est passionnant. Ils ne se disent pas on adore l'éclectisme (cela pourrait être une raison). On sent la subtilité du choix car nous voyons les déplacements.

Pour revenir aux résultats je ne pense pas qu'on puisse parler de satisfaction, c'est plutôt l'appropriation de ce dispositif qui est faite et qui ne va pas toujours de soi. C'est une mesure ministérielle, avec tout ce que cela pouvait avoir d'inhibant. C'est aussi se dire que finalement ça peut nous concerner. Ce qui me fait éprouver une certaine satisfaction c'est de voir que chaque année depuis 10 ans les groupes se renouvellent à plus de 50%, nous en sommes à plus de 180 groupes identifiés en France et les DOM TOM. C'est en réalité bien plus que ça cela touche beaucoup de danseurs. Mais cela est très peu au regard d'un potentiel immense de la danse amateur.

Après il faut aussi avoir une pratique de groupe.

En termes d'incitation avec mille guillemets de précaution, voir la diversité des esthétiques et la curiosité historique. C'est un autre endroit de découverte et de connaissance de ne pas négliger certains pans de la danse. Il y a redécouverte de pièces et pans de danse. Il faut absolument savoir pourquoi on va cheminer dans cet univers et dans cette écriture. Ce chemin reste personnel et collectif et identifié à l'histoire d'un groupe.

La satisfaction c'est aussi tout ce que cela m'apprend sur l'endroit où on positionne, on adhère, on épouse voire on situe un certains nombres de démarches que l'on va presque poser comme valeur.

LES ANNEXES

Nous apprenons ce qu'est la culture amateur, par quoi elle est motivée, qu'est ce qui se transmet et qu'est ce qui fait œuvre.

Cela est relié aussi avec le plaisir que procure cette pratique, c'est du lien et du partage. Les enjeux sont ceux d'une pratique qui n'a rien à voir avec la pratique professionnelle de représentation, diffusion ou même la vente. C'est une autre lecture dont le support est l'écriture chorégraphique.

Aujourd'hui l'amateur est quand même une figure qui est sérieusement valorisée car ils ont quand même un regard précis et valorisé, ils sont aussi soucieux de transmettre. L'institutionnalisation permet de réaliser les projets car elle donne de l'argent mais elle reste très attentive à ce que cela reste évolutif, mouvant, dynamique.

Que pouvez-vous nous dire du cru 2016 ?

25 candidatures pour le cru 2016. Il y en a qui sortent déjà car le groupe est trop jeune ou la pièce est trop récente. Mais aussi parce que les chorégraphes sont les coordinateurs habituels. Nous cherchons à ce que cela se déplace de la pratique habituelle.

ANNEXE 3

LETTRE D'ANNE ABEILLE A HELENE CATHALA

Cette lettre est tirée du livre d'Isabelle Launay, *Les Carnets Bagouet, la passe d'une œuvre*. Elle a été écrite suite au conseil artistique des Carnets Bagouet des 13 et 14 septembre 1997. Elle fut envoyée par télécopie le 15 septembre 1997.

LES ABSENTS NOUS MANQUENT MOINS QUE D'HABITUDE

Chère Hélène,

Voilà, deux jours intenses, comme toujours, mais de plus en plus sereins tout de même... Nous ne sommes tombés dans le panneau de la fidélité, du passionnel, qu'à partir de 16 heures le dimanche et avons réussi à y mettre le holà à 17 heures, pas mal, non ? (...)

Bien sûr on n'a pas pu tout aborder (...), nous étions partagés pour savoir si le rythme des remontages devait continuer de manière si soutenue ou non, et aussi sur le fait que beaucoup soient faits pour des écoles...

Egalement à l'étranger... Enfin il faut en reparler lors d'une prochaine réunion. (...)

Bref, pour te dire que les absents nous manquent moins que d'habitude, sans égoïsme, mais avec plus de confiance en nous. (...) Bien sûr, l'idéal est de venir tous, tout le temps, mais la confiance ne cessant pas entre nous depuis le début de l'association, l'absentéisme est de mieux en mieux géré par les présents. (...)

