Danser pour se souvenir qu'on n'a pas oublié

De Dominique Bagouet à Régine Chopinot

Anna Kalyvi

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/danse/2462>

DOI : 10.4000/danse.2462

ISSN : 2275-2293

Éditeur

ACD - Association des Chercheurs en Danse

Référence électronique

Anna Kalyvi, « Danser pour se souvenir qu'on n'a pas oublié », *Recherches en danse* [En ligne], 7 | 2019, mis en ligne le 18 décembre 2019, consulté le 20 décembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/danse/2462> ; DOI : 10.4000/danse.2462

Ce document a été généré automatiquement le 20 décembre 2019.

association des Chercheurs en Danse

Danser pour se souvenir qu'on n'a pas oublié

De Dominique Bagouet à Régine Chopinot

Anna Kalyvi

Se situer dans l'instant présent

- 1 En 2013, le Centre chorégraphique de la Ville de Strasbourg, en collaboration avec le Coursus danse du Conservatoire, consacre un hommage à Dominique Bagouet à travers une installation qui comprend une exposition d'archives iconographiques, un studio d'archives sonores, une programmation de films, des captations de spectacles et d'entretiens filmés du chorégraphe, mais aussi la proposition d'un spectacle qui regroupe les extraits de trois pièces transmises par d'anciens interprètes du chorégraphe disparu. Deux ans plus tard, sur la même ligne pédagogique, l'école de danse strasbourgeoise invite Régine Chopinot pour recréer une version de sa pièce *Saint-Georges*¹, rebaptisée pour l'occasion *Sous le signe de Saint-Georges* – reprise proposée dans le cadre du programme « Danse en amateur et répertoire² ».
- 2 Il m'a fallu attendre quelques années après l'expérience artistique que fut ma participation en 2013 et 2015 à ces deux reprises, avant de me lancer dans l'aventure de leur récit. Cette période d'incubation n'a, semble-t-il, pas été suffisamment longue pour effacer complètement mes ressentis et le souvenir des moments partagés lors de ces projets. Cette mémoire encore vive a, chez moi, très tôt rejoint la volonté d'y revenir, un jour ou l'autre, pour voir ce qu'il (en) resterait quand il n'y a plus ni danse, ni corps, ni partage. Je tenterai donc, avec du recul, un certain regard critique et une approche philosophique, de me lancer dans ce projet, malgré l'oubli évident de certaines choses.
- 3 Cet article relève d'un témoignage personnel qui prend la forme d'un exercice, d'un processus qui permet de révéler des pratiques de transmission en danse souvent inconnues du grand public. Sans doute, pourrais-je aussi assumer que le but principal de ma démarche est de sauvegarder ces expériences en leur donnant une « deuxième vie » par le biais de l'écriture et de les inscrire, ainsi, dans la perspectives des

« poétiques et politiques des répertoires » définies par Isabelle Launay³. Pour moi, cette tentative jongle entre échec et jeu : échec parce que j'ai épuisé mes souvenirs pour aller contre cet aspect fugitif de la danse pour voir s'il se montrait malgré tout plus puissant pour laisser des traces, rappeler des sensations et produire des paroles ; jeu car je me suis promenée dans les carrefours de ma mémoire en passant par les cheminements qui m'étaient connus, agréables et chers.

- 4 C'est dans l'espace de cet entre-deux que se positionne ce témoignage. En effet, il en va de la notion de mémoire qui ne peut être pensée sans rapport à l'oubli. Si oublier est, pour Nietzsche, un état organique de l'être indispensable à sa survie, c'est avant tout un besoin, une source du bonheur⁴ : entre ce que Tzvetan Todorov appelle « effacement » (oubli) et « conservation » (« la mémoire est toujours et nécessairement, une interaction de deux⁵ »), c'est-à-dire la mise en relation entre ce qui était dans le passé et ce qui resurgit dans le présent, par le biais du souvenir.

À propos d'une performativité de la mémoire

- 5 Samedi 30 et dimanche 31 mai 2015. Hall du théâtre Paris-Villette. 9^{ème} édition de « Danse en amateur et répertoire ». En tête d'affiche : *Saint-Georges*, œuvre de Régine Chopinot dont la reprise est programmée suite à l'invitation de Michèle Rust, alors directrice du Centre Chorégraphique municipal de Strasbourg. Présentée en extraits, la pièce donne lieu à une version intitulée *Sous le signe de Saint-Georges*⁶, dansée par dix interprètes amateurs. Cette soirée clôture une série de représentations labellisée « Millénaire de la Cathédrale de Strasbourg », dont la première a eu lieu au Temple Neuf à Strasbourg⁷ dans le cadre du festival Extradanse organisé par le Centre de développement chorégraphique Pôle Sud, partenaire du projet⁸.
- 6 Durant près de 90 heures, Virginie Garcia et John Bateman, interprètes de la pièce initiale, nous ont transmis des extraits de *Saint-Georges*. Nous avons travaillé la « frise », les « personnages », la « chaîne », le « trio de sculptures » et le « septet⁹ ». La « chaîne », dernière séquence de *Sous le signe de Saint-Georges*, ainsi que la plupart des « personnages » inspirés par les sculptures romanes qui figurent dans le livre de l'historien de l'art Jurgis Baltrušaitis¹⁰, ont été transmis sans changement, tels que construits pour la pièce en 1991. La « frise » (motif dansant composé selon l'icône de Saint-Georges qui décorait le sol de la scène dans la version initiale) a été, au contraire, revisitée et adaptée à partir de différents morceaux de la grande frise. Plus précisément, nous avons dansé le motif chorégraphique de la frise en ligne et non pas en rond comme dans la version de 1991. Ainsi, la progression en boucle a été remplacée par une forme linéaire qui permettait l'idée d'un déplacement comme perspective (nous dansions la séquence en remontant progressivement vers le public).
- 7 Le travail de transmission de Virginie Garcia et John Bateman avait comme objectif de « construire la matière » : transmettre les gestes, enseigner les différentes séquences, sculpter les corps. En s'appropriant progressivement la gestuelle de *Saint-Georges*, bien que filtrée par l'expérience singulière de ces deux interprètes (c'est-à-dire en regardant comment « faisaient » John et Virginie), on rencontrait déjà Régine Chopinot, on commençait à la connaître « à travers » ses danseurs. Lors de la transmission des extraits, par respect pour la chorégraphe, ils savaient où insister, où creuser ; ils nous orientaient pour porter notre attention sur ce qui serait par la suite identifié comme relevant des caractéristiques de *Saint-Georges*.

