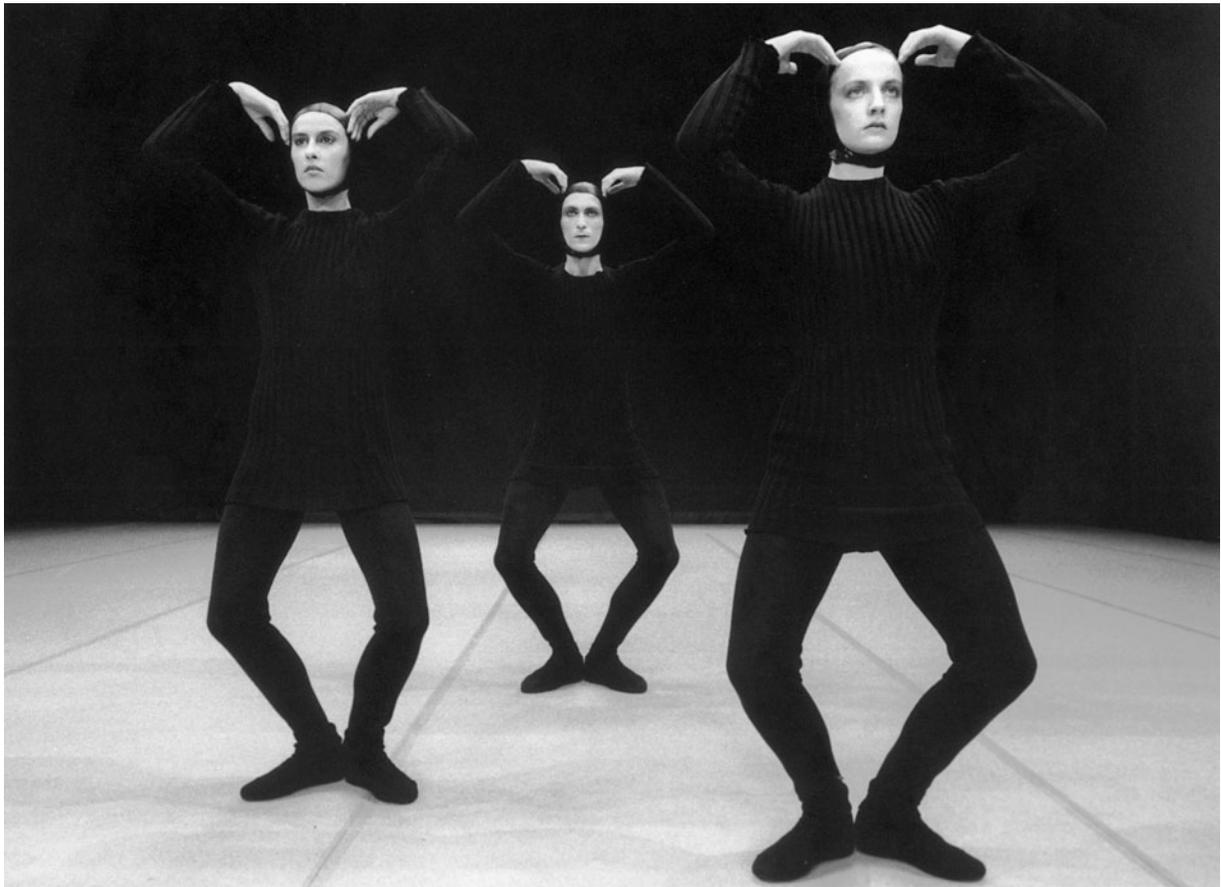


Les Carnets Bagouet



***Assai***

Chorégraphie de Dominique Bagouet

**Dossier documentaire**

## Avertissement au lecteur

Ce dossier documentaire sur *Assaï* ne contient pas la totalité des informations disponibles sur cette pièce créée par Dominique Bagouet en septembre 1986.

Il est néanmoins assez important concernant les documents techniques car les Carnets Bagouet ont recréé cette pièce en 1995 et le décor fut intégralement reconstruit pour l'occasion. De nouvelles pages de notes ont été rédigées par Michèle Rust, responsable artistique de cette reprise, sur certaines séquences chorégraphiques. Enfin, les Carnets Bagouet ont aussi passé commande d'une partition en système Laban de quelques séquences de la pièce.