Bon travail à vous.

Je t'embrasse très fort.

Anne

ANNEXE 4 :

Dossiers de candidature Danse en amateur et répertoire 2017

Ces deux dossiers de candidatures ont été envoyés par des groupes d'amateurs souhaitant participer au dispositif Danse en amateur et répertoires. M Laurent Barré m'a permis de les joindre à mon travail.

Un dossier ayant été rejeté (Compagnie Atipik : 1^{er} dossier) et l'autre ayant été retenu (Atelier Chorégraphique : 2^{ème} dossier).

NB : les coordonnées postales, adresses mail et numéros de téléphone ont été effacés.

C N D

Centre national de la danse

DANSE EN AMATEUR ET RÉPERTOIRE 2016

10. Dossier de candidature 2016_000324

Nom du groupe : COMPAGNIE ATIPIK

Responsable artistique : CLAIRE MOINEAU

Œuvre : EPSILON, JOSE BERTO GAL

1. LA STRUCTURE PORTEUSE DU PROJET

Nom de la structure : AscEnDanse Hip Hop

Statut juridique (Association, SARL...) : association

Année de création de la structure : 2002

Représentant légal de la structure : Caroline LANDREAU

Responsable administratif du projet : Caroline LANDREAU

Adresse de la structure : 14 rue Olivier Messiaen – Appt 8, 75013 Paris

Votre structure reçoit-elle des subventions de la D.R.A.C. : NON

LES ANNEXES

Si oui, merci d'indiquer le montant (en euros) :

À quel titre ?

S'agit-il d'une première demande d'aide ? : NON

Si non, merci d'indiquer les années des précédentes demandes : 2008

Le groupe a-t-il déjà bénéficié de l'aide ? : OUI

Si oui, merci d'indiquer les années pour lesquelles vous avez déjà bénéficié de l'aide :
2008/2009

Montant du budget prévisionnel de l'action (en euros) : 9 050 €

Montant de la subvention sollicitée (en euros) : 9 050 €

Comment avez-vous pris connaissance de ce dispositif ?

Nous avons pris connaissance de ce dispositif par l'intermédiaire de notre suivi régulier des appels à projets du CND.

2. LE GROUPE

Nom du responsable artistique habituel : Claire MOINEAU

Profession : Chorégraphe / interprète / Directrice Artistique

Nom du groupe : Compagnie Atipik

Nombre de personnes dans le groupe : 6

Année de constitution du groupe : 2004

Le groupe dispose-t-il d'un lieu de travail adapté à la construction du projet ? : OUI

Les membres du groupe seront-ils assurés dans le cadre du projet ? : OUI

Présentation du groupe

La compagnie Atipik est une compagnie amateur créée par Claire Moineau en 2004, réunissant les meilleurs élèves des cours d'AscEnDanse Hip Hop.

Après avoir réalisé de nombreux shows qui ont été présentés entre autres aux Rencontres d'Aulnay ou aux Rencontres Franciliennes de Danse Hip Hop, la compagnie a désiré se lancer dans l'aventure de la création.

Présentation du lieu accueillant les répétitions

Plusieurs salles accueillent les répétitions de la compagnie Atipik :

- salle de danse du Gymnase Caillaux (Paris 13ème) ;
- salle de danse du Gymnase le Stadium (Paris 13ème) ;
- salle de danse de l'équipement sportif Charles Moureu (Paris 13ème) suivant les

disponibilités.

Le calendrier annuel d'activités du groupe

Répétitions et création tout au long de l'année (hors vacances scolaires) 4 heures par semaine.
Représentations dans divers cadres et sur diverses scènes tout au long de l'année.

3. L'INTERVENANT

Nom de l'intervenant : Maria – Alexandra REA

Profession ou activité actuelle de l'intervenant : Chorégraphe / interprète

Raisons du choix de l'intervenant retenu (compétences spécifiques par rapport au projet envisagé) :

Alexandra Réa fut interprète historique d'Epsilon, pièce choisie pour cette reprise par la Cie Atipik, qu'elle a interprété plus de 150 fois. Elle a également été assistante-chorégraphe de la compagnie Choréam pour la pièce « Mulata » (2008) et a été interprète de nombres de pièces du répertoire de Choréam. Elle a donc une connaissance très précise des pièces et de l'esprit qui anime cette compagnie. Elle est également chorégraphe, intervenante en danse Hip Hop et conduit régulièrement des actions culturelles et pédagogiques.