- 8 Retravailler à partir de traces, reconstruire à partir de bribes : tel était le véritable travail de John et Virginie. Pour transmettre ces séquences, il fallait reculer dans le temps, la pensée et les ressentis, autrement dit : se souvenir. Paul Ricœur précise que :
« Se souvenir c'est non seulement accueillir, recevoir une image du passé, c'est aussi la chercher, *faire quelque chose*. Le verbe "se souvenir" double le substantif "souvenir". Ce que le verbe désigne, c'est le fait que la mémoire est exercée¹¹ ».
- 9 Pour John et Virginie¹², transmettre ces souvenirs-là désigne pour la mémoire une sorte d'obligation : s'exercer (donc à agir), se déplacer dans le temps, réveiller des ressentis, retourner à la source, « tomber » dans la mémoire, se souvenir des détails, reparcourir le même chemin afin de réaliser que cette pièce, cette danse, nous parle encore, « en corps » ou « de corps en corps » par la « faisance¹³ ». Il existe à mes yeux une certaine performativité de la mémoire dans le sens où ce retour vers le passé est perçu en tant que mouvement de va-et-vient et qu'il regarde la reprise de *Saint-Georges* avant tout comme un exercice de mémoire pour les transmetteurs.
- 10 Cette mémoire performative fut exercée deux ans plus tôt, en mai 2013, lors d'un hommage à Dominique Bagouet pour les vingt ans de sa disparition. Cet événement, intitulé « Clin d'œil à Dominique Bagouet », comprenait un spectacle de danse, des expositions vidéo et des archives iconographiques rassemblées par Anne Abeille, ainsi que des studios d'écoute d'archives sonores composées par Claude Sorin.
- 11 La transmission¹⁴ d'extraits de trois pièces de Dominique Bagouet¹⁵ – *Jours étranges* (1990), *Déserts d'amour* (1984) et *Assai* (1986) – était assurée par Catherine Legrand, Jean-Pierre Alvarez et Michèle Rust. J'ai participé avec enthousiasme à l'extrait d'*Assai*¹⁶, interprétant la première des « trois créatures » (celle au premier plan), transmises par Catherine Legrand¹⁷, Michèle Rust assurait les répétitions suivantes.
- 12 Ce court trio de figures identiques, habillées en noir et portant une cagoule sur la tête, se déroule en silence. Durant un après-midi, Catherine Legrand nous a transmis l'extrait, en nous confrontant, par sa danse, à la précision et la subtilité du geste bagouetien : la position des doigts, les lignes et les formes du corps. Elle a veillé à la mise en place du trio dans une certaine architecture de l'espace qui semble s'abandonner au temps, ce qui permet au danseur d'entrer dans un certain état dans la danse. Elle a par ailleurs mentionné que la séquence devait être dansée deux fois, la seconde dans un tempo plus rapide et réalisée dans une qualité d'écoute mutuelle.
- 13 Cette consigne, je l'ai gardée en tête, mais je ne l'avais pas comprise dans toute son ampleur sur le moment. N'étant pas familiarisée avec la gestuelle de Bagouet et alors que je venais d'apprendre toute la séquence en un après-midi, dédoubler la séquence et l'accélérer au niveau du tempo paraissait un vrai luxe... Ce n'est que par la suite, après plusieurs répétitions, que je me suis rappelée la musicalité demandée par Catherine Legrand. Je l'ai comprise comme une sensation du corps qui, selon Bengi Ateşöz, ne doit pas être « agressive mais angoissante, la tension [...] toujours là, tenue jusqu'au relâchement¹⁸ ». Je l'ai réalisée dans ce petit moment de révélation, dans un laps de temps durant lequel ma mémoire cérébrale et ma mémoire corporelle se sont rapprochées, touchées, ont fusionnées pour ne faire qu'une. Il est vraiment dommage que cette même mémoire, si vivante à l'époque, se montre aujourd'hui moins performante à cause du temps qui s'est écoulé depuis qui ne me permet plus de citer les paroles exactes de la danseuse.

