

Sylvie Giron danse pendant 10 ans dans la compagnie Bagouet, et pour Daniel Larrieu, Catherine Diverrès, Susan Buirge, Bernard Glandier, Philippe Decoufflé, Mathilde Monnier, Thomas Lebrun, Foofwa d'Imobilité. Avec Bernard Glandier, elle est co-responsable du secteur pédagogique et de la Cellule d'insertion professionnelle du CCN de Montpellier (1991-1993). Membre fondateur des Carnets Bagouet, elle participe aux reprises des pièces de Dominique Bagouet. Elle signe plusieurs chorégraphies et enseigne dans des compagnies, conservatoires, et lors de stages.

Romain Panassié, formé au CNSMDP en danse contemporaine et en écriture Benesh, danse pour différents chorégraphes (Maryse Delente, Marc Vincent, Jean Guizerix, Nathalie Adam, Béatrice Massin...) et mène des projets de transmission de répertoire auprès de publics variés. Membre du conseil artistique des Carnets Bagouet, il s'intéresse au répertoire de Trisha Brown, ainsi qu'aux danses anciennes et traditionnelles (compagnie Maître Guillaume). Spécialiste en AFCMD, il enseigne l'analyse du mouvement (Paris 8, Lille 3, RIDC, CNDC d'Angers), le système Benesh (CNSMDP), et donne des cours et ateliers en danse contemporaine.

Romain Panassié, Sylvie Giron et Fabien Monroe

Collaboration entre un chorélogue Benesh et les projets de recherche et de transmission des Carnets Bagouet

Cet article fait suite à la communication partagée de Sylvie Giron et Romain Panassié lors du séminaire de notation Benesh, le 9 mars 2020 au Centre national de la danse (CND). Il s'appuie sur la transcription des échanges entre les deux intervenants, à laquelle a contribué Fabien Monroe (coordinateur du séminaire, avec Yaël Heynderickx).

Sylvie Giron et Romain Panassié font tous deux partie de l'association Les Carnets Bagouet. En 2011, les Carnets Bagouet engagent une coopération avec le Conservatoire national des arts et métiers (CNAM), associant des danseurs et des chercheurs spécialistes du travail pour questionner la danse du point de vue du métier. Les effets bénéfiques de ce travail les conduisent à vouloir rendre compte de cette expérience à tous les professionnels de la danse, et au-delà, par la production d'outils de réflexion et de partage.

En 2012, Romain Panassié et Sylvie Giron obtiennent l'Aide à la recherche et au patrimoine en danse (ARPD) du Centre national de la danse pour la réalisation d'une partition du solo *Une danse blanche avec Éliane*, chorégraphie de Dominique Bagouet. Sylvie Giron enseigne la chorégraphie directement, de corps à corps, à Romain Panassié. Dans le processus de notation, des périodes d'expérimentation et d'incorporation alternent ainsi avec la traduction et la transcription de la danse sur le papier, grâce au système Benesh.

Sylvie Giron et Romain Panassié ont axé leur communication pour le séminaire de notation Benesh autour de ces deux projets principaux, en tant qu'exemples représentatifs de leur collaboration au sein des Carnets Bagouet. Dans le texte qui suit, nous avons cherché à conserver la forme du dialogue entre les deux intervenants, afin de mieux rendre compte de la dynamique et de la vitalité des échanges.

I. L'aventure des Carnets Bagouet : le collectif comme source de rencontres et de collaborations

SYLVIE GIRON – J'ai travaillé avec Romain en tant qu'ancienne danseuse de Dominique Bagouet¹. Les Carnets Bagouet sont nés en 1993 suite au décès de ce chorégraphe. Mon implication dans la transmission de ce répertoire est évidemment artistique et sensible. J'ai beau avoir pris de la distance et savoir utiliser certains outils pour essayer d'analyser ou de faire autrement, dès qu'il s'agit de cette danse-là, j'ai une implication émotive. Ce n'est pas comme un notateur, quand il écrit une partition.

Mais j'ai regardé comme une étrangère, une voisine, une amie cette démarche d'écriture d'une partition, et ce métier de choréologue. Je n'y comprends rien, mais à force d'observer, je comprends certaines choses, même si je suis forcément très naïve par rapport à cette matière. Je reste en revanche persuadée que, lorsqu'il s'agit de remettre des chorégraphies en jeu, la multitude des traces est toujours meilleure qu'une seule source, quelle qu'elle soit. Une partition, une vidéo, une personne vivante, des photos... Après, est-ce que cela « vaut le coup » de remonter une pièce en « fac similé » ? Je ne le pense pas... ou plutôt, je ne le pense plus.

Dominique Bagouet n'avait absolument rien exprimé quant à ses désirs pour la suite. Il n'était pas du tout intéressé par le fait de laisser des traces. Nous avions des vidéos de travail, et il y avait souvent deux ou trois autres vidéos pour une même pièce. Mais ce ne sont des vidéos utilisables que par des danseurs ou des chercheurs, rien d'autre. Et comme rien n'avait été dit par Dominique, en tant que danseurs nous avons la liberté de faire, ou de ne pas faire. Quant à sa famille, il ne leur avait rien dit non plus, et elle n'a rien formulé.

Quelques mois après le décès de Dominique Bagouet, nous – les danseurs qui étions toujours au Centre chorégraphique national (CCN) de Montpellier – avons décidé de fonder une association. Parce qu'il fallait encore pouvoir « danser du Bagouet », il fallait encore pouvoir « transmettre du Bagouet », il fallait que le public « voit du Bagouet ». D'où la naissance d'un collectif qui, par l'émotion et par la connaissance, a subi tantôt des chaos, des avancées fulgurantes, des retards terribles, des démarches très innovantes et parfois pas du tout, des conflits qui sont devenus petit à petit des débats, etc. Et ceci tout en transmettant du Bagouet pour tout d'abord « remonter » des pièces, puis juste « monter quelque chose à partir » des œuvres de Dominique.

