

entretien avec dominique bagouet, montpellier, 2 avril 1988

entretien publié dans la revue "danse et utopie", *mobiles n°1*, publication du département danse, L'harmattan, collection arts 8, 1999.

Le texte qui suit est la transcription d'un entretien de plusieurs heures entre Dominique Bagouet et Isabelle Ginot. Des fragments ont été coupés pour en réduire le volume, mais il s'agit d'une « transcription brute », non réécrite, dans laquelle les maladresses, hésitations et incohérences du discours oral n'ont quasiment pas été gommées. Cet entretien eut lieu à quelques semaines de la création des *petites pièces de berlin* (au Hebbel Theater de Berlin, les 4 et 5 juin 1988).

isabelle ginot : [...] Quel regard portes-tu sur ton parcours ? On a l'habitude de le découper en périodes : la période « jeune chorégraphe », la période « expressionniste », puis, à partir de **déserts d'amour**, la période dite d'abstraction, qui culmine avec **assaï** ; **assaï** pourtant réintègre déjà des éléments plus théâtraux. Puis la rupture du **saut de l'ange**, et on en est là... Pour commencer, que penses-tu de ce découpage ?

dominique bagouet : C'est un découpage qui est fait souvent de l'extérieur. Je n'ai pas cessé de créer depuis 1976 (1), et dans la vie les choses ne se découpent pas. Pour moi, il y a une première période avant l'installation à Montpellier, pleine de petites chorégraphies,, des pièces d'une soirée entière aussi, plein de choses qui se cherchaient dans tous les sens. Mais je ne suis pas d'accord quand on parle de périodes « abstraite » et « expressionniste ». C'est vrai qu'avant Montpellier il y avait des costumes, souvent très caractérisés, qui se rapportaient parfois au cinéma d'avant-guerre, un peu clownesques, chargés d'un certain pittoresque : c'était la période post-70, le genre fleurs partout, comme dans **tartines** (1978). Ce sont des choses extérieures aux pièces, qui ont fait donner des qualificatifs un peu prématurés sur certaines choses. En vérité je crois que mon travail a été très peu expressionniste et plutôt abstrait. Mais par contre, tout en restant abstrait, il était très dansé, dans un sens dynamique : l'influence de Jennifer Muller avait été très importante dans mes débuts.

Cela donnait quelque chose qui peut-être n'était pas très net au niveau chorégraphique, pas très repérable. Il y avait beaucoup d'humour dans mes pièces de cette époque-là ; le côté gestuel, ce style un peu cunéiforme comme certains ont dit, un peu comme des hiéroglyphes, s'est précisé après des années. Il existait dès les débuts, mais plutôt en filigrane. Tout ceci était pris dans du matériau de jeunesse, c'est-à-dire pas encore très personnel. Ce sont des choses que j'ai digérées par la suite : on n'est pas tout seul, après

tout. Mais au début c'était un peu comme un « melting pot » gestuel, et pour mettre un qualificatif sur mon travail les gens se sont un peu perdus. Moi aussi, d'ailleurs : il y avait une sorte de dynamisme, de générosité, mais qui se perdait un peu dans ses discours. Tout ça c'était avant Montpellier (2). Puis, à partir de Montpellier, il y a eu la période avant **déserts d'amour** : c'est la période des expériences, qui est très importante. Montpellier m'a permis d'avoir une sérénité. Pour moi, Montpellier n'a pas commencé avec **voyage organisé** (3), mais avec **grand corridor** (1980), une pièce tout en blanc sur de la musique de Couperin. C'était ma première expérience avec de grands espaces, et c'était très important ; j'ai commencé pour la première fois à travailler dans un sens un peu monumental pour l'espace.

A Paris, on était toujours trop serré dans les studios, il n'y avait jamais de recul, il n'était jamais possible de voir les choses dans un sens cosmique, avoir l'espace de la danse tout simplement. Montpellier m'a d'abord donné cela : une sérénité dans l'espace et dans le temps. Des moyens de travail, un studio, de nouveaux espaces. J'ai d'abord travaillé avec ça : « on est devant une grande nappe d'espace, un désert, on a un peu le temps. Allons-y doucement ». Je travaillais énormément, mais avec un peu plus de recul. Il y a eu **grand corridor**, et puis **toboggan** (1981), une pièce qui compte beaucoup pour moi. C'est un travail qu'on aborde à nouveau maintenant avec les interprètes de la compagnie : les travaux d'improvisation et de composition. *Toboggan* était presque entièrement basé sur un travail d'atelier, en allers-retours entre les danseurs et moi. C'était une pièce presque impossible : sur 2 heures de spectacle il y avait 1 heure de musique... une pièce très austère, extrêmement abstraite, composée de 7 séquences, 7 solos. Curieusement je crois qu'elle passerait beaucoup mieux maintenant, elle n'était pas vraiment dans l'air du temps. C'était une pièce importante dans mon chemin. On ne l'a presque pas dansée, mais on l'avait travaillée pendant cinq mois ! Il faut dire qu'il y avait des personnalités très fortes dans la compagnie : Bernard Glandier, Sylvie Giron, Frédéric Bentkowski, Catherine Diverrès, Bernardo Montet, Yveline Lesueur. Ils ont fait des choses très importantes pour la danse plus tard, de façons différentes. C'était une pièce qui rassemblait de grandes forces.

Ensuite il y a eu **insaisies** (1982). C'était une pièce complètement bizarre, toujours avec Henri d'Artois pour la musique, où je commençais à aborder ce qu'on a appelé plus tard mon univers baroque. Il y avait des costumes, les filles avaient des talons hauts ; l'écriture devenait de plus en plus importante et foisonnante, les systèmes de comptes de plus en plus compliqués. **insaisies**, c'était un vrai délire dans les petits gestes, des pas très comptés et précis, et très inspiré par le « music hall », une sorte de relique du music hall : Fred Astaire passé à la moulinette de la modernité.

Je voulais faire une pièce drôle, je voulais qu'on rie comme jamais... et c'est la pièce la plus tragique que j'ai faite de ma vie, la plus nostalgique. Un univers noir, blanc et gris, et même s'il y avait des feuilles de salades qui se promenaient sur les costumes, elles donnaient un côté surréaliste, absolument

pas drôle. Saugrenu peut-être, mais pas drôle, plutôt inquiétant. Je me suis fait une surprise avec cette pièce, et c'est un aspect important de la chorégraphie : être dépassé par son propre travail. C'est vrai pour toute la création artistique, pas seulement pour la danse : je me suis retrouvé dépassé par mon inconscient. J'ai mis sur le plateau quelque chose que je trouvais très drôle. Mais c'était tellement intime, tellement personnel et précis, qu'une fois mis en danse, en chorégraphie, et interprété, ça ne donnait pas du tout ce que je pensais pour les spectateurs. Cela m'a vraiment confirmé dans l'idée qu'il n'y a aucune certitude dans la création. Le créateur est aux prises avec quelque chose qui est plus fort que lui : l'enchaînement des choses, la création elle-même, avec la matière elle-même, qui a ses lois, ses symétries, ses lois musicales... c'est une espèce d'entité qu'on essaie de gérer avec notre propre « feeling ». J'ai été dérouté, je me suis dit que j'étais en présence de forces, et qu'il ne fallait pas nécessairement chercher à « avoir des idées ». J'ai senti qu'il ne fallait pas baser mon travail sur une idée, mais plutôt sur une façon de penser, un état de pensée, mon état à moi comme personne. Pour **insaisies**, mon état à moi était de faire quelque chose de drôle, mais l'état dans lequel je me mettais amenait à autre chose. Du coup, c'est cet état là qui m'intéressait, l'état relationnel que j'ai avec mes interprètes, l'état des choses comme dirait Wenders.