Se souvenir, (se) regarder autrement

- 14 « Quand vous dansez, vous devez avoir les yeux ouverts, je ne veux pas voir des yeux fermés, je veux voir des “yeux champagne”, je veux des danseurs et des danseuses coquins », nous disait Régine Chopinot lors des répétitions, nous invitant à nous regarder les uns les autres pendant la danse. Ces « yeux champagne » constituaient une image de vivacité pétillante qui lui était propre et traversait comme une énergie notre espace relationnel extérieur, partagé, commun. Cette image était complétée par une deuxième image, celle du spéléologue. Fouiller en soi, retourner en soi-même afin de revivre le présent, explorer le corps de l'intérieur, visualiser et habiter cet espace invisible, descendre jusqu'au plus profond état d'âme pour le faire rejaillir, de façon légère, pendant la danse ; en somme se regarder. L'échauffement de deux heures (par le biais du yoga) qui précédait la transmission de la pièce, fonctionnait comme un voyage en soi que chacun d'entre nous vivait comme une trajectoire à la fois personnelle et collective.
- 15 Régine Chopinot pouvait installer facilement un jeu de regards avec son interlocuteur et avec ses danseurs, son propre regard était saisissant, captivant, brillant. « Regarder » et « se regarder » trouvent d'ailleurs tout leur sens dans ces deux images mentales qu'elle proposait sur le corps et sa relation avec l'espace et le temps qui l'entourent. Mais c'est dans une fusion de ces images que la danse se concrétise, car « regarder » le monde différemment n'est rien d'autre que « se regarder » autrement. En appliquant la consigne des « yeux champagne » pendant la danse, je sentais que tout à coup je retrouvais mes appuis, je me sentais bien ancrée au sol, les muscles du visage se détendaient automatiquement, la légèreté revenait : j'étais confrontée de plus en plus avec moi-même. C'était comme si les « yeux champagne » regardaient directement au fond du « spéléologue ».
- 16 Les séquences ont été travaillées avec Virginie et John séparément, sans suivre l'ordre de la pièce finale. Une fois un premier matériau terminé, ces séquences ont été filmées et envoyées à Régine Chopinot. Elle nous avait vus danser avant qu'on ne la voit enseigner. Je ne sais pas quelles pensées l'ont traversée en nous regardant danser la « chaîne » pour la première fois (la séquence étant compliquée¹⁹), mais je pense que, loin d'une quelconque proximité, notre image a renvoyé une sorte de perte de *Saint-Georges*, une déformation de l'œuvre qui mettait plutôt en évidence ce qu'il manquait, qui était absent, raté, pas là ! Car il existe bel et bien un décalage entre les deux images : celle originelle – celle que John et Virginie avaient initialement produite et que la chorégraphe s'attendait peut-être à revoir – et la nouvelle, la « nôtre », qui était là, qui donnait chair à leurs souvenirs, mais qui manifestait une certaine étrangeté à première vue.
- 17 Je pense qu'à cette étape-là, *Saint-Georges* n'était qu'un écho lointain du passé, affaibli et qui, malgré les apparences, ne renvoyait pas à une relation mimétique. En somme, notre version était nouvelle dans le sens où elle rappelait une autre forme, une image du passé. À propos de la réactivation des images, Georges Didi-Huberman pose justement la question de l'apparition du passé, précisant que « ce que nous voyons est supporté par une œuvre de perte, et de cela quelque chose reste²⁰ ». Cette même pensée m'a traversée en regardant Régine Chopinot dans les yeux après la première présentation de la « chaîne » devant elle – une « pensée corporelle » puisque je l'ai

saisie à ce moment-là comme sensation et que maintenant je la transforme en une parole écrite.

- 18 C'est dans le cadre des travaux publics présentés à Pôle Sud que le public a eu l'occasion de suivre l'évolution de *Sous le signe de Saint-Georges* et d'échanger avec la chorégraphe et nous, danseurs. Lors de cette même rencontre, les propos de Régine Chopinot furent décisifs pour moi : « Je ne reprends pas mes pièces, je n'aime pas », nous a-t-elle confié. « Même encore maintenant, je ne sais pas pourquoi j'ai accepté l'invitation de Michèle Rust pour la reprise de *Saint-Georges* dans ce cadre-là », a-t-elle ajouté en nous regardant un par un dans les yeux, « J'espère qu'à la fin de ce projet j'aurai trouvé la réponse ». Que voulait dire par là la « vieille Chopinette », comme elle s'amusait à se qualifier en s'adressant à elle-même à la troisième personne ? Que pensait-elle en regardant notre groupe danser *Sous le signe de Saint-Georges* ?
- 19 « Rendre compte de l'activité mémorielle n'est pas chose aisée » affirme Isabelle Launay à propos d'une mémoire comme récit corporel, tantôt singulier et collectif, tel qu'il est raconté dans la reprise polyphonique des pièces du répertoire :

« Les représentations à disposition, en effet, peuvent se révéler réductrices ou inadéquates eu égard à la complexité de l'entreprise. [...] Certaines consistent à masquer le fait que la tradition est l'œuvre d'un présent ou qu'on recherche à travers elle une caution qualitative dans un passé plus lointain. D'autres s'attachent à construire dans le passé des supports sur lesquels aiguïser un goût de l'histoire qui puisse venir contester, fut-ce modestement, le traditionnel à l'œuvre dans la tradition au profit de sa force d'invention²¹ ».
- 20 Ainsi, refuser de reprendre une pièce du passé, semblerait viser une perspective anhistorique qui la libérerait des traces de la mémoire et, ainsi, du poids de la tradition. Si tel est le cas, l'oubli est alors révélateur d'un sentiment libérateur, comme un geste de rupture qui permettrait l'avancement (s'agirait-il ici de forcer l'oubli ?). Dans le cas contraire, la reprise d'une pièce – ce qui l'inscrirait dans une mise en relation avec la tradition à laquelle elle reste pourtant attachée – présupposerait la confrontation des mémoires et des récits singuliers qui construisent, dans le cas de la reprise des pièces de répertoire, « une forme d'immobilité productive²² » (« c'est quand même les liens avec Bagouet ! » a ajouté Chopinot comme pour se donner une possible réponse à elle-même). Je pense toutefois que *Sous le signe de Saint-Georges* s'oppose à cette « immobilité productive », en tant que geste réactionnaire qui ne fait rien d'autre qu'affirmer la notion de création, c'est-à-dire arriver au même résultat par le biais d'un autre chemin. Ou bien, comme l'indique Régine Chopinot en se référant à cette « non-reprise » de ses pièces, « boucler la boucle²³ ».
- 21 Car, lors d'une telle reprise, le souvenir surgit comme déformation due à la performativité de la mémoire. En effet, cette déviation confirme la performativité. Paul Ricoeur constate, en s'appuyant sur Husserl, que « le souvenir est une modification spécifique de la présentation, du moins en tant que souvenir primaire ou rétention²⁴ ». La mémoire (*mnémé* pour les Grecs) se présente ici comme présentation d'une présentation (une représentation en somme), comme reflet ou bien comme un déjà-vu, c'est-à-dire en tant qu'*anamnésis*²⁵. Entre ce qui était, ce qui est et ce qui sera, c'est l'imagination qui surgit pour donner forme, en restant en dialogue avec la forme du passé et en traduisant le souvenir avant tout comme un changement de regard.