4. LE PROJET (ŒUVRE)

A) SUR L'ŒUVRE DE DANSE CHOISIE

Intitulé de l'œuvre : Epsilon

Année de création de l'œuvre : 1999

Nom du chorégraphe : José BERTO GAL

Style de danse de cette pièce : Hip Hop

Durée originale de l'œuvre : 50 minutes

S'il s'agit d'un extrait, préciser sa durée : 10 minutes

Raisons du choix de cette œuvre

« Epsilon » est une pièce majeure et intemporelle dans le paysage chorégraphique Hip Hop de par sa thématique et sa dimension poétique avant-gardiste. Traitant du cycle de la vie et du temps qui passe, elle est une ode aux éléments et à la matière ainsi qu'une interrogation sur l'évolution. A l'ère où les questions d'environnement et d'écologie sont au cœur des préoccupations et des débats, où la vie moderne est devenue une vie connectée au point de se demander si la révolution industrielle et technologique causera notre survie ou notre perte, « Epsilon » sonne comme une évidence. Une thématique actuelle, un style moderne, une révolution visuelle. Le cycle tourbillonnant est comme le cycle de la vie qu'elle décrit, voué à naître et à mourir pour renaître à nouveau... Ou se transformer. Quel plus bel hommage et

LES ANNEXES

quoi de plus symbolique que de permettre à une nouvelle génération de danseur de perpétuer ce rythme cyclique engagé par la Cie Choream il y a maintenant une quinzaine d'année ? La Cie Choream est largement reconnue pour avoir contribué à faire évoluer le style chorégraphique Hip Hop en France et à l'étranger. « Epsilon » sera diffusée plus de 150 fois. Ce projet sera d'autant plus fort qu'il alliera reprise d'une pièce mythique du Hip Hop à la thématique forte avec un apport de ses créateurs d'origine à destination de cette nouvelle génération de danseurs par la transmission et l'adaptation d'une pièce essentielle au champ chorégraphique contemporain.

Description de l'œuvre : nombre de séquences, durée et effectif des danseurs de chacune des séquences ; environnement scénographique (lumière, images, vidéos...)

« Epsilon » se présente comme une frise chronologique de l'évolution. Composée de plusieurs tableaux symbolisant différentes étapes de la vie, elle décrit par des ballets organiques les différents éléments cosmiques et terrestres forgeant l'univers et le monde : Big-bang, éléments naturels, minéraux, végétaux, animaux, etc. Tableaux : Big Bang/éléments cosmiques, Naissance des éléments organiques et espèces animales, Solo (Naissance de l'homme à l'ère Homo Sapiens), La mer, Les algues, Les saisons, L'homme moderne en marche/mouvement, L'horloge, - Retour au premier tableau.

Désignation du ou des extraits choisis pour le travail du groupe et les éléments scénographiques qui y sont présents

L'horloge : Le sujet du temps qui passe et de l'évolution matérielle est symbolisé de manière plus concrète dans la dernière partie avec l'arrivée et la représentation de l'Homme. Dans cette dernière phase, le chronomètre se met en marche, le rythme s'accélère, les corps se raidissent, les courbes deviennent des lignes, l'univers jusqu'ici très organique se transforme en ballet mécanique mutant l'homme en machine et horloge ambulante.

Modalités d'utilisation de l'environnement scénographique en studio (pendant le travail de reprise) et sur scène

L'aspect scénographique n'avait pas été développé à l'origine. La reprise n'en contiendra donc pas non plus. Une initiation au travail de lumière sera en revanche effectuée.

Parti pris retenu notamment dans le cas d'une adaptation de l'œuvre à l'effectif de votre groupe

L'effectif originel de la pièce et l'effectif des danseurs de la Cie Atipik étant le même, la reprise n'en modifiera donc pas les éléments principaux.