Tous les documents liés à la création ou à la reprise d'*Assaï* (textes, programmes de salle, articles de presse, photos, affiches, budgets, bilans...) sont déposés à l'Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine à l'Abbaye d'Ardenne près de Caen. Toutes les archives du fonds Dominique Bagouet sont consultables sur place et sur demande auprès de l'IMEC.

Certaines archives-vidéo sont consultables sur place et sur demande à la médiathèque du Centre national de la Danse à Pantin. Toutes les archives-vidéo concernant *Assaï* et ses reprises sont consultables sur demande motivée sur le site internet FANA danse contemporaine.

L'utilisation par impression et photocopie des informations contenues dans ce dossier est autorisée dans la limite d'extraits en citation dans le cadre de travaux de recherche, de pédagogie, transmission, reconstruction de la pièce.

L'utilisateur de ce dossier est tenu d'informer l'association Les Carnets Bagouet de tout projet de recherche, de pédagogie, de transmission, de reconstruction sur la pièce.

Toute publication est soumise à autorisation de l'association Les Carnets Bagouet et de l'IMEC.

Anne Abeille,  
conceptrice de ce dossier documentaire  
Octobre 2014

© Les Carnets Bagouet/Imec

Remerciements à Isabelle Ginot, Christian Ganet, Michèle Rust et au Centre national du costume de scène.

Photo de couverture : Sarah Charrier, Christian Bourigault, Catherine Legrand, 1986 © Christian Ganet

## Sommaire

Présentation de l'œuvre .....	5
Générique .....	6
Distribution des rôles .....	7
Découpage de la pièce .....	8
Note du chorégraphe .....	9
Note du compositeur .....	10
Programme de salle .....	11
Assistante et danseurs .....	14
Collaborations et sources d'inspiration .....	15
Biographie de Pascal Dusapin .....	17
Dominique Bagouet et la musique .....	19
Propos de Dominique Bagouet et Pascal Dusapin .....	23
Entretien de Pascal Dusapin et Laurence Louppe .....	24
Interview de Pascal Dusapin .....	27
Le Cabinet du docteur Caligari .....	29
Notes de chorégraphie .....	31
Storyboard .....	32
Prologue .....	38
Haro 3 .....	41
Partition chorégraphique .....	42
Extrait de la partition .....	43
<i>Assaï</i> , vingt ans après.....	45
Entretien de Dominique Brun et Simon Hecquet avec Laurence Louppe ...	46
Note sur la transcription d' <i>Assaï</i> .....	49
Décors et costumes .....	51
Décor .....	52
Accessoires .....	53
Costumes .....	55
La technique .....	61
Fiche technique .....	62
Lumière .....	67
Son .....	68
Costumes .....	69

La presse 1986 .....	72
Ecrits et commentaires.....	82
Entretien Dominique Bagouet et Isabelle Ginot .....	83
Conférence de Laurence Louppe .....	94
<i>Assai</i> , la reprise en 1995.....	98
Générique .....	99
Distributions .....	100
Programme de salle .....	101
Texte de Chantal Aubry .....	102
La presse.....	104
Lettres de Dominique Jégou et Sonia Onckelinx .....	106
Annexes .....	108
Biographie de Dominique Bagouet .....	109
Liste des œuvres.....	110
Ressources.....	111
Les Carnets Bagouet.....	112

# Présentation de l'œuvre

## Générique

sous-titre	Concert de musique et de danse
chorégraphe	Dominique Bagouet
assistante	Élisabeth Disdier
référence cinéma	<i>Le cabinet du docteur Caligari</i> , de Robert Wiene
musique	« Assaï » et « Haro » de Pascal Dusapin, éditions Salabert
musique interprétée par	Orchestre philharmonique de Montpellier Languedoc Roussillon dirigé par Cyril Diederich, en direct à la création
décors	Dominique Bagouet et Christian Halkin
costumes	Dominique Fabrègue et Dominique Bagouet
costumes réalisés par	Marie Benoît, Isabelle Dangerfield, Dominique Fabrègue, Valérie Glain, Brigitte Lyons, Delphine Reboul
maquillages	Sandrine Finck
lumières	Dominique Bagouet et Christian Halkin, reprises par Laurent Matignon
date de création	20 septembre 1986
lieu de création	Lyon, Opéra
remarques	Commande de la 2 <sup>e</sup> biennale internationale de danse de Lyon, coproduction Musica à Strasbourg et Festival d'Automne à Paris. En tournée : musique jouée en direct à Strasbourg et Créteil puis enregistrée par Radio France le 29 septembre 1986
première distribution	Jean-Pierre Alvarez, Christian Bourigault, Claire Chancé, Sarah Charrier, Bernard Glandier, Michel Kelemenis, Catherine Legrand, Dominique Noel, Sonia Onckelinx, Michèle Rust
deuxième distribution	Orazio Massaro dans le rôle de Michel Kelemenis
durée	70'