C'est le moment aussi où la critique, m'a retrouvé, après m'avoir boudé pendant quelques années, entre autres parce que j'étais parti à Montpellier. L'habitude n'était pas prise, et j'ai souffert durant les premières années à Montpellier de l'absence de la critique nationale. J'ai l'impression qu'ils sont passés à côté de pièces importantes. J'insiste sur **toboggan** et **insaisies**, parce que je crois qu'elles ont été des pièces beaucoup plus importantes qu'on ne l'a dit, en tout cas pour ma recherche. Et je trouve qu'elles ont été injustement reçues par rapport au travail qu'elles m'avaient demandé, et aussi pour ce qu'elles m'ont apporté comme ressource, comme appui pour les pièces qui ont suivi.

Et puis il y a eu **f. et stein** (1983), une recherche pour faire le point, un solo dans tous les sens, avec le guitariste Sven Lava. C'était une sorte de satellite dans mon travail, presque sans chorégraphie, ou alors une chorégraphie complètement improvisée, sauvage. Je ne sais pas ce que c'était, une mini psychanalyse peut-être, qui m'a donné beaucoup de joie et beaucoup de souffrance. Sur dix représentations, j'ai été vraiment satisfait de trois ou quatre, où j'ai trouvé une véritable magie. Ce spectacle jouait sur la corde raide entre limite et raté ; ça pouvait être un numéro, qui pouvait passer en tant que tel, mais ça ne m'intéressait pas. Ou bien ça pouvait passer comme un événement, un « event », et c'est ça qui m'intéressait, le caractère de « performance ». Mais comme j'étais seul et à la limite de mes forces – mes forces psychologiques – c'était dangereux, c'était trop fragile, et j'ai décidé de ne pas continuer. D'ailleurs je me suis déboîté le genou en le dansant au festival d'Avignon, et on a décidé avec Sven que c'était un signe, qu'il fallait arrêter.

La critique avait aussi été très partagée et sévère sur la période qui avait précédé Montpellier. Mon travail partait dans tous les sens, et la critique était à mon image. Entre 1976 et 80, je passais d'un style à l'autre : j'étais en train de chercher mon écriture, mon identité de chorégraphe. Celle de ma compagnie aussi, parce que les danseurs bougeaient énormément. A mon arrivée à Montpellier, il y avait une pente à remonter au niveau de la critique, et au niveau du public aussi, du même coup. Donc Montpellier a été une expérience passionnante, mais très noire aussi : c'était très difficile, nous n'avions pas assez de travail, pas assez de contrats pour être acceptés sur le marché. C'est pour ça que le festival, créé en 1981, a été très important. Parce qu'à partir du 2ème ou 3ème festival, les gens ont commencé à prendre conscience qu'il y avait des gens qui travaillaient à Montpellier. Je dis les gens, parce que je ne suis pas le seul. Il y a eu je crois, à mon arrivée, une espèce d'émulation : il y avait des groupes qui travaillaient déjà, et parmi eux certains danseurs se sont lancés dans la chorégraphie. Alors la presse et le milieu professionnel ont commencé à nous prendre en compte. C'est pourquoi je ne me fais pas trop d'illusions : comme par hasard, c'est à ce moment là que les gens ont commencé à regarder mon travail de façon différente, et c'est tombé sur **déserts d'amour** (1984). Il faut relativiser les choses, **déserts d'amour** ne s'est pas fait tout seul, il y a eu des choses avant.

déserts d'amour, c'est le début de la troisième période de mon travail, qui a frappé un peu tout le monde. C'est là que j'ai vraiment précisé l'écriture. Je venais de faire une pièce dont je ne parle pas parce qu'elle était à mon avis ratée, **grande maison** (1983). A partir de **déserts d'amour**, j'ai fait confiance à cette espèce de mode de pensée, de forme de pensée, une certaine confiance à la danse en tant que telle, en tant que possibilité d'écriture infinie. C'est d'ailleurs tout aussi inquiétant, parce que c'est tellement infini, mais c'est très passionnant aussi. Peut-être aussi que j'avais fait le point avec **f. et stein. déserts d'amour, le crawl de lucien** (1985), **assaï** (1986) forment une espèce de trilogie. Ce sont trois pièces importantes, vraisemblablement plus pour les autres que pour moi. Enfin, c'était important pour moi aussi de les faire, c'est comme trois aspects d'un travail, elles se complètent bien. Je ne vois de relation entre elles que dans l'écriture. Mais l'écriture n'est qu'une partie de mon univers, et je n'ai pas envie de m'enfermer dans un univers en disant c'est une seule chose, au niveau spirituel et poétique. Pour moi, l'univers, l'aspect, ou la poétique, curieusement, est le support d'une écriture. On aurait plutôt tendance à dire que c'est l'écriture qui est le support de l'univers. Mais, pour moi, le plus important ce n'est pas l'écriture en tant que technique, c'est l'écriture en tant que moteur humain, expression de l'individu, des bonshommes qui sont là avec moi, danseuses et danseurs, à travers lesquels je parle, et ils parlent avec moi. C'est l'écriture de la danse qui est pour moi le plus important.

L'univers qui sous-tend cette écriture est effectivement très différent entre **déserts d'amour** et **assaï** ; dans **déserts d'amour** il y a cette association entre Mozart et Tristan Murail, cette espèce d'écriture ou d'univers baroque très symétrique, très solennel, très vertical. **le crawl** est très tonique, vert et rose.