Sources à partir desquelles vous comptez travailler (transmission de danseur à danseur, interviews, reconstruction à partir de partitions, photos, écrits, films, sources sonores...)

Une transmission directe de l'intervenante qui a été interprète dans la pièce sera faite en direction des élèves, ainsi qu'un travail sur des captations vidéos partielles de la pièce.

Démarche que vous souhaitez adopter : remontage au plus près de la chorégraphie à sa création, remontage d'extraits de la pièce (en fonction des moyens, du niveau des danseurs, des sources disponibles, etc.)

LES ANNEXES

Il s'agira d'un remontage d'un ou plusieurs extrait(s), selon la pertinence narrative, de l'œuvre en fonction du niveau des danseurs.

B) LE PROGRAMME DE CONNAISSANCE DE L'ENVIRONNEMENT CULTUREL DU RÉPERTOIRE TRAVAILLÉ

Programme détaillé de connaissance de l'environnement culturel relatif au contexte (historique) de la création, aux différentes formes artistiques qui inspirent le chorégraphe, mais aussi d'autres artistes chorégraphiques de même style ou de la même époque, au processus de création et procédés d'écriture propres au chorégraphe

Le programme de connaissance de l'environnement culturel relatif au contexte historique de la création comprendra le suivi d'une conférence sur l'histoire de la danse hip hop en France et plus particulièrement à Paris ainsi que l'étude à l'aide de vidéos d'autres pièces chorégraphiques de l'époque d'« Epsilon » (Récital d'Accrorap 1997 - le solo "La Vie" de Thony Maskot 1999).

5. MISE EN ŒUVRE DU PROJET

Présentation des modalités de travail définies entre le groupe, le professeur et l'intervenant (nombre, fréquence et durée des interventions)

Le travail se fera sur une période de 60 heures. Il sera découpé en 3 périodes distinctes. Il s'agira de proposer d'une part deux sessions de 40 heures pendant les vacances d'hiver et de printemps, soit 20h pendant les vacances de février et 20 heures pendant les vacances d'avril. Un travail régulier sera mis en place d'une durée de 20 heures les mercredis soir de l'année scolaire.

Le lieu et la date prévisionnels de la représentation ou des représentations

Plusieurs dates dont le 21 juin 2017 pour Solstice de Danse (parc de Choisy / 13ème) et une date en mai 2017 au conservatoire du 13e arrondissement.

La collaboration éventuelle avec une structure culturelle (théâtre, CCN, médiathèque, musée, agence départementale, etc.)

CND

Centre national de la danse

DANSE EN AMATEUR ET RÉPERTOIRE 2016

6. Dossier de candidature 2016_000320

Nom du groupe : ATELIER CHOREGRAPHIQUE

Responsable artistique : CHRISTINE LEGER

Œuvre: DECODEX, PHILIPPE DECOUFLE

1. LA STRUCTURE PORTEUSE DU PROJET

Nom de la structure : Compagnie des Tournesols

Statut juridique (Association, SARL...) : Association loi 1901

Année de création de la structure : 2000

Représentant légal de la structure : Dominique KWAN

Responsable administratif du projet : Brigitte SIGAUD-VANNEREAU

Adresse de la structure : 17 Avenue du Maroc, 93430 Villetaneuse

Votre structure reçoit-elle des subventions de la D.R.A.C. : NON

Si oui, merci d'indiquer le montant (en euros) :

À quel titre ?

S'agit-il d'une première demande d'aide ? : OUI

Si non, merci d'indiquer les années des précédentes demandes :

Le groupe a-t-il déjà bénéficié de l'aide ? : NON

Si oui, merci d'indiquer les années pour lesquelles vous avez déjà bénéficié de l'aide :

Montant du budget prévisionnel de l'action (en euros) : 14606,80

Montant de la subvention sollicitée (en euros) : 8000

Comment avez-vous pris connaissance de ce dispositif ?

J'ai pris connaissance de ce dispositif par l'ADIAM95 en 2006. J'ai assisté à plusieurs restitutions publiques. En 2009, l'ADIAM (en la personne d'Emilie Peluchon) me relance.