Mais alors, comment « signer » un travail présenté sur scène ? Un danseur ne peut pas signer un remontage en son propre nom. Cela reste « à partir de », « re-création

1. Dominique Bagouet (1951-1992), danseur et chorégraphe français. Formé à l'école de Rosella Hightower, il commence une carrière classique (Ballet du Grand théâtre de Genève, Ballets du xx^e siècle) avant de se tourner vers la danse contemporaine. Nouvelle formation (Peter Goss, Carolyn Carlson) et remise en question du statut du danseur le font se tourner rapidement vers la chorégraphie : en 1976, sa première pièce, *Chansons de nuit*, remporte le premier prix au Concours de Bagnolet. Directeur dès 1980 de l'un des premiers Centres chorégraphiques nationaux (devenu CCN de Montpellier en 1984), son œuvre assume, interroge, et met à distance l'héritage classique. C'est avec *Déserts d'amour* (1984) qu'il affirme le style raffiné, complexe et détaillé qui fera parler de « baroque contemporain » à son propos. Par la suite, Bagouet confronte la puissance de son langage à celui d'autres artistes (*Assai* est une collaboration avec le compositeur Pascal Dusapin), tout en faisant éclater les conventions. À cet effet, il convoque divers partenaires : Pascal Dusapin et le plasticien Christian Boltanski pour *Le Saut de l'ange* en 1987, ou encore un texte du romancier Emmanuel Bove pour *Meublé sommairement* en 1989, etc. Il collabore également avec Charles Picq (vidéaste, réalisateur), notamment pour la captation de ses chorégraphies. En 1993, les danseurs de sa compagnie fondent Les Carnets Bagouet afin de préserver et transmettre le patrimoine artistique du chorégraphe. Pour une biographie plus complète, et autres ressources, voir le site internet des Carnets Bagouet : <http://www.lescarnetsbagouet.org>

de », « point de vue de »... Mais il ne serait pas accepté que l'on puisse faire autre chose de cette œuvre-là.

En attendant, c'est aussi l'histoire de ce qui était mis en jeu dans notre métier qui a vu le jour. Et si nous avons arrêté de remonter des pièces telles quelles, nous n'avons jamais interdit à quiconque de le faire. Ce qui a pu poser certains problèmes, ou pas.

Un livre² a été publié, sous la direction d'Isabelle Launay³, au sujet de l'histoire des Carnets Bagouet. Et après cela, Jack Ralite⁴ a fait lire ce livre à Yves Clot⁵, qui était jusqu'en 2018 responsable de la chaire de psychologie du travail au CNAM. Nous avons donc été invités à rencontrer l'équipe du CNAM, car ce livre avait interrogé Yves Clot sur ce « collectif étrange et singulier » qui avait réussi à accepter les dissensus, accepté de débattre malgré les désaccords, et avançait tant bien que mal.

L'équipe de chercheurs réunis autour d'Yves Clot nous a montré une série de films sur les gestes de métiers. Après cela, Yves nous a demandé ce que l'on pourrait faire ensemble. Je lui ai bêtement répondu que j'aimerais bien « qualifier un peu plus » mon métier de danseuse. Quel est-il, ce métier de danseuse ? Quels sont mes outils ? Comment je m'en sers ? À qui je m'adresse ? De quelle manière, dans quel contexte ? Comment puis-je m'inscrire dans mon métier et dialoguer avec mes pairs ? Comment puis-je m'inscrire dans la « chaîne » des métiers ?

Ce sont des questions qui peuvent sembler basiques, sauf que je ne me les étais jamais posées, ou j'y répondais de manière très vague.

Et, petit à petit, on a ouvert un travail, tout en ouvrant l'association à d'autres personnes qui n'avaient jamais travaillé avec Dominique Bagouet, dont Romain. C'est ainsi que s'est instaurée une collaboration avec le CNAM, pour une recherche sur le métier de danseur, danseuse.

ROMAIN PANASSIÉ – Pour ma part, je me souviens avoir vu le documentaire *Studio Bagouet*⁶ avec Sylvie qui dansait *Une danse blanche avec Éliane*⁷, sur Arte, un dimanche soir au

2. Isabelle Launay (dir.), 2007, *Les Carnets Bagouet : La passe d'une œuvre*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs.

3. Isabelle Launay est enseignante-chercheuse au département Danse de l'université Paris 8. Elle est l'auteure, entre autres, d'*À la recherche d'une danse moderne, Rudolf Laban et Mary Wigman* (1996), d'*Entretiens, à propos d'une danse contemporaine* (avec Boris Charmatz, 2002) et a également dirigé *Les Carnets Bagouet* (2007), *Mémoires et histoire en danse* (avec Sylviane Pagès, 2011) et *Histoires de gestes* (avec Marie Glon, 2012).

4. Jack Ralite (1928-2017) : journaliste de formation, rédacteur à *L'Humanité*, élu en 1959 au conseil municipal d'Aubervilliers, député communiste en 1973. Il entre au gouvernement en 1981 comme ministre de la Santé, puis ministre de l'Emploi de 1981 à 1984. Maire d'Aubervilliers à partir de 1984, il renonce à son mandat en 2003, tout en restant conseiller municipal. Élu en 1995 sénateur de Seine-Saint-Denis et réélu une seconde fois en 2004. Il est le premier lauréat du prix des auteurs de la Société civile des auteurs multimédia (SCAM) en 2009. Il était président des Carnets Bagouet, jusqu'à son décès en 2017.

5. Yves Clot est professeur de psychologie du travail, titulaire de la chaire de psychologie du travail du CNAM, et du Centre de recherche sur le travail et le développement du CNAM. Il est notamment l'auteur de *Le Travail sans l'homme ? Pour une psychologie des milieux de travail et de vie* (La Découverte, 1995, 2008), de *Travail et pouvoir d'agir* (PUF, 2008), et de *Le Travail à cœur : pour en finir avec les risques psychosociaux* (La Découverte, 2010), ouvrage lauréat en 2011 du Prix du meilleur ouvrage sur le monde du travail, catégorie « expert ».

6. Marie-Hélène Rebois, 2002, *Studio Bagouet*, Idéale Audience / Daphnie Production / Arte France. [Vidéo de reprises des pièces *Ribatz*, *Ribatz !* et *Une danse blanche avec Éliane*.]

7. En 1980, Dominique Bagouet crée *Une danse blanche avec Éliane*, aux côtés de l'accordéoniste Éliane Lencot, pour le gala de préfiguration de la Maison de la danse de Lyon. Solo en trois parties, d'une durée d'environ sept minutes, cette pièce est constituée d'extraits de créations antérieures de Dominique Bagouet, remis en jeu dans une autre relation à l'espace, à la musique, à l'interprétation : *Suite pour violes* (1977), *Danses blanches* (1979) et *Sous la blafarde* (1980).

début des années 2000, et d'avoir été touché par cette danse. Mais sans pour autant retenir ni le nom du chorégraphe, ni celui de la danseuse que j'avais vue...

C'est lors de mes études en danse contemporaine au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris (CNSMDP) que j'ai découvert la danse de Dominique Bagouet, comme spectateur et comme danseur. Ma première rencontre avec les Carnets a eu lieu grâce à une étudiante en notation Benesh, Natalia Naïdich, qui remontait d'après partition des extraits du *Crawl de Lucien*⁸ pour le programme *Mémoire pour demain / Les Après-midis de la danse*. J'étais alors danseur, et Michèle Rust, ancienne danseuse de la compagnie Bagouet, est également intervenue dans ce projet.