Changer de regard

- 22 Lors de la deuxième séquence du trio des créatures dans *Assaï*, les interprètes exécutent trois danses différentes en même temps et la figure du fond finit exactement là où elle avait commencé. Ce qui change cependant, c'est le rapport entre les deux figures de devant (celle de droite et celle de gauche). Sans que cela soit tellement évident, la séquence se termine avec un léger décalage de la deuxième figure qui arrive à peine à dépasser la première (elles dansaient jusqu'alors au même niveau). Je me souviens que Catherine Legrand a précisé ce détail subtil que le spectateur saisit en observant le regard²⁶ que jette la première créature à la deuxième lorsqu'elle comprend qu'elle essaie de prendre sa place.

Les trois créatures d'*Assaï* de Dominique Bagouet

Christian Bourigault, Sarah Charrier et Catherine Legrand dansant la version de 1991²⁷

© Christian Ganet

- 23 En dansant la séquence une seconde fois, l'accélération du rythme du mouvement provoque un écart augmenté entre les deux figures de droite et de gauche. Lorsque les danseurs doivent danser exactement la même chose, le changement de place qui n'est pas si évident la première fois, n'a plus qu'à révéler l'avancement rapide de la deuxième figure vers le spectateur. Les mouvements singuliers des deux interprètes produisent un autre renversement dans le sens que la deuxième figure ayant dépassé la première, devient maintenant la figure surexposée du trio. Ainsi, à la fin de la séquence, les tríos de créatures se trouvent inversés, comme dans un miroir !

La danse comme trompe-l'œil

La mise en espace du trio avant et après la danse

La « cruche cassée »

- 24 Après les premières présentations publiques, nous avons repris les répétitions en étant beaucoup plus conscients, à mon avis, que *Sous le signe de Saint-Georges* n'était pas une reprise mais une recreation : « redonner à nouveau chair à *Saint-Georges*, c'est trouver un juste équilibre entre ce qu'était la pièce et les interprètes de maintenant²⁸ », selon Michèle Rust. Dans ces propos, nous entendons la notion de « matérialité » : d'une part, le matériau chorégraphique qui se met à disposition lors de la transmission par le biais d'un processus de « recyclage²⁹ » et, d'autre part, tout ce qui est produit par les interprètes amateurs. Or le « juste équilibre » se trouve entre le corps primordial de la pièce originale et mon corps actuel, contemporain (en tant que corps culturel qui vit dans son époque). Suivre les traces signifie ainsi laisser son empreinte sur ces corps, autrement dit raconter à nouveau le récit par les ressentis et le projeter sur le corps des interprètes.
- 25 D'ailleurs, à l'occasion d'échanges avec le public, il nous a été demandé, en tant que nouveaux interprètes, ce que *Saint-Georges* représentait pour nous. Les réponses faisaient clairement apparaître que si la pièce « parlait » différemment à chacun d'entre nous, tous mettaient en valeur des détails transmis de la gestuelle singulière de Chopinot. Ces détails ont été associés par John et Virginie à des images, afin d'être incorporés et respectés dans leur forme : le « lion rugissant des studios de la MGM » (pour le cercle de tête dans les bras du danseur à côté), les « doigts-LEGO » (pour quatre doigts serrés et le pouce ouvert qui forment une image onduleuse) etc. ; la précision et la qualité des gestes de la partie chorégraphique sont quelques-uns des aspects dont je m'en souviens encore. Ces mêmes détails nous ont tous traversés, résumant dans de simples gestes la substance même de la pièce.
- 26 En nous regardant danser à nouveau ces gestes, Régine a souri avec un air de satisfaction, peut-être parce que *Saint-Georges* commençait progressivement à apparaître comme une mémoire corporelle revisitée qui surgissait sous la forme des « souvenirs purs », bergsoniens pourrait-on dire : comme un ensemble d'images qui existent sans pour autant être perçues et dont le sujet prend conscience immédiatement après coup. Ces images directes qui surgissent par la mémoire et se projettent immédiatement dans le corps, sont en quelque sorte de l'ordre de la ruine, d'un objet persistant qui survit malgré sa perte. C'est en regardant le nouveau qui danse l'ancien (ou bien l'ancien dans le nouveau) que le souvenir comme fragment

rebondit, annule l'oubli et rompt avec la précédente image pour produire non seulement une nouvelle image, mais une nouvelle œuvre. C'est au même moment que l'on réalise comment on doit procéder, comment il faut avancer, tout en revenant bien en arrière, en touchant le cœur de la pièce du départ. Quand George Didi-Huberman dit que « cet objet a été mort, et il le sera³⁰ », cela signifie que l'image que nous présente le souvenir du passé est une image ressuscitée qui resurgit « sous le signe de », comme trace de la pièce originale, la communique et la contient.