LES ANNEXES

Depuis, je me suis informée sur le cadre du projet : Quelle œuvre ? Sous quelle forme se fait la transmission ? Quel dossier à présenter ? J'avais besoin de laisser mûrir l'idée et d'évoluer dans le temps avec cet atelier chorégraphique pour être sûre de leur engagement et de nos souhaits artistiques communs. Nous sommes prêts à nous lancer dans cette expérience singulière et mettons tout en œuvre pour la réalisation de ce projet.

2. LE GROUPE

Nom du responsable artistique habituel : Christine LEGER

Profession : Professeur de danse

Nom du groupe : Atelier Chorégraphique

Nombre de personnes dans le groupe : 8

Année de constitution du groupe : 2009

Le groupe dispose-t-il d'un lieu de travail adapté à la construction du projet ? : OUI

Les membres du groupe seront-ils assurés dans le cadre du projet ? : OUI

Présentation du groupe

L'atelier chorégraphique est né en 2009. Il est composé de 8 danseuses formées en danse contemporaine, moyenne d'âge 50 ans. Elles suivent les cours de la Compagnie depuis une quinzaine d'années. Curieuses et engagées elles aiment se plonger dans un univers artistique (Alban Richard, Christian Bourigault, Montalvo Hervieux, les frères Ben Aïm, Mathilde Monnier...). Notre relation de travail porte sur l'écoute, l'être ensemble, le partage de connaissances. Approfondir cette relation artistique par le biais de ce dispositif est enrichissant. Le groupe se produit sur scène plusieurs fois par an.

Présentation du lieu accueillant les répétitions

Le Centre Des Arts d'Enghien-les-Bains sera structure associée au projet. Scène conventionnée pour les écritures numériques, le Centre des Arts propose une programmation pluridisciplinaire principalement axée autour de la danse, la musique, le cinéma et les arts visuels. Accueillant des artistes en résidence, des projets de médiation culturelle sont menés chaque année envers tous types de publics.

Le calendrier annuel d'activités du groupe

Cet atelier répète 2h chaque samedi à St Brice. Dernier projet en date : Dans le cadre de « Re-Rosas The fabuleus project » d'Anne Theresa De Keersmaecker, nous présentons notre version de « Rosas Danst Rosas » : Au TOPF St Brice Rencontre Chorégraphique en Val d'Oise – mai 2016 Au Festival Roissy – octobre 2016 Pour le Projet Kiosque à Paris – juin 2016 Au Festival Chalon en Champagne – juin 2016.

3. L'INTERVENANT

Nom de l'intervenant : Eric MARTIN

Profession ou activité actuelle de l'intervenant : Artiste chorégraphique-Concepteur costume _

Raisons du choix de l'intervenant retenu (compétences spécifiques par rapport au projet envisagé) :

Notre choix est de travailler avec 2 danseurs de la Cie DCA Philippe Decouflé, Alexandra Naudet et Eric Martin. Ils ont participé à la création de Decodex et sont très impliqués dans la Cie DCA. Alexandra et Eric ont chorégraphié certains tableaux de Decodex. Eric nous transmettra un tableau qu'il a créé: « L'anatomie ». Les danseuses traverseront cette transmission accompagnée de deux interprètes hommes et femmes, leur complémentarité dans les créations de Philippe Decouflé et leur complicité sera un atout pour nous guider dans la notion de collectif importante dans Decodex.