Par la suite, j'ai gardé en tête *Le Crawl de Lucien* et la partition de Véronique Gémin, pour un éventuel futur projet de reconstruction avec des danseurs qui aimeraient « danser du Bagouet ». L'occasion s'est présentée en 2009, à la demande de l'équipe du Conservatoire à rayonnement régional (CRR) de Poitiers (avec notamment Catherine Meyer, Caroline Dudan, Hélène Pouzet, Muriel Ribardière...). En collaboration avec Michèle Rust, nous avons transmis des extraits de la pièce à un groupe d'élèves danseurs. C'est dans ce contexte que Michèle m'a proposé de rejoindre le Conseil artistique des Carnets Bagouet, sachant que l'association cherchait à l'époque à s'ouvrir vers des danseurs qui n'avaient jamais travaillé avec Dominique.

Je me souviens de ma première « séance » avec les Carnets au cours de laquelle Anne Abeille, ancienne assistante au sein de la compagnie Bagouet puis coordinatrice des Carnets, avait apporté toutes les partitions en leur possession, tous systèmes confondus, et m'avait demandé d'expliquer aux présents ce que c'était que de « noter », et pourquoi il y avait une telle diversité dans le « produit final ». Tout cela avait suscité de nombreuses questions de la part des membres du collectif qui étaient présents.

Par la suite, il y a eu de nouvelles rencontres, de nouveaux échanges, de nouveaux projets de transmission, de notation etc. Deux de ces projets m'ont impliqué particulièrement :

- la notation d'*Une danse blanche avec Éliane* au moment des vingt ans de la disparition de Dominique Bagouet, en 2012, pour laquelle nous avons reçu avec Sylvie l'Aide à la recherche et au patrimoine en danse (ARPD) du Centre national de la danse ;
- le projet de recherche autour du métier de danseur, en collaboration avec le CNAM et l'équipe d'Yves Clot en psychologie du travail.

Pour ces deux projets, la connaissance et la maîtrise de la notation Benesh ont constitué un outil précieux qui m'a permis de pouvoir rencontrer et d'échanger avec des personnes avec lesquelles j'avais le désir de travailler. Et, c'est grâce à ma connaissance du système Benesh qu'un dialogue a été possible.

II. De la transmission des œuvres de Dominique Bagouet aux recherches sur le métier de danseur

SYLVIE GIRON – Les remontages du type « fac similé » à partir de commandes, on a très vite arrêté, même si nous étions plusieurs à nous en occuper. Car personne n'a jamais été

8. *Le Crawl de Lucien*, chorégraphie de Dominique Bagouet, créée en 1985. Véronique Gémin a réalisé une partition en notation Benesh des 30 premières minutes de la pièce, lors de sa reprise par le Groupe de recherche chorégraphique de l'Opéra de Paris (GRCOP) en 1988, dans une version intitulée *Déserts et Crawl*.

content d'aucun remontage. C'est-à-dire, pas « pleinement content ». Content de l'avoir fait, oui, parce que l'expérience était passionnante, et parce que c'est une danse formatrice qui amène plein de choses à l'interprète et qui est vraiment constructive. Mais le « fac similé », ce n'est pas possible. Le chorégraphe est mort, sa danse est morte. Que reste-t-il de sa danse ? Que peut-on en avoir comme souvenir ? À notre connaissance, il n'y avait pas de partitions des pièces de Dominique, juste des carnets gribouillés avec sa propre notation que seul un interprète qui avait dansé la pièce pouvait comprendre.

Au bout d'un moment, nous nous sommes dit qu'il y avait quand même des choses à « faire avec », car c'est une matière riche. On pouvait « faire à partir de », pour des projets aidés ou pas, qui venaient de nous ou pas. Et nous nous sommes éloignés de l'écriture de Dominique, petit à petit. Pas parce que cela ne nous plaisait pas, mais parce que le temps avait passé, et que nous faisons d'autres choses. Nous nous intéressions chacun à d'autres chorégraphes, aussi. Mais en parallèle à cela, nous nous retrouvions quand même régulièrement. Et à un moment donné, nous avons cherché à définir ce que sont nos « en-commun », ainsi que nos singularités, nos différences, nos « écarts ».

Bien-sûr, il y avait des choses récurrentes :

- la verticale qui a valu au style de Bagouet le nom de « baroque contemporain ».
- une « petite première » que l'on appelait entre nous « lampadaire ». Elle indique très fortement les diagonales de l'espace. Elle permet de passer très vite de la parallèle à l'en-dehors, et permet d'aller très facilement dans les diagonales, justement.
- le travail du regard.
- puis vient l'histoire du buste, avec le périnée tenu et le bassin droit, pour avoir des courbes simplement du haut du dos, rarement du bas du dos.
- des bras très travaillés, multiples, variés, dissociés. Dominique venant de la danse classique, il trouvait que les bras y étaient trop figés dans une posture.
- s'inscrire dans des orientations différentes, le buste dans une diagonale et le bassin face par exemple.
- l'amble, l'homolatéralité qui était récurrente dans sa danse, imprimant souvent un mouvement plus long, plus traînant, qui contraste avec le piquant de certains sautilles par exemple.
- les relations de « cause et effet », tu fais une chose et cela rebondit sur une autre, et souvent avec les mains et les bras, mais pas que...

J'en oublie... Nous avons fait une sorte de « catalogue » sur les choses qui nous étaient communes. Mais de là, il y en avait toujours un pour dire : « quand je fais ceci, moi, ça implique cela ». Et un autre pour lui répondre : « pas moi ! ». Alors, au début il y a un petit peu de dispute, et très vite on s'aperçoit que cela fait partie de ces histoires d'interprétation, qui diffèrent selon les personnes.

Un autre essentiel dans la danse de Dominique, c'était une sorte de « confort » dans le mouvement. Ce n'est jamais du 100%. Sauf à certains moments où il fallait se décharger pour arriver à être essoufflé. Mais il fallait toujours « en garder sous le pied », comme on dit communément. C'était aussi une forme de pudeur, qui nous agaçait parfois, à force de ne pas se toucher et de faire tout à 50%.

C'est ce moment-là qui a été particulièrement important, et à la suite duquel nous avons rencontré Yves Clot et d'autres personnes venant d'autres horizons, en ouvrant l'association. Des personnes comme Romain, mais aussi Bruno Danjoux qui quittait

l'aventure Duboc⁹, Claude Sorin qui était danseuse et chercheuse, ou encore Pascale Luce et Nathalie Collantès.