## Distribution des rôles

Chaque interprète a un rôle bien défini selon les différentes parties de la pièce :

<i>Nom de l'interprète</i>	<i>Rôle</i>
Jean-Pierre Alvarez	Acrobate dans « Assaï » ; Docteur dans « Haro 1 » ; Danseur en vert dans « Haro 2 » (et l'intermède qui précède) ; Acrobate dans « Haro 3 ».
Christian Bourigault	Homme d'un couple 1830 dans « Assaï » ; Créature dans « Haro 1 » (et l'intermède qui précède) ; Danseur en vert dans « Haro 2 » ; Homme d'un couple 1830 dans « Haro 3 ».
Claire Chancé	Danseuse russe dans « Assaï » (et le prologue) ; Jeune fille dans « Haro 1 » ; Danseuse en vert dans « Haro 2 » ; Danseuse en vert dans « Haro 3 ».
Sarah Charrier	Femme d'un couple 1830 dans « Assaï » ; Créature dans « Haro 1 » (et l'intermède qui précède) ; Danseuse en vert dans « Haro 2 » ; Femme d'un couple 1830 dans « Haro 3 ».
Bernard Glandier	Acrobate dans « Assaï » ; Le Jeune homme dans « Haro 1 » ; Danseur en gris dans « Haro 2 » ; Le jeune homme dans « Haro 3 ».
Michel Kelemenis	Homme d'un couple 1830 dans « Assaï » ; Docteur dans « Haro 1 » ; Danseur en gris dans « Haro 2 » (et l'intermède qui précède) ; Danseur en gris dans « Haro 3 ».
Catherine Legrand	Femme d'un couple 1830 dans « Assaï » ; Créature dans « Haro 1 » (et l'intermède qui précède) ; Danseuse en gris dans « Haro 2 » ; Créature dans « Haro 3 ».
Dominique Noel	Danseuse russe dans « Assaï » (et le prologue) ; Jeune fille dans « Haro 1 » ; Danseuse en gris dans « Haro 2 » ; Jeune fille dans « Haro 3 ».
Sonia Onckelinx	Danseuse russe dans « Assaï » (et le prologue) ; Jeune fille dans « Haro 1 » ; Danseuse en vert dans « Haro 2 » ; La jeune fille dans « Haro 3 » (et l'intermède qui précède).
Michèle Rust	Danseuse russe dans Assaï (et le prologue) ; Docteur dans « Haro 1 » ; Danseuse en gris dans « Haro 2 » ; Docteur puis Danseuse russe dans « Haro 3 ».

## Découpage de la pièce

La pièce est agencée en 4 parties précédées d'un prologue et entrecoupées d'intermèdes :

<i>Intitulé</i>	<i>Titre musique</i>	<i>Nombre de danseurs</i>
<b>Prologue :</b> les 4 danseuses	En silence	4 danseuses
<b>Partie 1 :</b> Assaï	« Assaï »	4 danseuses russes, 2 acrobates, 2 couples 1830
<b>1<sup>er</sup> Intermède :</b> Trio des créatures	En silence	3 créatures
<b>Partie 2 :</b> Haro 1	« Haro 1 »	3 créatures, 3 docteurs, 3 jeunes filles, le jeune homme
<b>2<sup>ème</sup> Intermède :</b> Duo des garçons	En silence	1 danseur en gris, 1 danseur en vert
<b>Partie 3 :</b> Haro 2	« Haro 2 »	5 silhouettes doublées en vert et en gris
<b>3<sup>ème</sup> Intermède :</b> Solo de Sonia	En silence	la jeune fille
<b>Partie 4 :</b> Haro 3	« Haro 3 »	1 acrobate, 1 homme 1830, 1 femme 1830, 1 créature, 1 docteur, 1 jeune fille, 1 danseur en gris, 1 danseuse en vert, le jeune homme, la jeune fille, 1 danseuse russe (même interprète que pour le docteur)