4. LE PROJET (ŒUVRE)

A) SUR L'ŒUVRE DE DANSE CHOISIE

Intitulé de l'œuvre : DECODEX

Année de création de l'œuvre : 1995

Nom du chorégraphe : Philippe DECOUFLE

Style de danse de cette pièce : CONTEMPORAIN

Durée originale de l'œuvre : 1h21

S'il s'agit d'un extrait, préciser sa durée : 15 minutes

Raisons du choix de cette œuvre

Nous avons choisis Decodex de Philippe Decouflé (1995). L'ambiance générale qui se dégage de cette pièce marquée par l'étrangeté, l'univers inventif et décalé, l'humour, a marqué notre mémoire collective. Il semblait donc intéressant de réinterroger pourquoi cette pièce a eu un tel impact à l'époque et son influence et de voir comment elle trouve résonance aujourd'hui, 20 ans plus tard, avec des corps de femmes, avec maturité aussi. Pour cela, il est essentiel de retraverser et comprendre la genèse, de connaître la démarche de création pour mieux s'approprier la danse, le geste. Par une expérience de transmission avec les danseurs interprètes présents à la création, nous souhaitons nous approprier cette gestuelle singulière pour être au plus près de cet univers. Il me semblait intéressant pour ce projet que la pièce choisie s'inscrive dans une dimension historique, esthétique et artistique partagée par le groupe, moi même et les transmetteurs, ayant tous traversé les mêmes décennies de danse. Ce projet permettra au groupe de re-questionner sa pratique au quotidien tout en s'inscrivant dans une histoire de la danse, permettant ainsi d'ouvrir d'autres champs de travail pour demain.

LES ANNEXES

Description de l'œuvre : nombre de séquences, durée et effectif des danseurs de chacune des séquences ; environnement scénographique (lumière, images, vidéos...)

"Decodex" (Durée: 1h21) est une succession de séquences montrant les différentes facettes d'un monde imaginaire inspiré par l'encyclopédie illustrée "Codex" de L.Serafiniani. Cette pièce pour 10 danseurs se décline en 24 tableaux n'excédant pas 4mn et allant de danse de groupe vers le solo ou le duo. L'idée de cette pièce: partir de l'infiniment petit vers une échelle à taille humaine, commencer par l'étranger et progresser vers l'existant. Un morceau musical original accompagne chaque tableau. Une place importante est donnée à la mise en lumière avec parfois, des projections sur les costumes.

Désignation du ou des extraits choisis pour le travail du groupe et les éléments scénographiques qui y sont présents

Nous avons choisi les tableaux adaptés au niveau technique des danseuses.

Il s'agit de 3 danses de groupe : 1/ la danse des microbes 2/ la danse des pyjamas 3/ la danse de l'anatomie. Les éléments scénographiques résident essentiellement dans les costumes : 1/ ce sont des palmes aux pieds ou des prothèses articulées qui prolongent soit la tête, soit les membres supérieurs. A cela s'ajoute un projecteur qui habille les corps d'une lumière vibrante. 2/ ce sont des chéchias à pompons que porte chaque interprète. 3/ ce sont des sous vêtements révélant la plasticité de l'anatomie de chaque interprète.

Modalités d'utilisation de l'environnement scénographique en studio (pendant le travail de reprise) et sur scène

Les répétitions en studio se feront dans un lieu de la dimension d'un grand plateau en vue de la restitution sur scène, avec les éléments de costumes incluant les contraintes gestuelles.

Nous suivons un principe scénographique que Ph. Decouflé utilise souvent dans ses pièces: La scène est un espace où l'on se change et un lieu d'échange, de jeu. Les intervenants ont choisi de garder le principe d'un costume de base auquel nous ajouterons les éléments propres à chaque tableau. Le résultat scénographique sera dépouillé.

Parti pris retenu notamment dans le cas d'une adaptation de l'œuvre à l'effectif de votre groupe

Les tableaux choisis seront adaptés pour une danse de groupe. Par exemple, le tableau « anatomie », qui est à l'origine un solo par et pour Eric, s'inspirera de l'adaptation créée pour la pièce de Decouflé, « Panorama » qui regroupait déjà 7 personnes sur le plateau. Les tableaux seront liés par 1 séquence verbale et/ou chorégraphiée originale. La succession des tableaux respectera le déroulement de la pièce: le passage de l'univers microscopique à l'univers humain et le passage de l'imaginaire au réel, incarnés par le passage d'un « corps non humain » à un corps humain. Voir note d'intention.

Sources à partir desquelles vous comptez travailler (transmission de danseur à danseur, interviews, reconstruction à partir de partitions, photos, écrits, films, sources sonores...)