assai aborde un univers fantasmagorique. Ces différences sous-tendent une écriture qui est toujours là. Et pour moi il y a une complémentarité des écritures, entre les trois pièces. Je n'ai pas cherché une stratégie, elles se sont faites avec une force claire dans ma tête. Cela a abouti à **assai**. On a beaucoup dit que **assai** était le démarrage d'un nouveau travail ; pour moi c'était la fin, radicale. Après, il y a eu la rencontre avec Boltanski, il fallait bien que les choses changent. **assai** est limite, un clin d'œil : « cette histoire d'écriture, on va arrêter là ». C'était inconscient, c'est maintenant que je le vois comme ça. **assai** se termine par une image que j'ai faite inconsciemment, et qui est une image de mort, on ne peut pas y échapper. Je voulais, puisqu'il y a quatre parties, que tout le monde soit au sol sauf un des personnages de chacune des parties qui venaient de se passer, dans des énergies complètement différentes. C'était complètement calculé, mathématique, en relation avec la partition qui est en trois grandes couches superposées : les bois, les cordes et les percussions. C'était clair, trois parties, Michèle Rust au fond, Michel Kelemenis, et Catherine Legrand, à la face. Trois créatures noir et blanc, ça fait un triangle, c'est clair, c'est en relation avec la musique. Personne ne croira que je n'ai pas voulu faire une image de la mort. Même si le personnage en noir, tiré du film *Le Cabinet du Dr. Caligari*, est une espèce de mort vivant, mais de façon gentille : "c'est rien que du cinéma". Encore une fois je me suis fait dépasser par quelque chose, c'est la loi, il y a des lois qui nous gèrent, il y a des principes mathématiques qui font que ça va plus vite que nous. Cette image était proche du 7ème Sceau de Bergman, des gens ont vu cette image et je ne la trouve pas fautive. Mais quand on termine un ballet comme **assai**, qui a un tel retentissement, il y a quelque chose comme un stress, on se dit qu'on va s'arrêter là, et je n'en avais pas l'intention. Alors il y a eu **le saut de l'ange** (1987), et **les petites pièces de berlin**, où je retrouve un travail d'improvisation et composition que je n'avais pas abordé autant depuis 7 ans, depuis **toboggan**. C'est un travail que je fais avec les danseurs individuellement, dans les pièces, mais jamais de façon aussi importante.

isabelle ginot : peux-tu parler du dramaturge dans **le saut de l'ange** ?

dominique bagouet : Je me sens très proche du théâtre, beaucoup plus que des valeurs qui sont avancées dans le monde de la danse. Il y a un côté ghetto qui ne m'intéresse pas : être dans le haut du panier d'un ghetto, c'est très dérisoire. Le monde du théâtre m'attire parce qu'il est très grand, sans doute ; ça fait des années que je suis fanatique de théâtre. Avant que je commence la chorégraphie, il y a eu des personnes très importantes dans ma vie, que j'ai rencontrées par le biais des différentes compagnies dans lesquelles j'ai dansé, et aussi dans ma vie d'avant, mon enfance. Ma sœur, Martine Bagouet, a été très importante dans ma relation au monde du théâtre. Elle était comédienne amateur [...], et elle m'a donné le virus du théâtre. Quand je dis du théâtre, j'englobe aussi la danse, je pourrais même englober la musique, et beaucoup de choses. Le monde du théâtre. Par exemple, quand j'étais petit, elle me lisait *Le Grand Maulne* : elle me le lisait, en le jouant, et pour un enfant c'est inoubliable. Je n'oublierai jamais ce

genre de lecture, qui vous emmène dans des choses complètement romanesque ; elle avait le don de faire passer ces choses. J'ai même joué avec elle une petite pièce de théâtre. Mes parents aussi ont été très importants. Dans ma famille on allait beaucoup au théâtre, j'ai dû voir *Hamlet* trois ou quatre fois dans mon enfance, à l'âge de onze ou douze ans, dans des versions différentes. C'est une pièce très importante pour moi. Il y a d'ailleurs dans **le saut de l'ange** une petite séquence qu'on appelle « Hamlet ». Après ma chère Martine, le monde de la danse est arrivé dans ma vie, et le théâtre est devenu très lointain : avant quatorze ans j'y allais tout le temps, puis quand j'ai commencé la danse ça ne m'intéressait plus, comme si la danse n'avait pas besoin du théâtre.

Quand je suis retourné à Paris, j'ai été engagé dans la Compagnie Félix Blaska ; c'était important pour la danse parce qu'il y avait un bon dynamisme, mais je ne pense pas que ce soit ce qui m'a le plus passionné dans ma vie quotidienne à Paris. Ce que je découvrais à ce moment-là, dans les années 70, c'était le théâtre. Il y avait des gens de théâtre dans la compagnie, notamment le directeur technique de Patrice Chéreau, quelqu'un d'une grande culture, Yves Bernard, et sa compagne, Danka Semenowikz ; ils m'ont fait connaître Chéreau, je suis devenu très ami avec eux. Paris à ce moment-là, c'était Mnouchkine avec *1789*, c'était les Bread and Puppet, le Tsé avec tous les premiers spectacles, *Histoire du Théâtre*, *Eva Perron*, etc., je n'ai rien raté. *Le regard du sourd* de Bob Wilson, que j'ai vu à sa création. C'était absolument fantastique. Peut-être que je ne comprenais pas tout ce qui m'arrivait à ce moment-là, mais ça a vraiment marqué mes 20 ans, mes 19-20 ans. Après il y a eu Béjart, le théâtre était toujours là, je me souviens que c'est à New York que j'ai découvert le Ridiculous, à San Francisco le Living Theatre.

isabelle ginot : il me semble que **assaï** mettait en évidence quelque chose qui existait avant, mais qui est devenu plus clair dans **assaï**, parce qu'il y avait des caractères très marqués : un rapport dynamique qui existe entre les différentes parties des pièces, qui est quelquefois antagoniste, et quelquefois pas du tout. C'est dans ce sens que je parlais de dramaturgie. Comme tu disais que la danse est de toutes façons théâtrale, même si c'est Cunningham.

dominique bagouet : oui, pour moi la danse est une des formes du théâtre. Mais je ne le dis pas de façon catégorique, parce que c'est beaucoup une histoire de terminologie et d'étiquette. On est très piégé par l'écriture de ce côté-là. La danse a de la chance, parce que les mots ne la cernent pas trop, donc elle est toujours porteuse de mystère. Beaucoup plus que le théâtre. Ce qui me fascine dans le théâtre, c'est qu'il ose se servir des mots pour dire les choses. Je trouve cela fascinant, et je m'étonne que les danseurs ne s'y intéressent pas plus, parce que c'est juste le contraire de ce que nous faisons. Nous, on n'utilise pas les mots pour dire les choses, si on les utilise c'est pour mettre encore plus de distance, et c'est peut-être parce qu'on ne les utilise pas qu'on peut garder notre mystère. C'est un grand privilège qu'on a, mais c'est aussi une grande distance vis-à-vis des choses. Mais c'est quand même

sur une scène de théâtre. C'est un théâtre qui serait une espèce de mystère, au sens des mystères du Moyen-Age. C'est un parent très proche.