## Note du chorégraphe

Depuis longtemps j'étais très attiré par les musiques de Pascal Dusapin, ses compositions très différentes, dont certaines me sont devenues familières (*Pièces fugitives, Tre scalini,...*). Toutefois, elles me semblaient a priori difficilement abordables sur le plan chorégraphique et par là même d'autant plus attirantes.

Je devais faire une création pour la Biennale Internationale de la Danse de Lyon, Musica souhaitait donner des pièces de Pascal. Cette conjoncture ajoutée à mon désir de travailler avec lui, fit le reste. Après avoir vu mes trois derniers spectacles, il me proposa *assaï*, récente composition jouée à Venise, qui donna le nom à l'œuvre complète et qui n'en est en quelque sorte que le prélude (1<sup>er</sup> acte). Je lui passai ensuite commande d'une pièce spécialement écrite pour nous *haro*, en trois parties qui seraient abordées comme trois autres actes distincts mais se répondant.

Je n'ai donc, à proprement parler, pas choisi *assaï* ni *haro*, mais ma confiance était totale, bien que le rapport de force de la puissance lyrique déployée d'une musique principalement destinée au concert et " défendue " par un orchestre philharmonique de soixante trois musiciens, face aux dix danseurs de la compagnie, me donnait un peu le vertige.

Dès les première écoutes, les sensations ont été multiples et j'ai finalement suivi ce qui, avant même que naisse le mouvement, a fait apparaître des espaces d'ombres et de lumières monochromes, puissantes et profondes, comme resurgies de mes vieilles passions pour les images du cinéma expressionniste.

J'ai donc d'abord envisagé un découpage cinématique, d'après les partitions musicales, puis progressivement dessiné une sorte de « story board » sur ses grands axes, puis séquence par séquence. Dans chaque dessin, j'ai continué à préciser régulièrement les détails de direction des lumières, de la scénographie et les principaux emplacements et parcours des danseurs.

Ensuite, il a bien fallu admettre la difficulté réelle de « se mettre en danse » avec cette musique qui avait fait naître en moi un « spleen » que je voulais néanmoins préserver.

Le risque de l'emphase, de noyer la chorégraphie dans la signification des symboles, a fait évoluer la conception du spectacle vers une dramaturgie très construite, non narrative, mettant surtout en valeur les différents états, caractères, physionomies et comportements de la danse en dialogue constant avec la musique : relation en aller-retour soit très proche, autant de la partition que de la ligne mélodique, soit très distante, en sens contraire, permettant son développement très libre et même parfois humoristique.

Dominique Bagouet  
12 juin 1986

## Note du compositeur

Deux partitions constituent la base de ma collaboration avec Dominique Bagouet. La première, qui donne son nom au spectacle *assaï* est une partition que j'avais composée pour la Biennale de Venise et qui fut créée à la Fenice par l'Orchestre de la R.A.I. de Turin, sous la direction de Marcello Panni le 24 septembre 1985. Elle ne fut donc pas composée « pour » la danse.

La seconde, *haro*, est une commande de la Compagnie Bagouet et du Ministère de la Culture que j'ai réalisée de mars 1985 à avril 1986. Plus longue qu'*assaï*, *haro* est cependant divisée en trois mouvements. Elle tient compte (mais est-ce vraiment possible ?) de son partenaire : la danse.

Le projet avec Dominique Bagouet comportait l'idée d'une intervention des formes de la musique « avec » et « sur » sa chorégraphie.

Je me risquai donc à proposer (en particulier dans le premier mouvement d'*haro*) une suite de dessins évidemment approximatifs de mouvements, de déplacements, de vitesses des corps en relation ou sans relation avec ma musique. Le pari d'un dialogue, d'une confrontation ou même d'un combat entre nos disciplines ne pouvait se risquer qu'à l'intérieur d'une communauté de pensée qui fut la première motivation de mon travail.