La transmission se fera essentiellement de danseur à danseur. Nous consulterons l'encyclopédie « CODEX » qui est à la Chaufferie. Nous visionnerons un documentaire avec interview des créateurs de Decodex (Ph.Decouflé, J.Rabasse, Ph.Guillote) tiré d'une

LES ANNEXES

émission télévisée. Je prépare une bibliographie sur les inspirations de Philippe Decoufflé et la Cie DCA. Les danseurs nous ont transmis la vidéo de la pièce complète Decodex. Nous regarderons ensemble les vidéos des différentes versions des tableaux que nous avons choisis.

Démarche que vous souhaitez adopter : remontage au plus près de la chorégraphie à sa création, remontage d'extraits de la pièce (en fonction des moyens, du niveau des danseurs, des sources disponibles, etc.)

Nous avons décidé de remonter les extraits choisis au plus près de la pièce originale. Il s'agira de restituer l'écriture chorégraphique en rapport à l'énergie des corps des danseuses. L'adaptation se fera en fonction du niveau technique. En accord avec Philippe Decoufflé, nous adapterons les costumes et pour des raisons techniques, nous avons décidé de supprimer les projections vidéos et les dessins sur le tapis de scène.

B) LE PROGRAMME DE CONNAISSANCE DE L'ENVIRONNEMENT CULTUREL DU RÉPERTOIRE TRAVAILLÉ

Programme détaillé de connaissance de l'environnement culturel relatif au contexte (historique) de la création, aux différentes formes artistiques qui inspirent le chorégraphe, mais aussi d'autres artistes chorégraphiques de même style ou de la même époque, au processus de création et procédés d'écriture propres au chorégraphe

En accord avec la Cie DCA : - Rencontre avec Ph. Decoufflé - Répétition ouverte de la prochaine création de la Cie DCA - Participation à un échauffement de la Cie DCA avec les danseurs - Visite de la chaufferie avec le Directeur technique - Temps de rencontre avec Jean Malo, costumier dans l'atelier de la chaufferie - Projections de films appartenant à la chaufferie - Accès à l'encyclopédie "Codex" Livre à l'origine des pièces Codex et Decodex.

- Visites à la bibliothèque du Centre Pompidou : Le Bauhaus, Oskar Schlemmer « Le ballet triadique », livres sur Ph. Decoufflé... - Visionnage à la Cinémathèque de la danse au CND : visionnage d'archives sur les artistes de la même époque (Daniel Larrieu, Karole Ermitage, Régine Chopinot,...) sur les clips et films réalisés par Ph. Decoufflé, programmation en cours avec Auréline Roy - Consultations de films, d'émissions télévisées, d'entretiens à l'INA.

- le CDA envisage des rencontres avec les artistes en résidence.

5. MISE EN ŒUVRE DU PROJET

Présentation des modalités de travail définies entre le groupe, le professeur et l'intervenant (nombre, fréquence et durée des interventions)

Les répétitions débuteront en octobre 2016, le weekend et parfois pendant les vacances scolaires. La durée des interventions sera de 2 à 4h en fonction de l'avancement du projet. Chaque intervenant assurera 16h de transmission seul et 8h en commun. Répartition des séances de travail : 5 à 6h par mois, d'octobre 2016 à mai 2017.

LES ANNEXES

Le lieu et la date prévisionnels de la représentation ou des représentations

Rencontre « Danse en amateur et répertoire » 2017, lieu et date à définir... Représentation programmée au TOPF de Saint Brice-sous-Forêt en mai ou juin 2017, dans le cadre de la rencontre chorégraphique en Val D'Oise organisée par la Cie des Tournesols. Restitution au CDA d'Enghien-les-Bains lieu partenaire (en cours de programmation).

La collaboration éventuelle avec une structure culturelle (théâtre, CCN, médiathèque, musée, agence départementale, etc.)

Le Centre des Arts d'Enghien les Bains: Scène conventionnée pour les écritures numériques. Un programme d'échanges avec les artistes de la saison sera proposé en parallèle du projet, ainsi qu'un parcours de spectateurs, une restitution sera programmée.

La chaufferie à Saint Denis: lieu de la Cie DCA pour répétitions, rencontres avec l'équipe de Philippe Decouflé.