- 27 En travaillant avec nous, Régine Chopinot a donné vie à la pièce : en reprenant les séquences enseignées, en précisant les détails, elle a décidé les transitions chorégraphiques et le montage des différentes séquences en empruntant à la version de 1991 des motifs chorégraphiques variés. Elle a décidé le début et la fin de notre version, ainsi que la bande son qui remixait différemment celle de l'ancienne version : le vent (qui marquait le début de la pièce), le chien, l'âne, la cloche (qui sonnait deux fois pour marquer le changement de la séquence)... Ce faisant, il apparaît que Chopinot a procédé selon un processus de transmission de l'ancienne pièce renouvelée dans l'alternance de deux actions que sont, pour reprendre la pensée de Michel de Certeau, découper et retourner :

« Le premier geste découpe certaines pratiques dans un tissu indéfini, de manière à les traiter comme population à part, formant un tout cohérent mais étranger au lieu d'où se produit la théorie. [...] Le deuxième geste retourne l'unité ainsi découpée³¹. »

- 28 L'abstraction est ici perçue comme un double mouvement se référant à la pensée artistique ainsi qu'à la réalisation du processus de recreation et vise à offrir finalement une nouvelle œuvre, cette dernière s'inscrivant dans la continuité organique de la pièce originale. À travers ce processus de création, à travers le découpage et le montage, *Sous le signe de Saint-Georges* n'était pas seulement un signe, une trace, une indication ou un point de référence, comme si *Saint-Georges* pointait son doigt afin de nous montrer le chemin ; mais un évènement en soi qui affirme la nécessité de la rencontre avec la chorégraphie³².
- 29 En effet, Régine Chopinot a aussi construit un ensemble d'éléments nouveaux qui donnaient à *Sous le signe de Saint-Georges* sa propre identité. Tout d'abord, elle a travaillé avec nous les duos d'improvisation qui ont été présentés comme introduction dans la représentation au Musée de l'Œuvre de Notre Dame³³. Après cette séquence, nous avons accompagné le public vers la salle principale lui indiquant le chemin à suivre dans le musée. L'un de ces duos avait été conçu pour être dansé au milieu d'un cercle, mais pour maintenir cette circularité, la chorégraphe – et nous aussi par la même occasion – a dû se confronter aux exigences de cette nouvelle mise en espace. En positionnant tous les interprètes non pas vers le centre du cercle mais face au public, elle a réussi paradoxalement à donner au cercle une frontalité ! À son tour, cet aspect a posé problème pour le passage d'un personnage à l'autre (séquence de danse exécutée sans musique) car les danseurs ne pouvaient pas se regarder pour commencer et terminer en même temps ! Se confrontant à cette nouvelle difficulté, Régine Chopinot a rajouté la parole – une « presque parole » – primitive qui marquait le changement de la séquence, me confiant cette responsabilité qui m'obligeait à être à l'écoute de tous les interprètes. Cette parole a créé une seconde musicalité, fonctionnant par circularité comme un élément de choralité qui respectait pourtant la frontalité comme condition de création dans *Saint-Georges*.

- 30 Mais que se passe-t-il quand on ne s'en souvient plus ? Comment transmettre, poser, transposer, mettre en place au travers d'un trou de mémoire, par quels moyens remplir le vide qui surgit en l'absence de souvenirs ? Et finalement, de quelle façon peut-on transmettre un tout achevé, cohérent, qui reste porteur de l'« authenticité » de la pensée chorégraphique initiale, mais dont on ne possède que des traces, des bribes ? Michèle Rust répond :

« Lors de nos discussions dans le cadre des Carnets Bagouet après la mort de Dominique, nous nous sommes confrontés à une problématique de fond concernant la transmission de ses pièces : comment transmettre une pièce quand nous en manquons des bouts, quand il n'y a pas d'écriture à laquelle on ne peut se référer, ni de support tel que des photos, une captation vidéo, etc.³⁴ ? »

- 31 « Toute la question des méthodologies de travail visant à rendre accessible une danse à des corps différemment formés ou rompus à d'autres techniques, se pose là³⁵ ». Car il ne s'agit pas seulement des trous de mémoire qui empêchent éventuellement la transmission intégrale de la pièce – « on ne peut pas transmettre toujours la même chose, le chorégraphe n'est plus là, la reprise ne peut pas être "authentiquement authentique" à l'originale³⁶ » –, mais aussi des nouveaux récepteurs de cette transmission, des corps actuels, avec leurs singularités.

- 32 S'il y a toujours quelque chose à apprendre, il y a donc toujours quelque chose à transmettre³⁷. Si chaque pièce se met en place par sa propre architecture chorégraphique qui désigne « toutes les connotations de structure (et de rapports de force), d'environnement et de rapports entre une pensée spatiale et des corporalités qui l'habitent³⁸ », alors la problématique autour de la transmission requestionne à vrai dire cette idée de l'architecture, mais aussi sa perception en tant que mise en image. Comment structurer de nouveau, par quelles images, par quels gestes, afin de donner une image qui, finalement, n'est pas photographique, ni identique, mais qui est identifiable (ou assignable) à « Bagouet » ou « Chopinot » ? C'est par le biais d'une image dans laquelle se croisent à la fois architecture et archéologie que Michèle Rust transmet son expérience et répond à la problématique de la transmission :

« J'étais dans un musée, devant une vitrine et j'ai observé une cruche reconstituée. Bien évidemment on pouvait repérer facilement les morceaux authentiques d'une part et les bouts de terre cuite de l'autre, c'était clair, on ne pouvait pas se tromper, il ne s'agissait pas de la cruche originale. Et pourtant, on visualisait forcément l'objet du départ, j'avais sous mes yeux l'image de cette cruche, une mise en scène de cette archive, malgré tout achevée, complète, qui me permettait de reconnaître et identifier la cruche en tant que telle³⁹. »