Pascal Dusapin  
1986

## Programme d'Assaï au Festival Musica de Strasbourg 1986

### Le spectacle

Par deux fois au cours de leur histoire, la danse française et la musique se sont rejointes dans la célébration d'une esthétique commune: ce furent les ballets de Cour, au XVII<sup>e</sup> siècle, et deux cents ans plus tard, les Ballets russes. Les premiers étaient l'expression de la société aristocratique du temps; les seconds ne devaient leur réussite qu'à la volonté d'un seul homme: leur fondateur, Serge de Diaghilev. Aussi n'est-il pas étonnant qu'à sa mort, les liens qu'il avait tissés entre les avant-gardes musicale, picturale et chorégraphique se soient défaits.

Ils ne devaient plus se renouer pendant près d'un demi-siècle. Après la guerre, en France, le rigorisme des jeunes compositeurs sériels les tenait éloignés du ballet, et les rares chorégraphes soucieux de ne pas couper les ponts avec la création musicale choisissaient de préférence la bande magnétique pour support de leurs spectacles.

Aujourd'hui, le chorégraphe Dominique Bagouet et le compositeur Pascal Dusapin ont eut le désir de renouer les liens étroits entre leurs disciplines.

L'ambition du projet évoque les fastes d'antan. Mais sans passéisme. Les rapports de la danse et de la musique ont changé.

Il n'est plus question que la musique asservisse la danse ni que la danse ne tyrannise la musique. Entre son travail et celui de Dusapin, Bagouet entrevoit plutôt comme une complicité souriante.

#### Le spectacle présenté par le chorégraphe

Depuis longtemps, j'étais très attiré par les musiques de Pascal Dusapin, dont certaines me sont devenues familières (*Musique fugitive*, *Tre Scalini*, etc.). Toutefois, elles me semblaient a priori difficilement abordables sur le plan chorégraphique et, par là-même, d'autant plus attirantes. Je devais faire une création pour la Biennale Internationale de la Danse de Lyon, *Musica* souhaitait programmer des pièces de Pascal. Cette conjonction, ajoutée à mon désir de travailler avec lui, fit le reste. Après avoir vu mes trois derniers spectacles, il me proposa *Assaï*, récente composition jouée à Venise, qui donna le nom à l'œuvre complète et n'en est en quelque sorte que le premier acte. Je lui passais ensuite commande d'une pièce spécialement écrite pour nous, *Haro*, en trois parties qui seraient abordées comme trois autres actes distincts, mais se répandant.

Je n'ai donc, à proprement parlé, pas choisi *Assaï* ni *Haro*, mais ma confiance était totale. Cependant, le rapport de force, qui allait s'établir entre la puissance lyrique d'une musique «défendue» par un orchestre de soixante-trois musiciens et les dix danseurs de la Compagnie, me donnait un peu le vertige.

Je me suis vite attaché aux deux compositions de Pascal, qui semblait avoir senti les affinités avec la danse, bien qu'il n'ait pas composé spécialement pour elle et qu'il destine ces pièces également au concert. Dès les premières écoutes, les sensations ont été multiples et j'ai finalement suivi ce qui, avant même que naisse le mouvement, a fait apparaître des espaces d'ombres et de lumières monochromes, puissantes et profondes, comme ressurgies de mes vieilles passions pour les images du cinéma expressionniste.

J'ai donc envisagé un découpage cinématique, d'après les partitions musicales, avant de dessiner une sorte de «story board», en déterminant d'abord les grands axes, puis séquence par séquence.

Dans chaque dessin, j'ai peu à peu précisé les détails de direction des lumières, de la scénographie et les principaux emplacements et parcours des danseurs. Ensuite, il a bien fallu admettre la difficulté réelle de «se mettre en danse» avec cette musique, qui avait fait naître en moi un «spleen» que je voulais néanmoins préserver. Le risque de l'emphase, de noyer la chorégraphie dans la signification et les symboles, a fait évoluer la conception du spectacle vers une dramaturgie très construite, non narrative, mettant surtout en valeur les différents états, caractères, physiologies et comportements de la danse dans son dialogue constant avec la musique: parfois la danse «colle» de très près à la partition, à la ligne mélodique; parfois, au contraire, elle est très distante, ce qui lui permet de se développer librement et, même quelquefois, d'accueillir la dimension de l'humour. Quelques mots à propos des costumes. Très vite, je n'ai eu qu'à observer les danseurs et la façon dont ils réagissaient à mes propositions de chorégraphie. Avec leur personnalité bien distincte, ce sont eux qui ont en quelque sorte imposé leur propre silhouette dans le spectacle. Avec Dominique Fabrégues, nous n'avons pas joué la neutralité, mais plutôt renforcé les différents caractères des danses et des danseurs. C'est un principe qu'on retrouve dans certaines formes traditionnelles où le changement de costume sert avant tout la danse.

