

transcription d'un entretien avec catherine legrand à propos de la recréation de *jours étranges*

paris, centre pompidou, 10 mars 2017

propos recueillis par malena suburu, chargée de programmation
arts vivants au centre pompidou, dans le cadre du documentaire
« dans les coulisses avec catherine legrand »

la pièce

J'ai rencontré Dominique Bagouet quand j'avais 19 ans, je faisais une école de danse à Paris et j'ai passé une audition que m'a indiquée mon professeur de l'époque : Michel Nourkil. Donc je suis partie tout de suite à Montpellier pour travailler avec lui et la compagnie.

J'ai été interprète à la Compagnie Bagouet pendant 10 ans, de 1982 à la fin de la compagnie, à savoir 1993, et Dominique m'a proposé d'être assistante à un moment donné sur **jours étranges**, parce que j'avais un peu de temps devant moi avant d'aller travailler avec Michel Kelemenis pendant un an.

Je n'avais jamais fait ça, c'était quelque chose de très nouveau. Ce qui a été particulier c'est que j'étais de ce côté-là du travail : je n'étais pas face à lui mais à côté. Je me souviens d'avoir été vraiment touchée, étonnée de découvrir mes partenaires, les danseurs que je connaissais pour avoir dansé avec eux dans d'autres pièces, de les découvrir différemment, surtout que cette pièce-là a été composée et écrite d'une manière très particulière par rapport aux autres pièces de Dominique Bagouet où il avait l'habitude d'écrire les danses toujours au plus proches des danseurs et en collaboration avec eux. Mais sur **jours étranges** il a vraiment fait improviser les danseurs, alors que l'improvisation n'était pas du tout une pratique dans la compagnie. Avec des protocoles très personnels basés sur des jeux d'enfants, raconter une histoire et mimer ce qui est dit par l'un. Beaucoup d'improvisations parlées et d'improvisations de corps. Et en fait, ces improvisations de corps, ce mime, est ce qui a produit la danse de **jours étranges**. Donc, l'écriture est venue à partir de ces improvisations, souvent effectuée par les danseurs eux-mêmes. Ensuite, Dominique organisait toujours temporellement et spatialement la chorégraphie et la danse s'est donc fixée.

le travail de reprise

Donc mon travail, quand je reprends la pièce et que je la transmets est de repasser par ces protocoles d'improvisation, ces règles du jeu. Je regarde les captations que j'avais faites durant les répétitions de la création. J'ai pas mal de sources vidéo.

Avant de remonter cette pièce avec les femmes, je l'ai reprise avec Anne-Karine Lescop pour 11 danseurs adolescents, en 2012. J'avais déjà tout regardé, repassé par tous les processus. Là, pour cette création, je suis repassée par les mêmes étapes, plus d'autres processus de jeux, parce qu'entretiens j'ai fait un travail avec Olivia Grandville sur le mouvement du Lettrisme, avec ces auteurs qui ont écrit des partitions chorégraphiques organisées à partir de consignes de mouvements, d'actions très simples. Cela fait maintenant partie des jeux que je propose quand je travaille sur **jours étranges**. On a fait aussi un atelier où je mettais les informations à la radio et elles improvisaient. On prend tout ce qui est dit et on le fait, cela produit du mouvement, et cela met dans une énergie très particulière, ça pousse à être très précis dans son mouvement, dans son intention. Et le travail, pour qu'il y ait une qualité, est toujours d'être dans l'idée de construire quelque chose, même si le spectateur n'arrive pas à lire ce que la personne fait, mais le mouvement est très précis et très rythmé.