- 33 L'analogie avec la recreation est saisissable à travers cette métaphore du spectacle comme « cruche cassée ». Les bribes, les morceaux de l'objet se synthétisent de nouveau, se réorganisent et se mettent en place, malgré leur étrangeté dans l'ensemble, non pas pour devenir un trompe-l'œil pour le spectateur, mais pour dévoiler l'objet morcelé dans son achèvement présent. À travers ce « fragment à l'œuvre⁴⁰ » qui prend sens en tant qu'assemblage, montage, collage, le transmetteur est un restaurateur d'art qui remplit les trous par de nouveaux morceaux de terre cuite, même s'ils sont directement perçus par l'œil comme des corps étranges, comme une greffe qui permet à l'organisme de continuer à vivre, autrement, et qui nous offrent la possibilité de regarder la cruche dans son entier. Si « le collage prend acte de l'impossibilité de synthèse⁴¹ », il établit une « esthétique de la non-cohérence⁴² s'appropriant activement des morceaux hétéroclites et bigarrés du réel⁴³ ». Mais lors de l'assemblage, les parties hétérogènes fusionnent en une homogénéité (étrange, certes) ce qui rend l'objet (de la

danse ou de la terre cuite) pourtant parfaitement reconnaissable et identifiable en tant que tel. Par cette « combinatoire d'un matériau-répertoire⁴⁴ », le spectacle arrive à donner à voir une nouvelle cruche qui n'est plus un « objet visuel qui montre la perte, la destruction, la disparition des objets ou des corps⁴⁵ », mais plutôt une apocalypse. Si en regardant les ruines, les ruines nous regardent – selon Michel Makarius⁴⁶ –, de même en regardant la cruche reconstituée, la cruche nous répond comme ressenti ; et devant ce spectacle de la recreation de l'objet, aussi étrange qu'il puisse paraître, il arrive à nous toucher. En effet, c'est cette étrangeté qui provoque l'émotion, qui nous rappelle ce qui est perdu dans l'image reconstituée. « Nous avons vécu de nouveau *Saint-Georges* », nous ont dit John et Virginie émus, à la fin de la présentation à la Villette. On n'a pas oublié, car on regarde autrement. Et on danse pour « re-présenter », « re-mettre » en scène, « re-vivre » différemment cette révélation comme nouvelle expérience. Ainsi, John m'a confié en coulisses, après la présentation à la Villette, en reproduisant par ailleurs le mouvement : « J'ai bien aimé comment tu as dansé la tête de l'âne ! » – geste modifié que j'avais osé proposer à Régine Chopinot lors des répétitions.

BIBLIOGRAPHIE

- ATEŞÖZ-DORGE Bengi, *Écrire la danse ? Dominique Bagouet*, Paris, Orizons, 2012.
- BALTRUŠAITIS Jurgis, *Formations, déformations : la stylistique ornementale dans la sculpture romane*, Paris, Flammarion, 1986.
- BRIAND Michel (dir.), *Corps (in)croyables. Pratiques amateur en danse contemporaine*, Pantin, Centre national de la danse, « Recherches », 2017.
- CIXOUS Hélène, *Hyperrêve*, Paris, Galilée, 2006.
- CHOPINOT Régine, « Gautier, l'enfant terrible », in NOISETTE Philippe, *Couturiers de la danse*, Paris, La Martinière, 2003.
- DE CERTEAU Michel, *L'Invention du quotidien. Arts de faire*, Paris, Gallimard, tome 1, 1990.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Les Éditions de minuit, « Critique », 1992.
- FRANCO-FERRAZ Maria Cristina, *L'homme effaçable. Mémoire et oubli du XIX^e siècle à nos jours*, Paris, Hermann, 2014.
- GINOT Isabelle, *Dominique Bagouet, un labyrinthe dansé*, Paris, Centre national de la danse, « Recherches », 1999.
- LACHAUD Jean-Marc, *Collages, montages, assemblages au XX^e siècle. Le fragment à l'œuvre*, Paris, L'Harmattan, vol. 2, 2018.
- LAUNAY Isabelle (dir.), *Les Carnets Bagouet. La passe d'une œuvre*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2007.
- LAUNAY Isabelle, *Poétiques et politiques des répertoires. Les danses d'après, I*, Pantin, Centre national de la danse, « Recherches », 2017.

MAKARIUS Michel, *Ruines*, Paris, Flammarion, 2004.

NIETZSCHE Friedrich (trad. Henri Albert Mugron), *Considérations inactuelles. De l'utilité et de l'inconvénient des études historiques pour la vie* [1873], vol. II, Paris, FB Éditions, 2015.

NOISETTE Philippe, *Couturiers de la danse*, Paris, La Martinière, 2003.

PALADINO Veneranda, « Sous le signe de St Georges », *Dernières Nouvelles d'Alsace*, 22 novembre 2014 [en ligne], <https://www.dna.fr/edition-de-strasbourg/2014/11/22/sous-le-sign-de-st-georges>, page consultée le 19 octobre 2018.

RICEUR Paul, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000.

TODOROV Tzvetan, *Les Abus de la mémoire*, Paris, Arléa, 1995.