III. Reprendre, transmettre et noter *Une danse blanche avec Éliane* de Dominique Bagouet

ROMAIN PANASSIÉ – Avec Sylvie, nous avons déjà collaboré pour la notation de sa re-création du *Roi des bons* de Bernard Glandier¹⁰, pour laquelle nous avons reçu l'ARPD avec Marion Rosseel en 2011. De là est venu le désir de travailler à nouveau ensemble, et j'avais ce souvenir d'*Une danse blanche avec Éliane*, de la reprise de Sylvie...etc. Je lui ai donc demandé : « Tu me l'apprendrais ? On pourrait le noter, pour le faire passer aux générations suivantes ? ».

Nous avons eu la chance d'être soutenus par l'ARPD pour financer ce projet, ainsi que de bénéficier d'une résidence d'interprète à Micadanses. En studio, Sylvie m'a transmis la danse, puis je l'ai notée.

Je voudrais vous lire un fax que Sylvie a écrit aux Carnets Bagouet, le 20 mai 2000¹¹. Il me semble que cette lettre résume parfaitement les problématiques auxquelles nous avons été confrontés lorsque Sylvie m'a transmis *Une danse blanche avec Éliane*.

QUELQUES RIDES

Lettre de Sylvie Giron

Cher(e)s ami(e)s,

En mon absence, une télécopie pour vous faire partager réflexions ou interrogations à propos d'*Une danse blanche avec Éliane* :

Quelques jours après le coup de téléphone de Michel Kelemenis, j'ai émis le désir de « reprendre » ce solo. Un peu plus tard, après avoir vu la première version d'une cassette, mon impression fut que c'était fort difficile et que cette danse avait pris de l'âge.

Après le début du travail, c'est vraiment difficile. Cette danse a, je crois, effectivement pris quelques « rides », mais c'est moi aussi qui ai pris de l'âge ! (...)

Au début : démoralisée ! Puis la venue de Jean Rochereau m'a aidée dans le regard sur ce solo. La tâche n'en reste pas moins difficile, mais passionnante ! Il s'agit encore une fois à cause de l'âge et de celui de la pièce, de retrouver plus que jamais le sens et non pas la forme en premier lieu.

De cette époque me reviennent certains sens et donc des mouvements justes. Mais d'autres formes me sautent dessus et me contraignent dans un premier temps... je ne

9. Il s'agit d'Odile Duboc (1941-2010), danseuse et chorégraphe. Danseuse classique puis pédagogue autodidacte à Aix-en-Provence où elle a enseigné dans son école des Ateliers de la danse dans les années 1970, Odile Duboc crée sa propre compagnie en 1983, nommée Contre Jour, avec sa complice et conceptrice des lumières Françoise Michel. Reconnue comme une chorégraphe importante de la danse française, citons parmi ses pièces *Volés d'oiseaux* (1981), *Insurrection* (1989), *Trois boléros* (1996), *Projet de la matière* (1993), *La Pierre et les Songes* (2006). De 1990 à 2008, elle dirige le Centre chorégraphique national de Franche-Comté à Belfort.

10. Bernard Glandier (1957-2000), danseur, chorégraphe et pédagogue. Il a marqué le paysage de la danse contemporaine française de 1979 à 2000, en étant notamment interprète auprès de Dominique Bagouet, Susan Buirge, Catherine Diverrès et Bernardo Montet. C'est au sein du Centre chorégraphique national de Montpellier-compagnie Bagouet qu'il crée ses premières pièces dès 1982 : il chorégraphie notamment *Le Roi des bons*, spectacle jeune public, en 1989. En 1993 il est co-fondateur de l'association les Carnets Bagouet. En 1995, il fonde sa propre compagnie : compagnie Alentours/Bernard Glandier. En 1997, la compagnie est implantée à Alès et Bernard Glandier devient artiste associé au Cratère théâtre d'Alès. Ses archives sont déposées à l'Institut Mémoires de l'édition contemporaine.

11. Lettre adressée « aux membres des Carnets Bagouet et autres compagnons », envoyée par télécopie le 20 mai 2000, pour être lue aux membres du conseil artistique du 21 mai 2000, et publiée sous le titre « Quelques rides, lettre de Sylvie Giron » dans Isabelle Launay (dir.), 2007, *op. cit.*

peux plus appréhender le mouvement comme lorsque j'avais vingt-deux ans. Il me faut trouver mon chemin parfois avec, parfois malgré l'image de Dominique et le mimétisme ancien duquel je dois me libérer. C'est passionnant.

Je jongle entre plusieurs studios en volant souvent à droite ou à gauche de trop courts moments de travail.

C'est une bataille. J'essaie de la livrer avec le plus de paix possible.

J'aurai des temps plus conséquents seulement les dix derniers jours.

Dernière ligne droite.

Éliane Lencot, que j'ai eue au téléphone, me dit qu'en fait c'est un peu semblable pour elle. Que vingt ans plus tard elle ne jouera pas de la même manière. Que tout n'est pas sur la partition, que cela lui demande plus de travail qu'elle ne pensait.

Finalement je trouve cette expérience assez extraordinaire. Sans doute me permettra-t-elle de franchir de nouvelles étapes. Et sans aucun doute elle me confronte une nouvelle fois à cette écriture extrêmement forte et implacable d'exigence.

Pour en finir, comme je l'ai déjà dit à plusieurs personnes, je ne trouve pas juste de projeter des images de Dominique en prologue à mon solo. Il aurait été aussi faux de projeter des images de la première équipe de *Meublé sommairement* pendant la reprise de 2000¹². Cette option plonge, je crois, la danse dans le passé et la nostalgie. La danse de Dominique est vivante parce que nous et d'autres sommes vivants pour la porter.

Donc, *Une danse blanche avec Éliane, 2^e version*. (...).

Bien à vous, très amicalement,

Sylvie.

Je retiens particulièrement cette phrase de son texte : « retrouver plus que jamais le sens et non pas la forme en premier lieu ». En studio, à la recherche de ce « sens du mouvement », nous nous sommes appuyés sur de multiples supports : la mémoire dansante de Sylvie, des vidéos montrant Dominique danser, des allers-retours entre ce que me proposait Sylvie et ce que j'en comprenais, etc.

À cette époque, j'étais en formation de spécialiste en Analyse fonctionnelle du corps dans le mouvement dansé (AFCMD) au Pôle Aliénor de Poitiers, et c'est notamment cette quête du « sens du mouvement » qui m'avait conduit sur ce chemin.