Pour moi, la terminologie est très ambiguë. Par exemple la compagnie Grand Magasin, qui viennent de la danse, je suis d'accord pour dire que c'est du théâtre. Mais je suis aussi d'accord pour dire que c'est de la danse. Le problème ne se pose même pas, c'est une question de limite. Si je n'utilise pas le texte, c'est plutôt une question de compétence : j'ai étudié la danse, c'est avec ça que je m'exprime, mais j'aurais pu étudier autre chose. Je suppose que la danse a pour moi une sorte de supériorité au niveau des sensations, mais tout ça est très ancien. Pour d'autres c'est l'écriture, ou autre chose. [...]

isabelle ginot : peux-tu parler de ton travail sur l'interprétation et de ta relation avec les danseurs ? Il y a quelque chose qui évolue, et qui justement remet en question toutes les catégories « théâtral » pas théâtral, acteur, danseur, etc. Où en es-tu en ce moment ?

dominique bagouet : j'en suis à un moment un peu bizarre, justement. **les petites pièces de berlin** sont tirées du travail des danseurs. Dans la compagnie actuelle, ça a mis en douleur, ou en danger, leur propre attitude par rapport à l'improvisation, ou à une danse qui viendrait d'eux. En prologue aux **petites pièces**, on a fait un travail d'atelier qui n'était pas destiné au spectacle mais qui me semblait très nécessaire : ça faisait des années qu'on ne l'avait pas fait. Je trouvais dangereux de toujours produire pour la scène, de n'avoir que l'entraînement du matin comme dimension « hors spectacle ». On n'abordait pas les problèmes de fond. Et notamment les problèmes des individus, par rapport à moi et par rapport au plateau. Justement parce qu'on avait abordé, dans **le saut de l'ange** et d'autres pièces, la question de l'individu sur un plateau, je trouvais qu'il ne faut pas être tranquille avec ça, il faut aller plus loin. Ce travail a été un peu douloureux, parce qu'il a fait apparaître les temps différents de chacun par rapport à ça. Certains ne s'y attendaient pas, ils ne s'attendaient pas à devoir s'investir comme ça ; ça a fait apparaître un degré plus ou moins grand de passivité vis-à-vis de moi. Et je me suis trouvé en face d'une vraie problématique. Comment je me situe en face de l'individu. Est-ce que je lui donne toujours ce qu'il a envie de manger, en tant qu'interprète, ou est-ce que je me situe en tant que partenaire. J'ai décidé, sur trois des **petites pièces**, de me situer uniquement comme partenaire, organisateur, détonateur des choses, directeur du travail. Mais la personne n'avait pas le choix : ce qu'elle fait dans la pièce dépend de ce qu'elle y aura amené. Du coup, il y avait plus ou moins de force. Plus ou moins de confiance en soi, surtout. Des gens qui peuvent être des interprètes fabuleux de certains aspects de ma chorégraphie, peuvent être très perturbés quand je les lâche. Ils peuvent perdre la conscience de leur individualité. Je les confronte à des partenaires, des couples, des trios, qu'ils n'ont pas forcément choisis, pour un travail qu'ils gèrent complètement ensemble. Alors forcément ça crée des problèmes, mais aussi ça amène des choses fabuleuses. Je ne fais pas ce travail pour me dédouaner, mais pour me permettre de découvrir de nouvelles choses. Et je découvre des complicités fabuleuses et très inattendues entre certaines personnes.

Et bien sûr, l'inattendu m'intéresse, et eux aussi. Travailler sur quelque chose qui était inattendu parce qu'il venait de ces deux personnes, et de leur relation entre eux. Par contre, je ne m'attendais pas non plus à ce que certaines relations aboutissent à presque rien. Ou à des conflits. Mais je pense que c'était important que ça se passe, et intéressant. Il n'y a pas que des choses positives et faciles dans cette histoire, mais je crois qu'il ne faut pas chercher à fuir.

les petites pièces de berlin sont beaucoup nourries de ça, de choses que j'ai débridées, avec des thèmes d'improvisation et de composition extrêmement simples, mais sans aucun soutien psychologique : « vous allez d'un banc à l'autre, en allers-retours, d'abord individuellement, par étapes de deux ou trois mètres. Ce qui vous passe par la tête. » Au début les danseurs étaient un peu perdus, mais très vite ils se sont trouvé des chemins. C'est une relation de confiance que j'ai avec eux : ce n'est pas une chose que j'aurais abordée avec des gens qui n'ont pas travaillé avec moi depuis aussi longtemps qu'eux. [...]

isabelle ginot : parfois, quand on voit arriver de nouveaux danseurs dans la compagnie, on se demande pourquoi tu les as engagés. Et puis il vient un moment où cela devient évident...

dominique bagouet : et en général ce qu'on voit apparaître, c'est ce pour quoi je les ai engagés, ce que j'ai pressenti. Parfois je pressens des choses qui n'apparaissent pas du tout. [...] La relation avec les individus est très importante. Si j'en parle avec tant de chaleur et d'affect, c'est que pour moi tout le travail est avec eux. La confiance qu'ils me font, leur fidélité. Ce n'est pas toujours tranquille, il y a des conflits, certains que je ne comprends pas, que je ne peux pas aborder. Alors, comme ça ne peut pas être ou le danseur ou moi, il vaut mieux que le danseur s'en aille. S'il y a un problème, j'essaie de le comprendre. Mais s'il y a vraiment incompatibilité d'humeur, ça peut fonctionner un moment, mais pas au long terme. L'adversité, ce n'est pas possible. La discussion, la tension, oui, c'est nécessaire, ça existe dans la compagnie. Ils ne sont pas tendres avec moi, ni moi avec eux. Mais le conflit ne peut aller que jusqu'à une certaine limite. Ce qui m'est le plus pénible, c'est quand mon travail est désavoué sur le fond. Qu'il le soit sur un moment, ou sur telle ou telle décision, je comprends. Mais qu'il le soit sur le fond, sur son ensemble ou certains choix que j'ai faits... ou sur ma démarche sur l'enseignement, par exemple. C'est là où je trouve qu'il n'est pas logique que la personne continue à travailler avec moi. Ce sont des choses qui arrivent quelquefois, c'est assez pénible.

isabelle ginot : hier j'ai rencontré Catherine Legrand et Christian Bourigault. Pour revenir à des pièces plus anciennes, **déserts d'amour, le crawl de lucien**, j'étais frappée par le fait que l'apparente « abstraction » était nourrie d'une autre façon d'interpréter. Quand j'ai demandé à Catherine de parler de la façon dont tu les dirigeais à ce moment-là, elle m'a dit qu'il n'y avait pas de direction, que la qualité de la danse était donnée uniquement par la concentration nécessaire pour danser ces pièces compliquées.