NOTES

1. La pièce a été créée à La Rochelle les 8 et 9 novembre 1991. Une captation ultérieure est disponible sur le site de Numéridanse.tv [en ligne], <https://www.numeridanse.tv/videotheque-danse/saint-georges-aulnay>, page consultée le 19 octobre 2018.
2. Proposition portée par le groupe Atelier de Recherche Chorégraphique (ARC) de Strasbourg, en collaboration avec Sylvain Boruel et Michèle Rust (ancienne collaboratrice de Dominique Bagouet qui était alors directrice du Centre chorégraphique municipal de Strasbourg). Initié par le ministère de la Culture et de la Communication et géré par le Centre national de la danse, le programme d'aide « Danse en amateur et répertoire » permet de présenter chaque année un panorama dynamique de la culture chorégraphique dont les danseurs amateurs deviennent les porteurs et les médiateurs.
3. LAUNAY Isabelle, *Poétiques et politiques des répertoires. Les danses d'après, I*, Pantin, Centre national de la danse, « Recherches », 2017.
4. NIETZSCHE Friedrich (trad. Henri Albert Mugron), *Considérations inactuelles. De l'utilité et de l'inconvénient des études historiques pour la vie* [1873], vol. II, Paris, FB Éditions, 2015.
5. TODOROV Tzvetan, *Les Abus de la mémoire*, Paris, Arléa, 1995, p. 14.
6. Captation disponible sur le site de Numéridanse.tv [en ligne], <https://www.numeridanse.tv/videotheque-danse/sous-le-sign-de-st-georges>, page consultée le 19 octobre 2018.
7. Informations disponibles sur le site de Pôle Sud CDCN [en ligne], <https://www.pole-sud.fr/component/flexicontent/item/472-extrapole2015-sous-le-sign ?Itemid=168>, page consultée le 19 octobre 2018.
8. D'autres représentations ont eu lieu à Strasbourg : au Musée de l'Œuvre Notre Dame, puis dans le cadre du festival *Ciné-corps* au cinéma Odyssée, ainsi qu'au Jardin botanique à l'occasion de la Nuit des Musées.
9. Terme musical qui indique le nombre des participants. Dans notre création, sept interprètes ont dansé ce passage transmis par Virginie Garcia et trois interprètes ont dansé le trio des sculptures transmis par John Bateman. Je faisais partie du trio.
10. BALTRUŠAITIS Jurgis, *Formations, déformations : la stylistique ornementale dans la sculpture romane*, Paris, Flammarion, 1986.
11. RICEUR Paul, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000, p. 67.
12. Mais ce pourrait être le cas pour toute transmission.
13. Le mot est attribué à Hélène Cixous qui le décrit comme une certaine façon de faire qui s'épuise dans l'exécution de l'action même : « Action de confiance qui ne sait pas son nom. Il n'y a ni poème ni poésie ni citation ni nom. Seulement la façon. La faisance » in CIXOUS Hélène, *Hyperrêve*, Paris, Galilée, 2006, p. 3.

14. Il s'agissait, dans le cadre de la « constellation Bagouet », de la présentation de trois performances présentées à l'Auditorium du Conservatoire de Strasbourg, les 10 et 11 mai 2013 et au Théâtre du Marché aux grains à Bouxwiller le 12 mai 2013.
15. L'ensemble des archives audiovisuelles de Dominique Bagouet et des Carnets Bagouet est disponible sur la plateforme FANA Danse & Arts vivants. L'ensemble des documents concernant ces trois pièces est accessible sur le site du FANA [en ligne], <https://fanum.univ-fcomte.fr/fana/?f=1&rw=35>, <https://fanum.univ-fcomte.fr/fana/?f=1&rw=42>, <https://fanum.univ-fcomte.fr/fana/?f=1&rw=28>, pages consultées le 14 avril 2019.
16. La reprise de cette pièce fut l'objet de plusieurs discussions pour les membres des Carnets Bagouet. C'était un projet qui leur tenait à cœur. Voir Isabelle Launay (dir.), « Bilan de la reprise d'Assai » in *Les Carnets Bagouet. La passe d'une œuvre*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2007, pp. 124-137.
17. J'avais la chance d'interpréter le rôle de Catherine Legrand dans la version originale. Dans cette aventure, mes collaboratrices étaient Emmanuelle Konstandinidis (créature à droite) et Céline Campetto (créature du fond).
18. ATEŞÖZ-DORGE Bengi, *Écrire la danse ? Dominique Bagouet*, Paris, Orizons, 2012, p. 99.
19. C'était essentiellement dû à la proximité corporelle des interprètes qui nous obligeait à enchaîner les mouvements rapidement et changer les formes dans des espaces très étroits.
20. DIDI-HUBERMAN Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Les Éditions de minuit, « Critique », 1992, p. 54.
21. LAUNAY Isabelle, *Poétiques et politiques des répertoires*, op. cit., p. 185.
22. BRIAND Michel (dir.), *Corps (in)croyables. Pratiques amateur en danse contemporaine*, Pantin, Centre national de la danse, « Recherches », 2017, p. 100.
23. CHOPINOT Régine, « Gautier, l'enfant terrible », in NOISETTE Philippe, *Couturiers de la danse*, Paris, La Martinière, 2003, p. 32.
24. RICŒUR Paul, op. cit., p. 59.
25. Le mot grec ἀνάμνηση (en français, « le souvenir ») exprime la notion du retour par le préfixe -ana (« de nouveau »).
26. Ce regard de la figure du premier plan, exécutée par un tour latéral du cou à sa droite, faisait partie de la chorégraphie. Ayant la chance de danser le rôle de Catherine Legrand dans le trio, je me souviens encore de ce détail et sa façon de l'interpréter en la regardant danser ce regard lors de la transmission. Je ne me souviens pas de ses paroles, mais je me souviens de ses yeux.
27. Source photo : site internet des Carnets Bagouet [en ligne], <http://www.lescarnetsbagouet.org/fr/oeuvre/chore35/index.html>, page consultée le 4 février 2019.
28. Michèle Rust citée par PALADINO Veneranda, « Sous le signe de St Georges », *Dernières Nouvelles d'Alsace*, 22 novembre 2014 [en ligne], <https://www.dna.fr/edition-de-strasbourg/2014/11/22/sous-le-signe-de-st-georges>, page consultée le 19 octobre 2018.
29. Isabelle Launay se réfère à un matériau recyclable comme processus de création dans la danse contemporaine (période post-Cunningham). Voir LAUNAY Isabelle, *Poétiques et politiques des répertoires*, op. cit., p. 295.
30. DIDI-HUBERMAN Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, op. cit., p. 56.
31. DE CERTEAU Michel, *L'Invention du quotidien. Arts de faire*, Paris, Gallimard, tome 1, 1990, p. 99.
32. Puisque c'est Régine Chopinot qui a elle-même fait le montage, on peut dire que la pièce n'a été finalement réalisée qu'à la fin, juste avant la première présentation au Temple Neuf le samedi 23 mai 2015.
33. Ces duos n'étaient pas présents dans les représentations à la Villette pour respecter les règles qui imposent à chaque groupe de ne pas dépasser 15 minutes pour leur reprise.
34. Propos de Michèle Rust recueillis lors d'une discussion au Centre chorégraphique de la Ville de Strasbourg, le 25 septembre 2018.
35. BRIAND Michel (dir.), *Corps (in)croyables*, op. cit., p. 133.