Et comme ce sont de nouveaux interprètes et que nous sommes 25 ans plus tard, ils ont une autre culture. Ici, c'est un cas de figure particulier puisque ce sont six femmes alors qu'à l'origine c'étaient trois hommes et trois femmes. Chaque fois - je ne sais pas bien pourquoi et je n'ai pas forcément envie de le savoir - ce qui m'intéresse est ce que cela produit. Cela dégage, cela raconte autre chose.

la distribution

La question de travailler uniquement avec des femmes, c'est un cheminement. Je voulais travailler avec des danseurs professionnels, après avoir travaillé avec des jeunes et aussi beaucoup avec des amateurs. Je voulais aussi continuer à pousser cette pièce, parce qu'en la voyant avec des jeunes je voyais que cela résonnait beaucoup auprès du public et j'étais toujours personnellement très intéressée par ce que cela produisait, par ce que cette pièce raconte. Les danseurs professionnels méritent d'avoir des pièces fortes à jouer et dans tous les gens auxquels je pensais, il y avait énormément de femmes, et cela s'est imposé comme ça. Je me suis dit que cela pouvait être une piste supplémentaire pour poser, pour fouiller, pour voir la pièce différemment, voir ce qu'elle pouvait nous raconter d'autre. Et c'est le cas. D'autre part, le fait que les danseuses ont des âges différents, de 26 à presque 50 ans n'était pas forcément voulu au départ ? J'ai choisi des personnes, et la

toute dernière - c'est elle qui m'a sollicitée – est la plus jeune, Lucie Collardeau. C'est sa présence qui crée vraiment cet écart car il y a 26, 32, 40 et 49 ans, et c'est bien. Je ne l'avais pas pensé comme ça mais c'est très beau. Cela raconte des choses. Par exemple, lors d'une rencontre publique, une femme nous a dit que cela la touchait particulièrement parce qu'elle avait l'impression de se voir elle-même à tous les âges.

le sujet

La question de la rupture, mentionnée dans la note d'intention de Dominique où il fait référence à son état d'adolescent, c'est surtout en lien avec la musique qu'il n'écoutait pas particulièrement en 1990. Elle s'était éloignée depuis son adolescence et le fait de la réécouter l'a remis dans cet état. Mais je pense qu'il s'est emparé de cette sensation qu'il a eue en réécoutant cette musique et de l'endroit où cela l'a ramené parce qu'il dirigeait le Centre chorégraphique national de Montpellier depuis 10 ans. Et je sais que régulièrement, il se sentait coincé dans cette institution qui était en même temps un outil de travail génial. Il en avait grande conscience, il n'a jamais dénigré ça mais il pouvait néanmoins se sentir parfois coincé dans l'obligation de production d'une pièce chaque année et politiquement pas mal de choses. Et même dans son propre travail, où il avait une réputation d'une écriture très architecturée, une danse très belle. A ce moment-là, il a eu envie de faire table rase, de désapprendre. On avait quand-même toujours le cours quotidien - il ne perdait pas le nord – mais il fallait ensuite faire les idiots, être comme des enfants et jouer au jeu des métiers. Oui, envie de faire table rase avec un certain savoir-faire. Et il a testé tout ce que j'ai évoqué tout à l'heure, ces temps d'improvisation pendant des semaines.

le travail de création

Pour cette reprise on a travaillé 4 semaines en studio à Rennes, au Collectif danse, puis une semaine sur le plateau du Triangle où on a créé la pièce dans le cadre de *Mettre en scène* en novembre dernier. Ce n'est pas beaucoup mais par les temps qui courent, il y a plein de gens qui font des créations en trois semaines, donc je n'ai pas voulu demander plus. On a eu une semaine entière sur le plateau pour la création lumières et pour travailler la qualité du son. Parce que c'est une pièce qui s'organise sur cinq morceaux des Doors de l'album *Strange days*, mais j'ai demandé à un musicien, Thomas Poli, qui vit à Rennes et a un studio de production chez lui, de faire un travail sur les morceaux qui commençaient et finissaient « très sec ». C'est quelque chose qui m'avait toujours heurté les oreilles. Donc il a fait des amorces, des introductions, des boucles, et des fins de morceaux et aussi des ambiances sur les moments en silence entre les morceaux. Il y a toujours du silence évidemment, cela fait vraiment partie de cette pièce et c'est très bien. Beaucoup de gens continuent à être très perturbés par le silence dans les