dominique bagouet : Catherine est la plus ancienne actuellement, dans la compagnie : 7 ans. Elle est arrivée à un moment où j'ai commencé à faire des pièces d'une complication extrême au niveau mathématique. **le crawl**, c'est un vrai casse-tête. Et effectivement, ça demandait aux danseurs une extrême concentration. Il y a une qualité de concentration, d'où découle une qualité de présence plus ou moins grande. Je pense que le travail d'interprétation est très différent du théâtre. Ce que Catherine ne dit pas, c'est que cette concentration, cette tension, cette présence, elle les a apportées avec elle, et ça a été pour moi une base de travail avec les autres. Elle a amené cela, comme chacun d'entre eux a amené quelque chose. Maintenant, quand je donne des classes, des stages, je fais beaucoup travailler sur la qualité de la présence. La présence de la danse. On travaille sur un enchaînement de cours, et au bout d'un moment je dis « tu as un public devant toi, tu as intérêt à être très clair dans ton écriture ». Ce n'est pas une chose zen : la présence, c'est quand l'écriture est extrêmement claire, précise. La précision, ce n'est pas seulement tiré au cordeau, c'est aussi la précision de la présence dedans. On aurait tendance à dire que la présence c'est seulement le mouvement précis, exact, mécanique. Mais c'est aussi la qualité de la présence dans cette précision qui est importante. Une espèce d'innocence. Le mouvement, tu le contrôles, et en même temps tu ne te perds pas toi-même. Alors c'est ambigu. [...] Tu ne peux pas faire la danse avec seulement une partie de toi-même. C'est la qualité de la danse qui en dépend. Ça se reporte sur le timing, sur la qualité de mouvement, c'est comme s'il n'y avait pas de conviction. Et là pour le coup ça se rapporte au théâtre. [...] Voilà. La question des interprètes est très intense.

isabelle ginot : on a parlé de cinéma, à propos d'**assai**. En dehors des citations d'images dans **assai**, comment est-ce que le cinéma est présent dans ton travail ?

dominique bagouet : si on voulait échapper au cinéma, ce serait difficile. Je trouve que dans le domaine culturel, le cinéma est un peu étouffant, il a un impact beaucoup plus fort que tout le reste de la culture. C'est une sorte d'amour-haine, une chose pesante. Je suis assez d'accord avec Madame Anémone quand elle dit que c'est déculturant, de faire toujours du cinéma. Mais il y a aussi un côté fascinant, qui réconcilie avec le cinéma : ce sont ceux qui s'en servent comme moyen d'écriture poétique. C'est ce cinéma là que j'ai commencé à aimer, toujours avec cette vieille anecdote : durant mes années Béjart, j'habitais à côté d'une cinémathèque, dans les années 70, et je me suis gavé du cinéma du début du siècle, Murnau, Fritz Lang du début. Ce cinéma muet a été un apport dans tout mon travail, toute mon appréhension des choses, et pas seulement dans **assai**. J'ai aussi réalisé un film, **tant mieux, tant mieux !** avec Charles Picq (1983) en vidéo hélas – j'aimerais beaucoup travailler en cinéma, mais c'est un problème de moyens de production.

Je ne suis pas capable, ou plutôt je n'ai pas envie de proposer un scénario. J'aimerais faire du cinéma de la même façon que je travaille dans la danse, comme j'ai fait **tant mieux, tant mieux !** : sans trame préexistante, sinon une

méthode de travail, qui pour moi est suffisante à un scénario quelconque. Mais bien sûr ça n'est possible que dans le domaine de la danse. De la vidéo aussi, pour l'instant, parce que la danse n'a pas accès au domaine du film, parce que c'est très cher. Les moyens techniques du format cinéma m'attireraient beaucoup. Ce qui m'a réconcilié avec le cinéma, ce sont tous les films de Wenders, Fassbinder aussi, au début, et d'autres gens qui font du cinéma un art véritable, sans raconter forcément des histoires. [...]

isabelle ginot : y a-t-il pour toi des correspondances entre ton écriture chorégraphique et une écriture cinématographique ?

dominique bagouet : oui, absolument. Le story board, par exemple. Image par image. Pour **assaï**, au lieu de faire des notations, j'ai fait un story board. Sur des cartons, des séquences avec le plateau dessiné. Le théâtre ne nous offre qu'une dimension du plateau, bien sûr. Mais en même temps le plateau nous offre des millions de possibilités, et plein d'espaces différents. Comme les caractères, ou les silhouettes étaient très précis dans **assaï**, j'ai pu les placer dans l'espace très précisément, vraiment à la façon d'un story board. Donc, au lieu de faire des notations chorégraphiques, j'ai fait l'architecture de la pièce, avant, en dessin. Et c'est très proche du cinéma. Curieusement je ne l'avais pas fait pour préparer mon film. Enfin, je fais souvent des petits dessins, mais là c'était vraiment méthodique, séquence par séquence, parce que j'avais d'abord découpé la musique en séquences. Tout **assaï** est basé sur le découpage, la construction, l'architecture de la musique. J'avais d'abord fait ça, en grands panneaux, et ce sont ces panneaux qui ont donné le story board.

Sinon, il y a eu des personnages de cinéma présents dans d'autres pièces. Dans **f. et stein**, le personnage de Frankenstein était très présent. Un de mes films préférés dans le cinéma fantastique d'épouvante de Hollywood – qu'il faut absolument distinguer du cinéma expressionniste allemand – c'est *La Fiancée de Frankenstein*, et je trouve que c'est assez chorégraphique, en plus. Un cinéaste que je trouve très chorégraphique, c'est Ozu : *Gosses de Tokyo* pour moi est un film de danse. Chez Godard, il y a un travail sur le mouvement, c'est très physique. Et il y a des performances physiques des acteurs qui sont très proches de la danse. C'est important qu'il y ait au cinéma une dimension qui tienne compte du corps, sans forcément être de la danse.

isabelle ginot : dans **assaï**, bien que l'espace soit très nu, il me semblait qu'il y avait un espace qui rappelait celui du cinéma expressionniste allemand, très torturé. D'où cela venait-il, était-ce seulement la présence de ces figures empruntées à cette période ?

dominique bagouet : non, c'est aussi parce qu'ils étaient mis en scène de façon très structurée dans l'espace. Si tu viens sur le plateau après **assaï**, tu verras des centaines de marques sur le sol, c'est pour ça qu'il y a toujours 2 heures de mise en place pour cette pièce, même à la cinquantième représentation. Le rapport des personnages entre eux donne l'impression que le décor change. C'est parce que les personnages sont très silhouettés, et qu'entre eux l'espace n'est jamais le même. Je pense que le pouvoir

architectural de la danse seule est très fort, même si pour la prochaine, **les petites pièces de berlin**, je mets cette dizaine de bancs, et je me confronte à des masses d'espace, d'obstacles immobiles, et je suis très troublé. Alors que jusqu'à présent j'ai toujours dit – enfin je n'arrête pas de me contredire, je cours après mes contradictions finalement – j'ai toujours dit que la puissance d'évocation de la danse au niveau de l'espace est très grande, on a même parfois l'impression d'un gros plan, curieusement. C'est complètement subjectif, suggestif, mais je sais qu'on peut obtenir ce genre d'effets, par la puissance d'évocation de la danse, par la puissance de l'espace qui est donné... Je pense que c'est l'histoire de l'architecture mouvante de la danse, qui est très importante.

isabelle ginot : on a beaucoup parlé de ton travail avec Dusapin, mais j'aimerais parler de tes rapports divers avec la musique, y compris en dehors d'**assaï**.