36. Propos recueillis.

37. Le 15 novembre 2015, le Centre chorégraphique de Strasbourg, en partenariat avec l'ADIAM 67, a organisé une journée d'études autour de la transmission sur la danse, à destination des professeurs et des danseurs professionnels. Par le biais d'exercices en groupe qui mettaient en valeur l'observation des transmetteurs-enseignants du point de vue des observateurs-élèves, cette journée d'études a révélé un grand nombre de questionnements autour du processus d'apprentissage.

38. GINOT Isabelle, *Dominique Bagouet, un labyrinthe dansé*, Paris, Centre national de la danse, « Recherches », 1999, p. 128.

39. Propos recueillis de Michèle Rust.

40. LACHAUD Jean-Marc, *Collages, montages, assemblages au XX^e siècle. Le fragment à l'œuvre*, Paris, L'Harmattan, vol. 2, 2018.

41. *Ibid.*, p. 344.

42. « L'esthétique de la non-cohérence n'est pas une esthétique de l'incohérence » précise Lachaud, afin de déplacer la notion dans la sphère du jeu : « Le jeu remuant des fragments qui se percutent atteste de la préservation de l'ouverture et du mouvement ». *Ibid.*, p. 338.

43. *Ibid.*, p. 344.

44. LAUNAY Isabelle, *Poétiques et politiques des répertoires*, op. cit., p. 295.

45. DIDI-HUBERMAN Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, op. cit., p. 15.

46. « Que le langage paraisse structuré comme une souche géologique est un effet d'optique. En réalité, c'est l'inverse : les ruines, de même que le paysage, n'existent que par le regard qu'on leur porte [...]. Comme un miroir, les ruines renvoient l'image de ceux qui les regardent : entre le souvenir de ce qui fut et l'espoir de ce qui sera, l'homme y contemple l'image familière du temps, son double ». MAKARIUS Michel, *Ruines*, Paris, Flammarion, 2004, p. 239.

RÉSUMÉS

En 2013, le Centre chorégraphique de la Ville de Strasbourg, en collaboration avec le Coursus danse du Conservatoire, consacre un hommage à Dominique Bagouet à travers une installation qui comprend une exposition d'archives, une programmation de films et de captations, mais aussi un spectacle qui regroupe les extraits de trois pièces transmises par d'anciens interprètes du chorégraphe. Deux ans plus tard, sur la même ligne pédagogique, l'école de danse strasbourgeoise invite Régine Chopinot pour recréer une version de sa pièce *Saint-Georges*, rebaptisée pour l'occasion *Sous le signe de Saint-Georges*. L'article consiste en un témoignage artistique autour de la transmission de ces œuvres chorégraphiques, dans une perspective « du dedans », c'est-à-dire comme expérience du souvenir.

In 2013, the Choreographic Center of Strasbourg, in collaboration with the Regional Conservatory, dedicated a tribute to Dominique Bagouet through an installation that included an exhibition of iconographic archives, programmed films and recordings, as well as a performance that brings together excerpts from three pieces transmitted by the original dancers. Two years later, on the same pedagogical line, the Strasbourg dance school invited Régine Chopinot to recreate a version of her piece *Saint-Georges*, renamed for the occasion *Sous le signe de Saint-Georges*. The article consists of an artistic testimony about the transmission of these choreographic works, from an "inside" perspective, that is, as an experience of memory.

INDEX

Keywords : Bagouet (Dominique), Chopinot (Régine), danse, remembrance, transmission

Mots-clés : Bagouet (Dominique), Chopinot (Régine), danse, mémoire, souvenir, transmission

AUTEUR

ANNA KALYVI

Danseuse et docteure en Esthétique et Sciences de l'Art de Paris I-Panthéon-Sorbonne, Anna Kalyvi intervient dans le parcours danse du département des Arts du spectacle de l'Université de Strasbourg ainsi qu'à la faculté Arts, Lettres, Langues de l'Université Aix-Marseille. Ayant obtenu en 2012 un master Erasmus Mundus en Cultures Littéraires Européennes entre la France l'Italie et la Grèce, elle a soutenu un deuxième master en Arts du spectacle qui porte sur le croisement des danses de salon et la danse jazz. Ses recherches, alimentées tant par la théorie que la pratique, portent sur la réappropriation de la mythologie grecque par le langage du corps et s'ouvrent vers des questionnements esthétiques des pièces chorégraphiques et théâtrales du XXI^e siècle jusqu'à nos jours.