pièces de danse de nos jours. C'est vraiment très étonnant. Les Doors, je les écoutais quand j'étais petite, enfin c'était surtout mes grand-frères, mais je connaissais par cœur. Quand on a travaillé avec les adolescents, sur les 11 il devait y en avoir 2 qui connaissaient et les autres ont découvert et ils ont adoré. Depuis, ils ont ça dans leur playlist. Et évidemment, toutes les femmes qui sont dans la pièce connaissent, mais plutôt de loin, elles n'avaient pas été bercées par cette musique. Mais c'est une musique toujours actuelle et qui donne la même énergie que lorsqu'elle a été inventée.

l'entraînement du danseur

Les cours de danse à la compagnie étaient vraiment un entraînement quotidien, pris en charge par les danseurs ou Dominique. Pour cette récréation, le cours fait partie du travail. Je leur donne un cours, pour elles, pour qu'elles soient bien, parce que les danseurs sont très souvent livrés à eux-mêmes. Soient ils ne peuvent pas prendre de cours parce que c'est trop cher, soit, même quand on travaille en compagnie, un cours est rarement proposé. Les gens se font leur propre entraînement. Je le fais systématiquement, y compris en tournée, aussi pour les amener à un état de corps et une qualité de mouvement particulière. Parce que dans **jours étranges** il n'y a pas que des danses composées par les interprètes, il y a plusieurs séquences complètement écrites par Dominique. Donc c'est sa danse, je la transmets telle quelle, je l'adapte parfois. Si une danse a été écrite pour Bernard Glandier qui est un danseur avec ses qualités, reprise là par Lucie Collardeau, il faut forcément l'adapter. Mais je garde la même écriture et pour y entrer, pour avoir la qualité de mouvement, on passe par un cours de danse.

les interprètes

Dans cette pièce, chaque interprète a son propre parcours, bien que traversant à des moments des danses de groupe. Annabelle Pulcini a travaillé dans la compagnie Bagouet durant la dernière année, puis elle a fait plusieurs reprises avec Les Carnets Bagouet. Magali Caillet a fait une reprise de **meublé sommairement** et a participé à d'autres projets des Carnets Bagouet. Ce sont les 2 danseuses les plus proches de la danse de Dominique Bagouet. Ensuite les autres : Katja Fleig qui a travaillé avec Catherine Diverres et avec François Tanguy, était à mon sens la plus éloignée de cette danse et j'étais justement très intéressée, pour cette raison-là, de travailler avec elle, car je la trouvais super comme danseuse mais en raison de cet éloignement, j'étais curieuse de voir ce que cela produirait et la rencontre est vraiment très intéressante. Ensuite il y a Pénélope Parrau qui a travaillé avec Angelin Preljocaj il y a fort longtemps, et puis Elise Ladoué que j'ai rencontrée en travaillant avec Boris Charmatz, qui n'a rien à voir avec Bagouet non plus, sauf qu'elle a dansé un peu de répertoire au Conservatoire.

Il y a vraiment des danses de groupe à l'intérieur de la pièce, avec des unissons, en tous cas du vocabulaire partagé par tout le monde, et beaucoup de choses qui leur sont singulières, par l'écriture qui leur est transmise mais aussi par celle qu'elles inventent. Et ce sont vraiment six personnes très différentes les unes des autres et c'est beau ! Ça me plaît ! Ça vibre !

la lumière

Je voudrais aussi parler de la lumière qui a été créée pour cette version. On a travaillé avec Didier Martin qui travaille pour la danse mais aussi pour le rock. Et le fait qu'il connaisse les deux était bienvenu pour ce projet. Je l'ai laissé faire. Il est venu voir des filages, il m'a proposé des choses et tout ce qu'il a proposé est là, c'est très bien.