dominique bagouet : c'est vrai qu'avec **assaï**, on aurait dit que je n'avais jamais travaillé avec de la musique avant ! C'est bien d'en parler maintenant, parce que ces derniers mois, j'étais complètement perdu par rapport à ça. Peut-être parce que c'était après **assaï**, et **le saut de l'ange**, encore avec Dusapin. Mais dans **le saut de l'ange** il y a très peu de musique. Ce qu'on peut sentir, c'est que la musique devient un problème, parce que celle d'**assaï** est tellement torrentueuse, énorme, symphonique, gigantesque, très étrange d'ailleurs, un peu hors des modes et de la musique habituelle pour la danse (qui en général n'est pas triste). Donc, après un choix aussi radical, je me suis retrouvé avec quelque chose comme de petites esquisses, des petits cadres, jamais plus de quatre ou cinq minutes de musique, vingt-cinq minutes en tout sur le spectacle. Donc, pour **les petites pièces de berlin**, je ne savais vraiment plus quoi faire ; je n'avais pas envie de retravailler tout de suite avec Pascal Dusapin, même si je suis certain que je retravaillerai avec lui, on s'entend trop bien, il y a trop de correspondances sur les motivations artistiques profondes. Mais je ne suis pas quelqu'un qui peut travailler toujours avec le même musicien. La musique de Pascal est trop radicale, dans un sens, pour être tout le temps reliée à ma danse. Et aussi, sa musique a besoin de trop d'espace, de trop de liberté d'écriture, pour être toujours en relation avec de la danse.

Ceci étant dit, je ne savais pas, c'était très difficile, parce que j'ai essayé de me tourner vers le jazz, c'est une chose que j'essaie un tout petit peu de temps en temps : pour **insaisies**, j'avais ajouté à la musique de Henri D'Artois une chanson de Sarah Vaughan. Avant Montpellier j'ai travaillé longtemps avec un groupe de *free jazz* de Lyon, Nu Creative Methods. Mais le jazz avec la danse, pour moi c'est un vrai problème. Mais comme je trouvais ça difficile, j'avais envie d'essayer, et c'est ce qu'on a fait pour **les petites pièces de berlin**. Mais je crois qu'on s'y est mal pris : on a fait d'abord le travail de danse, et j'ai voulu amener le jazz après. C'est-à-dire que rythmiquement je n'en tenais pas compte, ou plutôt, qu'une fois la chorégraphie faite, on la retravaillait avec la musique. Mais le jazz n'est pas une musique qui se laisse faire, et c'est tant mieux, c'est donc un essai raté. Ca sera pour une autre fois.

Peut-être que c'est trop difficile, peut-être que c'est un spectacle en soi-même, un événement qui se suffit à lui-même.

En même temps il y avait des passages assez gratifiants, il y avait un côté assez rigolo même, mais je trouvais que c'était trop facile, ça enlevait le mystère de la danse, curieusement, ça ramenait tout à une seule dimension, ça faisait perdre la force aux choses. [...] Le rapport avec la musique en général, est toujours un peu aventureux. Ce n'est pas quelque chose de radical, du genre « j'ai un bon goût musical, ou je m'intéresse à la musique contemporaine ». Il est surtout dû aux rencontres. Beaucoup plus de l'ordre de l'aventure. L'aventure avec la musique baroque, c'était « on tente le tout pour le tout », on tente de se relier avec cette forme musicale soi-disant ancienne, qui l'est, mais qui est aussi dans la modernité. La dimension du son me passionne, et en même temps c'est tellement vaste, qu'en général je laisse les choses venir à moi.. [...]

isabelle ginot : tu disais, à une époque, que tu pensais que la danse est un art essentiellement musical. Peux-tu préciser ?

dominique bagouet : ça n'empêche pas ! C'est pour ça que cette sacrée danse est vraiment impalpable. Elle a une théâtralité, parce que ce sont des personnes humaines qui sont sur un plateau, ce n'est pas une abstraction. Et elle est musicale parce que c'est un art du temps, elle est forcément rythmique, elle ne peut pas être donnée à plat, donc elle est forcément musicale. C'est une question de dimension. C'est une musique qu'on n'entend pas, mais c'est peut-être une dimension silencieuse de la musique. C'est la partie silencieuse de la musique, là où les mots s'arrêtent et où ce n'est pas encore la musique, peut-être. Je ne sais pas exactement ce que c'est, mais c'est là que ça se passe, dans cet espace qui n'est pas palpable dans le temps, qui est juste après qu'on ait fini de parler : c'est le mouvement, ce n'est pas la musique, et c'est avant le son. C'est dans ce sens que je trouve que c'est un art musical. Tous les repérages, toute la technique de la danse peuvent s'apparenter à un art musical. Même le système de codes : on peut coder, on peut noter une danse comme une partition musicale, on peut la compter comme la musique, la rythmer, lui donner des valeurs de soupirs, silences, croches, doubles-croches, comme la musique.

isabelle ginot : d'accord, mais qu'elle soit dans le rythme et dans le temps ne suffit pas pour dire que c'est un art musical. Après tout, c'est peut-être la musique qui est un art chorégraphique. Je repensais à ce que tu disais à propos du solo de Bernard Glandier dans **assaï** : « je voudrais qu'on y entende les résonances de ce qui était dans la musique, juste avant ». Alors je me demandais si quand tu parlais de musicalité, c'était uniquement par rapport à la durée et au rythme, ou aussi par rapport à la matière sonore elle-même.

dominique bagouet : oui, là je parlais de la musicalité indépendamment de la musique elle-même. Après, c'est une histoire de relation, exactement comme entre deux instruments. Souvent, on parle de la musicalité de la danse uniquement en rapport avec la musique, et je ne veux pas en parler comme ça, je veux en parler en termes indépendants. C'est pour ça que dans **assaï**, la partition est très importante, mais plus comme partenaire que comme

support. Et l'exemple de Bernard est très juste : quand il rentre, musicalement il vient d'y avoir un *forte*, il rentre au galop, c'est tout en énergie, en relation avec ce qui vient de se passer musicalement. Au moment où il rentre avec beaucoup d'énergie, il y a une entrée des cordes et un passage beaucoup plus calme dans la musique. Et lui entre comme une résonance de ce qui vient de se passer. Du coup, la musique n'est pas du tout là comme support, mais comme partenaire. Partenaire dans le temps : avant elle a donné telle ou telle couleur, et le danseur ensuite interprète cette couleur à sa manière. En plus, je ne supporte pas l'idée de « se servir » d'une musique. Je pense que c'est pour ça que les musiciens aiment bien travailler avec moi, ils sentent cela.