Tout naturellement, j'ai souhaité intégrer dans l'introduction de la partition une partie que j'ai intitulée « Clés pour l'interprétation », dans laquelle j'ai tenté de faire des liens entre tous les éléments stylistiques qui m'ont été transmis par Sylvie et la lecture d'une organisation corporelle spécifique dans le mouvement. Pour cela, j'ai reçu l'aide précieuse d'Odile Rouquet¹³, avec qui nous avons fait une séance de travail en studio, ici même au CND, et qui a été ensuite ma relectrice pour cette partie de l'introduction.

12. Re création de *Meublé sommairement*, chorégraphie de Dominique Bagouet (1989), version intégrale. Direction artistique : Fabrice Ramalingom, assistante : Sylvie Giron, Première : 8 mars 2000, Maison de la danse, Lyon.

13. Odile Rouquet, danseuse, chorégraphe et pédagogue. Elle est, de 1990 à 2015, professeure d'AFCMD au CNSMD de Paris. En 1977, elle part à New York étudier la pédagogie de la danse, obtient un Master of Arts of Dance Education et rencontre Irene Dowd qui la forme à l'Idéokineses. De retour en France, elle est sollicitée par Françoise Dupuy pour intégrer l'AFCMD à la formation des professeurs de danse. Elle expérimente les outils de l'analyse du mouvement dans son enseignement et ses chorégraphies. Elle s'intéresse à « l'élan postural » qui émane des différentes « organisations » corporelles et aux changements de perception qui les accompagnent. C'est une approche sur la singularité de l'expressivité et du style de danse. Elle crée l'association Recherche en mouvement (www.rechercheenmouvement.org) et lance avec Lila Greene une collection de DVD sur l'éducation somatique en lien avec le domaine artistique. Elle anime de nombreux stages en France et à l'étranger en collaborant avec des praticiens de milieux divers (danse, cirque, marionnettes, arts martiaux...).

Je voudrais nommer ici quelques éléments stylistiques que nous avons pu mettre en lumière :

1. Une attitude particulière envers le poids, en rapport à la force de gravité, qu'avec Odile nous avons nommée une *attitude déverrouillée* qui permet une gestion particulière de la force musculaire et de l'énergie, en lien à ce que Sylvie nommait « danser à 100% de 80% ».

Pour faire simple, il s'agit de garder constamment une « réserve » dans toutes les articulations, de manière à laisser faire les micro-mouvements d'ajustement des pièces osseuses les unes par rapport aux autres, et en relation à la force de gravité, pour garder une perception fine du poids à chaque instant. Les genoux, les coudes, les poignets, les doigts, la colonne vertébrale (cervicales, lombaires) ne vont jamais dans une flexion ou extension maximale.

Dans la partition, on peut ainsi visualiser les coordinations entre coudes et genoux, en relation aux extrémités (mains et pieds) et au corps central, en observant les signes correspondants. Voir figure 1.

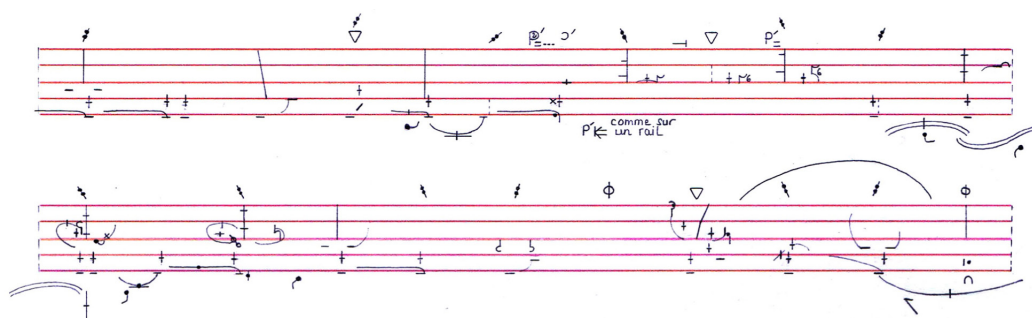


Fig. 1. Coudes et genoux, extrait de la partition en notation Benesh d'*Une danse blanche avec Éliane* (chorégraphie de Dominique Bagouet), écrite par Romain Panassié en 2012.

2. La « courbe du haut du dos »

Ces mouvements du haut du corps sont initiés par la tête à l'aller, et par la cage thoracique au retour, la tête se remettant dans l'axe en dernier, dans une sensation de déroulé. Le « drop » de la tête entraîne avec lui les vertèbres cervicales et une partie de la colonne dorsale. Dans tous ces mouvements, la tête peut être considérée comme une première « grosse vertèbre » : donner le poids de la tête est ainsi un moyen d'impliquer et d'engager la colonne vertébrale dans le mouvement. Il s'agit alors de pouvoir mobiliser le haut du dos en gardant la taille « verticale », c'est-à-dire le bassin à l'aplomb sur les têtes de fémur, de manière à ne pas perdre la connexion avec les appuis des pieds et le sol. Pour l'interprétation, on peut porter attention par exemple au poids du visage dans un mouvement de flexion, ou à celui de l'oreille du côté de l'inclinaison. Voir figures 2 et 3.

Les mouvements notés dans l'interligne du thorax se passent au-dessus de la taille. Il est précisé, figure 3, que ces mouvements se produisent principalement au niveau de

B4, soit à l'étage 4 du « Body », c'est-à-dire du tronc. D'un point de vue anatomique, B4 correspond à la zone de la cage thoracique qui s'étend de la 5^e à la 10^e côte. Au niveau de la colonne vertébrale, cela situe ces mouvements autour de la 8^e vertèbre thoracique, considérée comme une charnière biomécanique dans plusieurs techniques d'observation et d'analyse du mouvement (notamment par Philippe Campignon dans la méthode GDS)¹⁴.

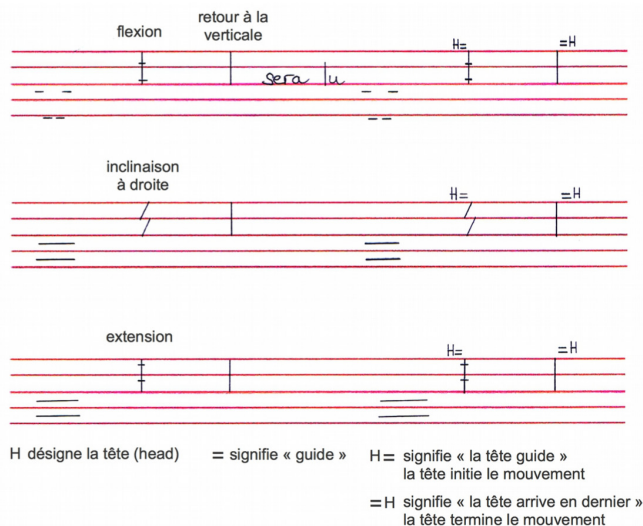


Fig. 2. Courbe du haut du dos I.