les costumes

Les costumes sont de Laure Fonvieille qui vit et travaille à Rennes, que j'ai rencontrée en travaillant au TNB. Elle avait fait la version pour les jeunes, mais là je lui ai dit que je voulais que ces femmes soient belles, bien habillées. J'en ai marre de voir les danseurs sur les plateaux habillés comme des sacs ou alors en jeans et tee-shirts. Ensuite, j'ai voulu qu'on s'inspire de vêtements haute couture, plus précisément de la collection « Scandale » de 1971 d'Yves Saint-Laurent. Cette collection était elle-même inspirée de la mode des années 40. J'ai entendu une émission à la radio et je me suis dit que cela rejoignait un peu mon travail de reprendre une pièce par un autre bout. On s'est donc inspiré de ce catalogue pour dessiner des vêtements de la mode des années 70. En plus, cela allait bien avec l'époque de l'album des Doors.

les carnets bagouet

C'est une association qui a été créée à la suite du décès de Dominique. Il est mort en décembre 1992. La compagnie a continué à tourner jusqu'en juillet 1993 et on a eu un petit sursaut en novembre 93 pour donner ici à Beaubourg les dernières représentations de **jours étranges**. Mais on a créé l'association entre janvier et juillet 1993. On s'est demandé ce qui allait se passer, « on va tous se séparer parce qu'il n'est pas question de continuer à tourner les pièces alors que Dominique n'est plus là ». Mais on a imaginé cette association pour transmettre ce qui pouvait devenir le répertoire de Dominique Bagouet, sauvegarder les images, savoir ce qu'on allait faire des costumes, parce qu'il avait toujours travaillé avec Dominique Fabrègue qui a quand-même fait des costumes très beaux, des pièces particulières pour chaque pièce. Donc dans un premier temps on a beaucoup répondu aux demandes des compagnies. Le premier projet était de transmettre **le saut de l'ange** à la compagnie de Régine Chopinot qui était à La Rochelle à ce moment-là. Et on a transmis pas mal de pièces. Les Carnets Bagouet ont aussi été source de propositions à savoir le remontage de quelques pièces comme **assaï** et **meublé**

sommairement. Et on transmet aussi des extraits dans des écoles. **jours étranges** a été transmis dans un premier temps à Dublin au Dance Theatre of Ireland et ensuite au Ballet de Genève avec **so schnell**, puis la version avec les jeunes. Et **so schnell** a aussi été pas mal remonté.

la question de la fidélité

La question de la fidélité n'est pas une question que je me pose du tout, ni la question de la conservation. C'est pour moi un travail artistique dans le sens où c'est un travail de danseuse. Je suis danseuse et c'est en tant que danseuse que je transmets les pièces, que je m'y intéresse en les remontant, en cherchant différentes versions avec les interprètes. Pour moi, ce sont les danseurs qui modifient les versions, et les collaborateurs évidemment. Peut-être que cela revient à conserver mais ce n'est pas un terme que j'ai à l'esprit. Je travaille en transmettant les choses, en me demandant comment je vais aborder le travail avec les danseuses. Parce que pour cette pièce par exemple, je suis partie au départ en me disant que j'allais leur transmettre toutes les danses à chacune d'elles et que chaque jour on déciderait de la répartition des rôles. Au bout d'une semaine de travail, je me suis rendue compte que c'était un peu de la folie, il aurait peut-être fallu avoir trois mois de travail et non pas quatre semaines pour arriver au bout, pour que chacune soit vraiment à l'aise dans chacune des danses et pour justement arriver à ce que chacune puisse faire un parcours, quel que soit son rôle à l'intérieur. Parce qu'en plus, dans cette version, les rôles ne sont pas distribués comme dans la version originale. Donc ça fait partie de mon travail de transmission et de réinvention de la pièce. Mais je n'ai pas du tout le sentiment de trahir la pièce même si je ne la refais pas exactement comme elle était organisée à l'origine. On s'y retrouve, c'est toujours **jours étranges** de Dominique Bagouet. Revue par moi, comme un metteur en scène remonte un texte de théâtre.

paris, centre pompidou, 10 mars 2017