

dominique bagouet ou les passions obliques

alain neddam, *plaquette de la compagnie bagouet* - 1985

Si, malgré l'apparente diversité, on essaie de pointer de spectacle en spectacle une figure insistante, une trace de signature qui résisterait aux changements de manière, on trouve ceci : une certaine manière d'incliner le buste sur le côté, en tenant les bras à distance du corps, posture qu'il me plaît personnellement de nommer "*les avions penchés*". Il y a une raison "historique" à cette fréquente apparition du corps penché : certain tabou, en danse classique, de la non-verticalité du buste, que le chorégraphe, dès ses débuts, se plut à transgresser.

Mais c'est aussi une belle métaphore de la danse-Bagouet, de sa façon de traverser en diagonale les modes et les styles : ça *oblique*.

Le danseur de **f. et stein** peut très bien, à un moment, se livrer à l'épouillage le plus malséant, c'est *malgré tout* le sourire charmeur qu'il arbore qui emporte notre adhésion. Ainsi en est-il dans maints spectacles de Bagouet : la provocation s'opère dans la plus grande séduction. Bagouet n'aime l'élégance que si elle est effrontée, et la perversité que si elle est candide. Aucun excès, aucun dérèglement qui, chez lui, puisse paraître répulsif : les crinolines de la **valse des fleurs** ont beau être fluorescentes, **tant mieux, tant mieux!** a beau porter, ici ou là, des atours féminins, rien ne semble altérer de manière décisive l'image rassurante, ingénue et charmeuse du chorégraphe condamné à rester à tout jamais : "*rêveur*", "*doux poète*", "*Petit Prince*", "*Pierrot Lunaire*"...

Parce que - du moins jusqu'à **déserts d'amour** - les chorégraphies de Dominique Bagouet (dorénavant dénommé ici DB) font volontiers dériver des lambeaux de fictions, parce qu'elles confèrent à chaque danseur la singularité de personnage, on a voulu y voir de la *théâtralité*. On ne sait trop ce que les balletomanes entendent sous ce mot, s'il désigne une volonté de signifier ou bien une esthétique figurative : les deux choses ne vont pas de pair. Car s'il est des danses "abstraites" alourdies par le symbole, travaillées par l'allégorie, il est aussi des danses "figuratives" (et celles de DB seraient, au plus, "traversées par des figurations") nullement obsédées par la signification. Aucun message, aucun propos qui détermine l'apparition d'une noce dans **voyage organisé**, d'un dîner mondain dans **tant mieux, tant mieux!** ou d'un chirurgien dans **f. et stein**. S'il y eut un malentendu sur certains spectacles, c'est celui de l'image piégée par le sens : quand le spectateur, enfermé dans la réception d'une anecdote, finit par ne plus voir le travail chorégraphique. Malentendu car il s'agissait de convoquer certaines images comme relais d'un imaginaire collectif, non comme illustrations d'une volonté de narration. DB pourrait, en

effet, reprendre à son compte de chorégraphe le mot de Hitchcock : "Un cinéaste n'a rien à *dire*, il a à *montrer*".

Pendant longtemps, une des caractéristiques de la manière de DB résidait dans la pratique espiègle du coq-à-l'âne, du mélange saugrenu : l'envie, par exemple, d'accoler à ses chorégraphies des musiques populaires auvergnates (**ribatz, ribatz!**) ou la présence d'une danseuse de Bharata-Natyam (**grande maison**), de greffer sur les costumes des feuilles de salade (**insaisies**) ou sur une blouse de chirurgien un rien de dentelle (**f. et stein**), bref de convoquer, par le moyen d'assemblages contre-nature, toutes les figures de *l'Insolite*.

Ce qu'il y a d'heureux, c'est que ce goût de saugrenu n'a jamais épargné la chorégraphie : bras raidis à la verticale de manière insistante, affolement soudain des poignets, isolement inattendu d'un danseur de l'ensemble, c'est la danse *elle-même* qui fournit certaines bizarreries les plus irréductibles des spectacles de Bagouet. Cela n'est pas toujours le cas ailleurs, autour de lui, où le goût pour les assemblages hétéroclites, les objets chorégraphiques hybrides se développe et produit parfois des phénomènes monstrueux (il y aurait d'ailleurs toute une tératologie de la danse contemporaine à faire, qui décrirait tous les monstres issus d'accouplements monstrueux entre danse et texte, vidéo, stylisme, cinéma, b.d., rock,...).

Car aussi l'insolite est affaire de dosage : quand l'assemblage est par trop disparate, il n'y a plus aucun détail qui puisse faire *tilt*, rien qui puisse décaler ou pervertir l'ensemble ; le produit hybride ne peut s'apprécier *qu'en bloc* : fascination ou rejet sans mélange.

Au moment, donc, où certaines expériences de la jeune danse française évoquent le plus l'histoire du médecin tentant d'insuffler la vie à un corps fait de morceaux hétéroclites, DB propose un spectacle intitulé, justement, **f. et stein**. Mais il s'agit moins de stigmatiser un certain goût morbide pour l'exhibition et la monstruosité que de se le réapproprier à la manière d'un exorcisme ; il lui faut alors tout ce parcours intérieur pour aboutir à l'artifice chorégraphique assumé en tant que tel : quand toutes les pelures son arrachées, il ne reste plus que le danseur et sa parade. Après cela, plus rien ne pourra être comme avant : le chemin initiatique de **f. et stein** annonce la fin du règne de *l'Insolite* et l'orée de celui de *l'Etrange*, qui n'est plus possible que quand la danse n'a plus de compte à régler avec le Code et la Norme.