Extrait du glossaire de la partition en notation Benesh d'*Une danse blanche avec Éliane* (chorégraphie de Dominique Bagouet), écrite par Romain Panassié en 2012.

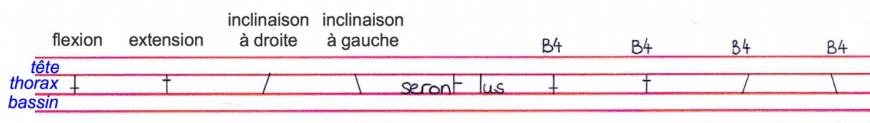


Fig. 3. Courbe du haut du dos II.

Extrait du glossaire de la partition en notation Benesh d'*Une danse blanche avec Éliane* (chorégraphie de Dominique Bagouet), écrite par Romain Panassié en 2012.

14. Voir Odile Rouquet et Paola Ortiz, 2010, *La Diversité des appuis dans la danse contemporaine de Peter Goss, de la 8^{ème} vertèbre thoracique au thymus*, Recherche en mouvement, coll. « Approches somatiques et apprentissage des gestes techniques artistiques », 1 DVD + 1 livret. <https://www.rechercheenmouvement.org>.

3. *Les mains* sont très souvent « moteurs » dans le mouvement, il y a notamment toute une improvisation basée sur les actions des mains dans l'espace autour de soi, au début de la 3^e partie du solo. Voir figure 4.

Ainsi la pronosupination de l'avant-bras a une importance particulière dans la chorégraphie. En termes de notation, elle est traduite en indiquant l'orientation de la région du pouls, par ce que l'on nomme les « signes de poignets ». Voir figures 5 et 6.

En s'appuyant notamment sur les travaux de Thomas Myers et son ouvrage *Anatomy Trains*¹⁵, on peut repérer les trajets myofasciaux qui relient les mains à l'ensemble du corps :

- la chaîne de pronation relie la région du pouce à l'avant du tronc et sternum. Elle se prolonge par une chaîne qui va au pubis, puis au gros orteil de chaque jambe. Un mouvement de pronation ira ainsi plus favorablement vers une combinaison de flexion et adduction des membres, avec une flexion du tronc, dans une idée de « fermeture » de l'avant. Ce qui provoque une sensation d'allongement de la musculature postérieure et « anime » ainsi l'espace du dos, de l'arrière du corps.
- la chaîne de supination relie la région du petit doigt à la pointe de l'omoplate et au sacrum. Elle se prolonge ensuite vers les ischions, puis descend jusqu'au talon de chaque jambe. Un mouvement de supination ira ainsi vers une combinaison d'extension et abduction des membres, avec une extension du tronc, dans une idée « d'ouverture » de l'avant. Ce qui provoque une sensation d'allongement des muscles antérieurs et « anime » l'avant du corps, la face.

De là est venue cette image de « voiler » et « dévoiler » des espaces, plus ou moins cachés, par les mouvements de la chorégraphie, notamment par la sensation de l'allongement du muscle antagoniste au mouvement. Ce qui met encore en lumière une certaine sensibilité ou sensorialité, parfois même sensualité dans le mouvement.

IV. Le projet de recherche autour du métier de danseur, une collaboration entre le CNAM et les Carnets Bagouet

SYLVIE GIRON – À partir du désir d'Yves Clot et du CNAM de travailler avec des danseurs, une collaboration a commencé, autour des gestes du métier. En général, les chercheurs du CNAM étaient sollicités par des comités d'entreprise, des syndicats... face au constat qu'un même geste répétitif développait des pathologies chez des salariés faisant le même métier. Au travers des gestes des métiers, les chercheurs étaient ainsi appelés et répondaient à la demande. Ils « répondaient », non pas en donnant des solutions, mais en passant beaucoup de temps - parfois des mois ou des années - auprès des salariés volontaires touchés par une même pathologie. Par exemple, avec les chauffeurs de train de banlieue à Paris : en rentrant à Gare du Nord, ils voulaient tellement que le train s'arrête à la butée (et pas avant ou après) pour ne pas secouer les passagers, qu'ils mettaient une force démesurée pour accompagner le frein. Ils avaient tous la même douleur au même endroit, dans le dos.

Mais pour ces psychologues du travail du CNAM, il ne s'agit pas de dire : « il faut faire comme ceci ou cela ». Il ont instauré une méthode particulière qu'Yves Clot, et d'autres, appellent les « auto-confrontations », puis les « auto-confrontations croisées ».

15. Thomas W. Myers, 2018, *Anatomy Trains. Les méridiens myofasciaux en thérapie manuelle*, Elsevier Masson.

ROMAIN PANASSIÉ – Au départ, je devais uniquement participer comme « danseur sujet » à ce projet. Et puis Sylvie a eu un problème de train ce jour-là, il fallait un transmetteur en plus pour compléter le quatuor, et j'étais prêt pour transmettre un extrait du *Crawl de Lucien* de Dominique Bagouet, alors je me suis laissé embarquer...

J'ai donc été l'un des quatre « cobayes » de cette expérience, menée avec Mylène Zittoun et Christiane Werthe, toutes deux chercheuses dans l'équipe d'Yves Clot. Les trois autres danseurs-transmetteurs étaient Bruno Danjoux, Pascale Luce et Michèle Rust.

Je résume rapidement les différentes étapes de cette expérimentation :

1. Une transmission dansée d'une durée de 30 minutes, filmée en direct : chacun des quatre « cobayes » enseigne à un groupe de participants réuni pour l'occasion (tous des membres des Carnets, dont Philippe Chevalier, Nathalie Collantès et Jean Rochereau).
2. Les auto-confrontations simples : il s'agit de regarder la captation de sa propre transmission, accompagnée par une psychologue du travail (Mylène ou Christiane) qui peut arrêter le film à tout moment, vous poser des questions, vous faire réagir etc. Les quatre auto-confrontations simples ont été filmées.
3. Les auto-confrontations croisées : on regarde et on commente l'extrait d'activité d'un autre transmetteur, toujours accompagné d'une psychologue. Pour cette étape, j'étais en binôme avec Bruno, tandis que Pascale et Michèle étaient ensemble. Les deux auto-confrontations croisées ont été filmées.
4. Nous avons bénéficié, ce qui est assez exceptionnel, d'une auto-confrontation croisée à quatre participants, qui a également été filmée.
5. Les deux chercheuses mènent leur travail d'analyse à partir des différentes sources vidéos, pour ensuite élaborer un montage qui organise différents extraits sélectionnés et articulés autour de plusieurs problématiques qu'elles ont mises à jour.
6. Ce montage vidéo est présenté à un groupe élargi de pairs, ici les membres actifs des Carnets Bagouet, pour alimenter la réflexion et susciter de nouveaux débats.