Par exemple je regardais *Agon*, de Balanchine, une très belle chorégraphie sur une musique de Stravinski. Ce qui me gêne chez Balanchine, c'est que c'est tellement musical, dans le sens « avec la musique », que quelquefois ça devient un pléonasme. C'est très savant, parce qu'il lisait superbement la musique – il aurait pu diriger un orchestre. Je suis presque content de moins bien connaître la musique que lui parce que qu'il est presque l'esclave de la musique. C'est très gratifiant à voir dans un premier temps, mais ça n'a plus du tout de mystère, il n'y a pas du tout cette notion de partenaire. C'est à plat. C'est un aspect de la relation musique-danse qui ne me plaît pas du tout, que j'ai bien connu quand j'étais interprète classique : la musique fait pom pom, et le geste pom pom. Je l'ai fait aussi, notamment pour des petites danses de Sonia Onckelinx et Claire Chancé dans **le saut de l'ange**, sur les variations de Beethoven, mais c'est clairement fait exprès, ça donne un côté "fiesta, on danse en musique". Je n'ai pas envie non plus de systématiser la distance avec la musique. Ce duo de Claire et Sonia pourrait aussi être dans le silence, de même que la musique est faite pour le concert, pas pour accompagner la danse. C'est une autre chose que je dis souvent : la musique faite pour la danse, je suis très soupçonneux, écoutons d'abord ce que ça donne tout seul. Ceci dit, quelqu'un d'important est venu voir **assai**, et m'a dit : « ah c'est un super spectacle. Mais la musique par contre, c'est pas terrible ». Ça m'a fait rire, parce que tout est parti de la musique. Je trouve les gens bien complaisants avec ces « musiques pour la danse ».

isabelle ginot : quand tu parles de musicalité, tu ne parles pas d'une sorte d'univers sonore, de qualité de son que tu aurais intérieurement, avant de créer la danse ?

dominique bagouet : non, curieusement c'est beaucoup plus rythmique. Ce que j'ai dans la tête avant de travailler une danse, c'est soit une rythmique, soit une impuls. C'est un peu intime, ce que tu me demandes. C'est de l'ordre d'un flux, une sorte de chant intérieur, c'est chantant, mais intérieurement, c'est l'impuls qui fait que le mouvement arrive. Par exemple hier, je réglais un mouvement lent, et les filles ont dit que ça ressemblait au Tai Chi. Je sais qu'à l'intérieur de moi, pendant que je le montrais, je me mettais dans un état de musique, comme répétitive. C'est une musicalité proche de celle du Tai-Chi, une espèce de flux continu, régulier. Je me chantais quelque chose à l'intérieur. D'ailleurs mes danseurs imitent ces espèces de paroles qui viennent,

je dis n'importe quoi, tchic tchic boum, avant même de me mettre à donner des comptes. J'en ai assez qu'on dise que je suis un chorégraphe musicien. J'ai envie de désacraliser cette histoire, parce que ne suis vraiment pas au bout de mes peines dans ce domaine, je n'ai pas du tout résolu tout ça, je n'ai pas du tout radicalement défini ma relation avec la musique, ce n'est pas si évident, la preuve en est **les petites pièces de berlin**, et ça sera toujours problématique, autant que de choisir un partenaire. Mais je trouve que ça doit être difficile, c'est normal.

isabelle ginot : on dit aussi que tu es un chorégraphe théâtral, dramaturge, plasticien, et aussi très puriste de la chorégraphie.

dominique bagouet : et ça me fait très peur, ces étiquettes, ce sont des choses qui ne sont pas du tout résolues. Au Ministère, quand le Centre chorégraphique régional est devenu national, je leur ai dit : « attention, je serai toujours un chorégraphe de recherche, je ne vais pas me mettre à représenter je ne sais quelle valeur officielle de la danse, qu'on pourra présenter dans des galas ». Je suis très anxieux, malgré ce statut de C.C.N., de pouvoir continuer à faire autant d'erreurs qu'il faudra pour mon travail, autant de doutes, autant de recherche.

isabelle ginot : beaucoup de choses se disent et s'écrivent sur la fragilité, le doute, notamment depuis la fameuse formule de Boltanski: "Pour moi, une des frontières en arts est celle qui délimite les arts de vainqueur et les arts de victime (4)" qui te rangeais sans hésitation dans la catégorie des victimes.

dominique bagouet : ça c'est vrai ! J'ai vraiment tendance à le croire, mais c'est un peu fatigant, par moments on aimerait bien récolter un peu des choses. Il n'aurait pas dû dire ça, parce que j'ai réalisé que c'est un peu vrai, et c'est franchement déprimant.

isabelle ginot : il y a cette phrase de Boltanski, il y a aussi Alain Neddami qui parle des obliques dans ton travail (5); je me disais au moment d'**assai** : c'est comme si plus l'œuvre se développe architecturalement, structuralement, plus une fragilité s'introduit au niveau du mouvement. Même dans des formes très harmonieuses, il y a toujours des moments de rupture, ou une sorte de fissure ou de fragilité... Tu dis que plus ça va, plus tu es dans le doute... merci Boltanski. En dehors de tes questionnements théoriques, comment est-ce que cela se présente dans ton travail ?

dominique bagouet : plus ça avance, plus le travail sur le mouvement est parsemé de ce doute. Il y a des solutions pour que le mouvement fonctionne dans la séduction, ou pas. Je crois que le sens de la séduction, je sais faire. L'ambiguïté, c'est que je n'ai plus envie de séduire pour séduire. Je crois que j'ai passé un cap dans ma vie, vraisemblablement autant dans le privé que dans le travail. La séduction a ses limites. On pourrait la trouver dans une écriture habile et au cordeau, comme dans **déserts d'amour**, par exemple, une écriture compliquée, savante. Je ne sais pas si c'est l'influence de l'*arte povera* ou de Boltanski, ou les autres, mais ça m'intéresse de moins en moins. Mais bien sûr, c'est à ça que les gens s'intéressent de plus en plus chez moi : cette sorte d'habileté, de richesse d'écriture. J'ai commencé à la mettre au point, sur trois ou cinq pièces (à mon avis, ce qu'on a par la suite décrit

comme baroque contemporain, c'est à partir de **grand corridor**). Très savante, des systèmes de canons, des chausse-trappes, c'est maintenant que c'est bien au point que ça ne m'intéresse plus.

D'ailleurs, avant-hier j'ai repris une expérience sur des notations, et le lendemain on a tout jeté : je me suis demandé ce que je faisais là, ça m'a découragé, c'est une vieille histoire. En même temps j'avais besoin de repartir sur une vieille histoire pour me convaincre que c'est une vieille histoire, et j'ai souvent besoin de ça. Les danseurs ont l'habitude, ils savent que j'ai besoin de me rassurer par moments. Ce n'est pas que ça soit si rassurant de sentir qu'une chose est devenue vieille, parce que finalement à la place de la vieille histoire, on se retrouve en face d'une page blanche. Complètement blanche. Et à partir de cette page blanche, il va falloir reconstruire une autre histoire. C'est chaque fois plus difficile, parce qu'on ne veut vraiment pas faire ce qu'on a fait avant, ni ce qui a précédé, etc. Je trouve très bien de travailler avec des gens qui ne se font pas d'illusions ; qui vont à fond dans l'illusion, mais ils savent très bien que demain on va jeter. Mais ils savent aussi que dans ce petit bout d'écriture qui était très proche du **crawl de lucien**, je vais partir d'un détail, pour fonctionner sur quelque chose de nouveau. Ça me panique trop de partir d'un vide total, au milieu du studio... Alors je prépare des choses, et maintenant c'est fou, parce que dès le lendemain on peut le jeter. Avant il y avait des choses qui restaient, plus ou moins. Mais là, on est dans le doute le plus complet... Je crois que je finirais en Abyssinie comme Rimbaud. Quoique je crois que l'Abyssinie est très abîmée maintenant. Le truc suprême, c'est qu'un jour j'arrêterai tout. Mais je suis dans une période très limite. Je ne me cache pas mon impuissance sur plein de domaines. Mais c'est peut-être plein de ressources.