C'est alors que pour DB, le retour au principe s'avère possible, un retour à la chorégraphie dans son acception étymologique, à la *danse écrite* : c'est pour **déserts d'amour** qu'il développera un système très élaboré de notations chorégraphiques. Et dans le foisonnement chaotique de la danse contemporaine, c'est une manière d'*étrangeté* absolue que représente, dans une chorégraphie pure de toute anecdote, l'émergence d'une stricte et imprévisible législation : c'est sans doute cela, que par désarroi taxinomique, on a abusivement qualifié de "néo-classicisme".

Pourtant, aucune nostalgie dans l'esthétique de **déserts d'amour**, mais au contraire le surgissement d'une forme sans origines, qui aurait l'évidence

irrédelle des météorites et des monochromes d'Yves Klein, la complexité nécessaire des cristaux de feldspath et des fugues de Bach..

Quand la pratique d'un art amène un créateur à inventer à ce point ses propres lois, la tentation des mélanges curieux et fantaisistes disparaît d'elle-même : ainsi, les costumes de Maritza Gligo se révèlent fascinants, simples et mystérieux, parce qu'irrépérables dans leur invention. S'agit-il d'un costume masculin ou féminin, d'un vêtement inspiré par l'Histoire ou projeté dans le Futur, d'une tenue d'escrime ou d'un habit de cour? C'est tout cela à la fois, et rien précisément.

De même, aucun effet de contraste, aucun heurt, aucun hiatus entre la partition de Mozart et celle de Tristan Murail, mais au contraire l'évidence quasi miraculeuse d'une conjonction nécessaire.

Depuis **déserts d'amour** au moins, les chorégraphies de DB naissent de l'écriture, du système de notations qu'il s'est inventé. Mais cette écriture, pour stricte et précise qu'elle soit, n'annule pas le hasard de la répétition, elle le provoque même parfois : que deux danseurs essaient séparément de traduire en mouvements la partition écrite, et voilà qu'une figure naît, de cette coïncidence surgit un placement imprévu que le chorégraphe capte et décide de conserver dans le ballet. Ou encore : la notation d'une séquence ne consigne que les déplacements sur le plateau, et le choix des attitudes s'invente *in vivo*, en présence des interprètes. En somme, au départ (sur la feuille de papier) et à l'arrivée (sur le plateau), tout paraît impeccablement réglé. Entre les deux (en répétition), il reste quand-même de la place pour le hasard, les tâtonnements, les rencontres singulières, l'invention du moment.

Pour DB, aucune chorégraphie, si inspirée soit-elle, ne saurait agir comme par décret sur le corps d'un exécutant soumis. Et dès sa première expérience de chorégraphe, qui lui valut le premier prix à Bagnolet, il en reçut l'éclatante démonstration : l'interprète de **chansons de nuit**, devant le jury, dansa, sinon *autre chose*, du moins *autrement* que ce qui avait été réglé ; mais ce fut justement l'interférence du trac de la danseuse qui contribua à rendre la chorégraphie de Bagouet plus belle, plus émouvante.

DB sait donc, depuis lors, qu'il lui faut s'entourer de danseurs qui soient non seulement de bons techniciens, mais aussi des êtres dotés d'une *présence* singulière ; et ce sont ces présences qui lui fournissent les "personnages" de ses chorégraphies : imaginerait-on "La Reine qui a des Malheurs" de **grande maison** dansée par *quelqu'un d'autre* que Michèle Rust?

Mais c'est avec **déserts d'amour** que la *personnalité* de chaque danseur s'avère plus que jamais nécessaire : car alors l'abstraction chorégraphique peut enfin devenir une aventure charnelle, humaine.

Avec le comédien Gérard Guillaumat, DB découvre, en créant **mes amis** l'impact émotionnel d'un travail gestuel minimal, rigoureux, abstrait, quand il est nourri par l'extrême *sensibilité* d'un acteur, par cette qualité humaine que ni le métier, ni le savoir-faire ne permettent de remplacer pour qui en est dépourvu.

Pour être un vecteur - et non plus un exécutant - de la chorégraphie, le danseur doit pouvoir être un partenaire véritable de l'acte créateur : capable d'effectuer la proposition du chorégraphe, mais aussi capable de l'adapter, voire de la corriger. La demande de DB à ses danseurs est aussi, par conséquent, une demande de *complicité* : être motivés ensemble sur un même projet, aimer la musique sur laquelle on travaille, partager les mêmes références...

Si DB veille à assurer le meilleur confort *pratique* aux danseurs (pouvoir répéter dans des conditions optimales, être bien dans son costume, à l'aise dans ses chaussures), il est en revanche prêt à fustiger toute tentation de confort *moral* : paresse ou incuriosité de danseurs imbus de leur savoir-faire, ou encore sensation d'*establishment* que peut conférer le statut de Centre Chorégraphique National : c'est dans une ferveur ludique partagée par tous les membres de la Compagnie que chaque création peut - et doit - devenir une aventure inédite.

alain neddam, plaquette de la compagnie bagouet - 1985