Le montage vidéo qui a résulté de cette expérience s'intitule *Des instruments d'action de la transmission en danse*. Il dure environ 50 minutes.

[Lors du séminaire, nous avons pu visionner les cinq dernières minutes du film, environ. En voici ci-dessous la transcription, réalisée par Anne Abeille.]

*Le collectif en soi source d'émancipation*¹⁶

(45'36") Fin de la transmission de Romain. Et pendant la pause, l'histoire s'invite...

Michèle [Rust] : là, je viens de vivre un truc étrange parce que je ne dansais pas cette partie, puisque c'est la partie de Bernard¹⁷. Je retrouve beaucoup Bernard. Ces mouvements-là, dans ma manière à moi de faire, je ne les vis pas comme ça.

Jean [Rochereau] : oui, là il y a plein de choses qui sont « signées » Bernard. C'est pour ça que dans le processus d'élaboration de l'écriture de cette danse – il y est arrivé progressivement – cela s'est vraiment inscrit comme une accumulation des réactions de Bernard par rapport aux indications données.

Romain : dans le processus d'écriture, tu as des formes obligées et chacun tisse un chemin entre ces formes. Et quand on le transmet, c'est « la phrase de », « la phrase de Bernard ».

Michèle : voilà. En effet, le processus de transmission pourrait être différent, et avec une écriture au final différente. Il y avait des formes obligées et le danseur composait sa partition, à travers ces formes, petit à petit cela se mettait en relation entre nous quatre.

Jean : écrire aujourd'hui, cela voudrait dire réintroduire à un moment donné ce processus d'écriture.

Michèle : absolument.

(47'31) Romain (commentant la scène) : cela m'intéressait de te montrer ça dans le sens où, quand tu dois transmettre des œuvres, sans toucher à l'œuvre parce que c'est compliqué, vous n'avez pas le même rapport aux œuvres qu'ont les Bagouet. Cela me questionne aussi : dans quelle mesure, quand tu transmets un mode d'écriture ou un procédé d'écriture, sans forcément transmettre l'œuvre telle quelle, tu es déjà dans la transmission de l'œuvre. Par exemple, dans ce cas, si on avait eu six mois de répétitions, on aurait pu refaire *Le Crawl de Lucien* en ne réutilisant que les modes d'écriture, en passant à travers la trame chorégraphique mais en réécrivant une sorte de nouveau *Crawl de Lucien*. Cela me questionne. Et aussi, le poids des interprètes : quand on transmet *le Crawl*, on transmet du Bagouet mais il y a Michèle Rust, il y a Bernard Glandier, tu vois ?

Bruno : on transmet toujours ce qui a été déterminant pour nous dans l'apprentissage. Je sens que je m'axe beaucoup sur la musicalité, la respiration car pour moi cela a été déterminant dans l'écriture. Je pense que quelqu'un transmettrait cette même phrase avec une autre priorité parce que la rencontre avec le travail de tel chorégraphe a été

16. Extrait de la transcription par Anne Abeille du film *Des instruments d'action de la transmission en danse - Une expérimentation pour le laboratoire des Carnets*, réalisé par l'équipe clinique de l'activité, Christiane Werthe et Mylène Zittoun, avec Bruno Danjoux, Pascale Luce, Romain Panassié, Michèle Rust et la participation de Philippe Chevalier, Nathalie Collantès et Jean Rochereau.

17. Il s'agit de Bernard Glandier, interprète dans *Le Crawl de Lucien* de Dominique Bagouet à la création en 1985. Romain a transmis au groupe la phrase de Bernard extraite du Quatuor de la première partie de la pièce.

déterminante sur tel point de vue. C'est ce que disait Jean : la transmission, c'est toujours la transmission d'autre chose.

Romain : Bien sûr !

Bruno : pas que de la danse

(49'32) Les 4 ensemble à la table

Romain : moi - on l'a dit souvent mais... par rapport à vous, je n'ai pas été interprète de ces gens-là. Je l'ai dansé dans des circonstances d'examen mais pas dans la compagnie Bagouet, lui vivant, de même pour Odile. Et il y a une sorte d'injustice, ou plutôt de non-dit, de décalage – c'est peut-être irrespectueux vis-à-vis des personnes disparues – dans la toute-puissance du maître. Pour moi, qui suis extérieur, la danse « signée » Duboc ou « signée » Bagouet, si vous n'aviez pas été là, elle n'existerait pas. Certes, il y a une sorte de superviseur, de décideur de l'esthétique, je ne sais pas comment dire, de creuseur qui va donner des pistes et modeler. Mais pour modeler, il faut de la pâte en face. Et vous avez été la pâte. Ce que dit Michèle à propos de déclamation, se rendre compte qu'on est quelqu'un qui a traversé la vision esthétique d'un autre, etc... J'ai envie de dire : de toute manière vous êtes légitimes, dans le sens où c'est vous qui avez dansé. Donc certes, il y a sa pâte à « elle », mais il y a déjà votre pâte à vous, c'est obligé ! Il y a certes des chorégraphes qui s'en servent plus que d'autres. On voit que chez Bagouet, c'était son dada, et c'est pour cela que c'est aussi fort. D'ailleurs, dans le film, on le voit : Jean dit : « C'est bizarre, ça, c'est Bernard ! » Et pour moi, c'était très fort à cet instant T et de le revoir aussi parce que c'est bien une mise en évidence que l'interprète, créateur du rôle est aussi le créateur de la danse, même si on connaît l'importance du chorégraphe.

(51'39") Bruno : c'était la problématique : être nommé pour enseigner les fondamentaux, et ensuite une difficulté de « l'AODC », ce que j'appelle AODC : Appellation Odile Duboc Contrôlée. On voit bien que les fondamentaux d'Odile viennent aussi d'une autre paternité et maternité. Cela vient de beaucoup plus loin. Et je vois bien que, plus j'enseigne, plus je m'en détache et je me dis : « Tiens, Odile n'aurait pas fait comme ça mais ce n'est pas grave ». Alors qu'avant, je respectais le rapport au maître (ce que disait Michèle). Il y a quelque chose de l'ordre du « très vénéré », très respectueux. Cela ne veut pas dire que je ne respecte plus mais j'aborde son travail avec d'autres angles d'attaque.