Je connais mon talent à faire des choses très séduisantes, mais justement je trouve que c'est trop facile. C'est comme l'histoire de *Psyché*(6), que j'ai fait en dix jours l'été dernier. C'était au Festival d'Aix, un super contrat. Et puis plein de travail s'était rajouté, et comme on avait signé il a fallu le faire. Impeccable. Ce n'est pas difficile pour moi : musique baroque, tac tac tac. Je ne me considère pas comme un chorégraphe d'institution qui pond des trucs au kilomètre, quelle angoisse. Mais s'il fallait le faire... [...] J'ai fait beaucoup de chorégraphies, même si toutes n'ont pas été vues. Alors, on arrive à un moment où on n'a plus envie de faire que ce qui nous intéresse. Et ce qui m'intéresse à l'heure actuelle, je ne sais pas ce que c'est. C'est d'être dans le studio avec mes danseurs et de chercher des choses qui sont très proches de nous, individus. Hier, par exemple, j'ai vu une très belle émission à la télé sur *Les Demoiselles d'Avignon*. Je suis parti de cette idée là avec cinq filles de la compagnie. J'ai été très heureux, parce qu'à un moment, ça m'a vraiment fait penser aux *Demoiselles d'Avignon*. Ce n'était pas pour traduire le tableau, je ne voulais pas faire une chorégraphie-hommage, je ne supporte pas, mais il y avait quelque chose qui venait. C'était difficile, parce qu'il ne se passait pas grand chose, mais c'est ça qui m'intéresse : d'être en doute.

isabelle ginot : tu n'es pas très précis sur cette question du doute ...

dominique bagouet : [...] Derrière le doute, il y a toujours la certitude de quelque chose, je suppose. Ou alors c'est la mort. Derrière le doute de sa propre poésie, de sa propre vie, Rimbaud avait la certitude qu'il fallait qu'il parte en Afrique. Puis il a eu d'autres doutes et d'autres certitudes par rapport à ses affaires commerciales et matrimoniales là-bas. Et puis, il a cessé d'avoir des doutes et de repartir, et ça s'est resserré jusqu'à la mort, comme un processus irréversible. Je ne suis pas dans sa tête, mais c'est une chose qu'il maniait, ce sont des choses qu'il a écrites. Je crois que c'est dans la logique d'une passion. Je crois que le doute est en relation avec la passion. Je ne crois pas qu'on puisse vivre sans passion. Je ne vais pas théoriser là-dessus en disant que c'est comme ça ou autrement, mais je crois que le doute est l'un des fruits de la passion.

La passion étant relative à l'honnêteté ; je ne parle pas d'une honnêteté intégrale, ça ne voudrait rien dire. Mais c'est une histoire d'éthique de soi-même à soi-même. La passion : il y a quelque chose qui nous mène. Hier, commencer une danse avec les filles, ce n'est qu'une histoire de désir. De désir et de passion, parce que je suis passionné par le fait d'être avec elles, dans un studio, et de chercher des choses. Très vite je suis passionné par les choses. Mais à la base, je suis conscient, et c'est volontaire de ma part, que ça ne part de rien. Ça part simplement d'un mode de pensée, un mode d'état. Et c'est simplement poussé par une passion. Je ne dirais pas que c'est la passion pour la danse, ce serait trop bête. Mais une passion, un désir, une chose qui me pousse à continuer cette histoire là. Forcément, je perds la foi par moments, très souvent même. Je me dis que je ne suis pas capable d'aller plus loin, ou ailleurs que là où je suis allé, et je me dis « restons en là », faisons *Psyché* tranquillement. Et ça m'épuise, physiquement et intellectuellement, je crois. Quelle prétention à vouloir aller ailleurs, maintenant que j'ai trouvé ça. Je ne suis jamais satisfait de ce que j'ai trouvé. Les gens sont contents, ils veulent me faire plaisir en me disant que « c'est bien, on t'aime », et moi je suis déjà ailleurs, ça ne m'intéresse déjà plus.

isabelle ginoit : c'était très sensible avec **assaï**, surtout avec l'écho fantastique qu'**assaï** a eu.

dominique bagouet : mais oui, c'était comme si je n'avais rien fait avant, ça m'énervait. On a fait une réunion avec les danseurs, je leur ai dit « ne vous inquiétez pas, ça ne va pas me monter à la tête ». J'étais furieux même. Furieux qu'on découvre mon travail, alors que c'était ma quarantième chorégraphie, c'était presque humiliant. Je trouvais que c'était peut-être très beau, mais ça n'était pas venu tout seul, je trouvais ça injuste pour **insaisies**, injuste pour plein d'autres pièces qui n'avaient pas été regardées. Comme un hasard qui faisait que tout d'un coup on voyait. C'est ce qui a fait que j'ai pensé très vite que c'était la fin de quelque chose. Plein de gens disaient que c'était un démarrage, mais pour moi c'était la fin. Peut-être que c'est bien, peut-être qu'on écoute plus la fin d'une phrase que le début, mais pour moi c'était la fin de la phrase. [...]

(1) La première chorégraphie de Dominique Bagouet, **chansons de nuit**, obtint le premier prix au Concours de Bagnolet 1976

(2) En décembre 1980, Dominique Bagouet est nommé directeur de l'un des premiers Centres chorégraphiques régionaux, à Montpellier, qui deviendra Centre chorégraphique national Montpellier/Languedoc-Roussillon en 1984.

(3) Une première version de **voyage organisé** avait été créée en 1977 à la Maison des Arts de Créteil. Pour l'inauguration du Centre chorégraphique en décembre 1980, Bagouet en composa une deuxième. Cependant, la période de préfiguration du Centre ayant commencé quelques mois plus tôt, la première création montpelliéraine de Bagouet eut lieu au mois de juillet de la même année, avec **grand corridor**.

(4) « *C'est un ballet du doute, il me semble* », Christian Boltanski, plaquette éditée par la compagnie, sans date (1987).

(5) « *Dominique Bagouet ou les passions obliques* », plaquette éditée par la compagnie, sans date (1985)

(6) Parties dansées de l'opéra de Lully, dir. J.C. Malgloire, mise en scène J. C. Penchenat, 21 juillet 1987.

entretien publié dans la revue "danse et utopie", mobiles n°1, publication du département danse, L'harmattan, collection arts 8, 1999.