(52'42) fin

J'ai choisi de vous montrer ce passage car il a fait surgir dans le studio les interprètes d'origine de la pièce. Se pose ainsi la question de la place de l'interprète dans l'élaboration d'une œuvre chorégraphique, sa signature, sa transmission... Bref, sa place dans l'œuvre du chorégraphe. Et sur ce point Dominique Bagouet était très clair : avec Charles Picq, ils ont conçu le film *Dix Anges*¹⁸ en 1988, autour d'extraits de la pièce *Le Saut de l'ange*¹⁹. Quel autre chorégraphe a fait cela ?

18. *Dix Anges, Portraits*, chorégraphie Dominique Bagouet, réalisation Charles Picq, 1988. Consultable sur Numéridanse : <https://www.numeridanse.tv/videotheque-danse/dix-anges-portraits?s>

19. *Le Saut de l'ange*, conception de Dominique Bagouet et Christian Boltanski, créé en 1987.

Mais en tant que chorélogue ou notateur-reconstructeur, lorsque l'on transmet d'après la partition d'un autre, et en plus l'œuvre d'un chorégraphe disparu : quel émerveillement qu'un ancien danseur de la compagnie reconnaisse, et nomme, un autre danseur qu'il a bien connu ! Et cela, simplement parce qu'il a pu éprouver ou rééprouver dans son corps les gestes qui ont été transcrits sur le papier...

V. La poursuite de la recherche au sein du collectif des Carnets Bagouet

ROMAIN PANASSIÉ – Suite à cette expérience, nous avons éprouvé le besoin de poursuivre ce projet, de nous en emparer - aussi poussés par les chercheuses - pour produire nous-mêmes nos ressources à destination de nos pairs. Cette seconde étape du travail a reçu le soutien de la fondation Syndex et s'est organisée à l'intérieur de deux groupes distincts : le groupe des quatre « cobayes », et le groupe *Simone* constitué par Sylvie, Nathalie Collantès et Jean Rochereau.

SYLVIE GIRON – Je me suis retrouvée avec Jean et Nathalie, pour travailler non pas sur le métier de transmetteur mais celui de danseur-interprète, au travers de l'expérience d'improvisation.

Nous aimions tous les trois les improvisations. Et l'on se disait que c'était une démarche intéressante. Pourquoi improvise-t-on en extérieur, devant un public qui n'a pas les outils de lecture, et sans lui faire partager ces outils ?

Nous avons donc basé notre travail autour d'improvisations dansées. On écrivait, on dessinait, on filmait, et on en a fait un petit carnet à part.

Ce qui nous a intéressé comme questionnement issu du travail avec le CNAM, c'était :

- Qu'est ce que l'on se donne comme consigne ?
- Comment on la comprend ?
- Qu'est ce que l'on a envie de faire ?
- Qu'est ce que l'on fait, au final ?

Alors chacun, tour à tour, avec une parole singulière, sans qu'aucun ne remette en jeu les dires de l'autre. Le débat pouvait venir après, mais pas pendant. Pour laisser une parole complètement libre et singulière. Cela a permis de confronter nos paroles, y compris nos désaccords. Puis, les derniers temps, nous avons travaillé avec Joëlle Vellet, maîtresse de conférences à l'université Côte d'Azur et avec Pascal Simonet, psychologue du travail. C'est un début, ce n'est pas fini, je ne sais pas si ça le sera, mais il y a eu un rendu d'étape. Il y a une sorte de recueil qui a été produit, et qui nous a ainsi obligés à formaliser.

ROMAIN PANASSIÉ – Je parle au nom des quatre « cobayes » : nous avons besoin de mettre un point, peut-être provisoire, à cette expérience qui nous avait tous « remués ». Nous avons ainsi travaillé autour de deux axes, lors de résidences d'écriture :

1. Un « bonus » au film *Des instruments d'action de la transmission en danse*, que nous aurions aimé créer en « voix off » synchronisée avec le film, mais que nous avons finalement produit sous la forme d'un texte. Cette idée est partie de notre envie de commenter certaines de nos déclarations dans le film, soit pour les contextualiser, les nuancer ou simplement expliciter « ce qu'on ne voit pas » à ce moment-là (nos pensées, par exemple) ou exprimer l'évolution de nos points de vue quelques années après.

2. Chacun a écrit un texte personnel relatif à cette expérience, en partant de questions très simples :

- Qui suis- je ?
- D'où je parle ?
- Qu'est-ce que cette expérimentation m'a fait ?
- Quel est l'écart entre le début de l'expérimentation et aujourd'hui ?

Pour ma part, j'ai intitulé mon texte : « Et à part danser, c'est quoi ton métier ? »

L'ensemble des ressources produites par nos deux groupes de travail a été rassemblé dans un mémoire intitulé *Le Collectif comme méthode dans les métiers de la danse*, daté d'octobre 2016 et téléchargeable directement en ligne sur le site internet des Carnets Bagouet²⁰.

En conclusion...

ROMAIN PANASSIÉ – Pour conclure, je voudrais dire que ces deux projets menés au sein des Carnets Bagouet continuent d'irriguer mes propres réflexions, recherches, projets... Il y a eu notamment l'écriture du mémoire de fin de formation AFCMD²¹ dans lequel la partition d'*Une danse blanche avec Éliane* a eu une place centrale, ainsi que l'écriture d'un article²² pour la revue en ligne du Conservatoire de Paris en 2017, autour des collaborations avec Michèle et Sylvie. Et plus récemment, l'invitation de Michèle, puis Sylvie en masterclass dans la formation Benesh ; nous y étions encore hier [dimanche 8 mars 2020].

SYLVIE GIRON – Ce que tout cela m'a permis, c'est aussi d'être moins dans l'émotion, et plus dans les outils d'analyse. C'est-à-dire de se poser des questions crûment et franchement, et après d'en discuter et de mettre sur la table des outils.

20. https://www.lescarnetsbagouet.org/fr/textes/2016_Collectif_Methode_Danse.pdf

21. Romain Panassié, 2016, « Intégrer l'AFCMD dans une démarche de transmission de répertoire en danse contemporaine. Lecture comparée d'*Une danse blanche avec Éliane* (1980) de Dominique Bagouet et *Set and Reset* (1982) de Trisha Brown : analyse de quelques éléments stylistiques, propositions de thèmes d'exploration et d'ateliers pédagogiques en AFCMD », mémoire de fin de formation de spécialistes en AFCMD, CESMD de Poitou-Charentes.

22. Romain Panassié, 2017, « La partition chorégraphique comme moyen d'accès à l'œuvre et source de collaborations artistiques », *La Revue du Conservatoire*, cinquième numéro, Création / Re-création.
URL : <https://larevue.conservatoiredeparis.fr:443/index.php?id=1625>