Dominique Bagouet

## Programme d'Assai au Festival Musica de Strasbourg 1986

### La musique

**Assai** - P. Dusapin

Composition: juin 1984 - 10 mai 1985

Dédicace: «à Béatrice Sinet pour le premier anniversaire de Louis»

Création: 24 septembre 1985, à la Biennale de Venise, par l'Orchestre Philharmonique de la RAI (Milan) sous la direction de Marcello Panni

Formation:

- piccolo, 2 flûtes, 3 hautbois, 3 clarinettes, 3 bassons
- 3 cors, 2 trompettes, 2 trombones, tuba
- timbales
- cordes

Un seul mouvement

**Haro** - P. Dusapin

Composition: mars 1985 - avril 1986

Commanditaire: Compagnie Dominique Bagouet, Ministère de Culture

Dédicace: «à Béatrice Sinet-Dusapin pour son anniversaire et pour la deuxième année de Louis, avec une pensée pour la comète de Halley et les quatre vingt ans de Samuel Beckett»

Création: 20 septembre 1986, à Lyon, par l'Orchestre Philharmonique de Montpellier sous la direction de Cyril Diederich

Formation:

- 3 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons
- 2 cors, 2 trompettes, 2 trombones
- timbales
- cordes

Trois mouvements

### Les maîtres-d'œuvre du spectacle

**Bagouet Dominique.** Danseur de formation classique, élève de Rosella Hightower, il fait ses débuts au Ballet du Grand Théâtre de Genève et rejoint ensuite la Compagnie Felix Blaska et le Ballet du XX<sup>e</sup> siècle de Maurice Béjart. En 1974, il reçoit l'enseignement de Carolyn Carlson et danse dans les Compagnies de Joseph Russillo, Anne Béranger et Peter Goss. En 1975, il part étudier aux Etats-Unis et, l'année suivante, remporte le premier prix au concours de Bagnolet.

A partir de 1980, la Compagnie Bagouet est rattachée à Montpellier. En avril 1981, à Paris, au Théâtre de

la Ville, il crée *Les voyageurs* pour le GRCOP. Lors de sa création en 1981, puis en 1982, Dominique Bagouet assure la direction artistique du Festival International de Danse de Montpellier pour lequel il fera chaque année une création, notamment *Insaisies* (1982), *F et Stein* (1983), *Déserts d'amour* (1984), *Le crawl de Lucien* (1985). En 1985, il signe sa première mise en scène théâtrale (*Mes amis* d'Emmanuel Bove, au TNP) et chorégraphie une partie de *Suite d'un goût étranger*, produit par Ris et Dancieries.

**Fabrègues Dominique.** Imagine et réalise les costumes des ballets de Michèle Etori, puis de *A cœur ouvert* de Jacques Garnier pour le GRCOP, et du *Crawl de Lucien* (chorégraphie de Dominique Bagouet).

**Halkin Christian.** Elève de l'Ecole Mudra, il devient ensuite régisseur et participe à la création de la *IX<sup>e</sup> Symphonie* de Maurice Béjart. A Paris, il travaille au Théâtre des Variétés, au Palais des Congrès et, durant cinq ans, est régisseur général de Barbara. Il retourne ensuite travailler à Bruxelles avec A.-A. Lheureux dont il assure les scénographies et les éclairages. Il est actuellement directeur technique de la Compagnie Dominique Bagouet.

**Dusapin Pascal:** pour sa biographie et ses œuvres, se reporter page 121.

**Diederich Cyril,** né à Aix-en-Provence. Après des études de piano, de cor et de direction d'orchestre, il est lauréat des concours internationaux de Florence et de Katowice. En 1970, il fonde les Semaines Musicales du Lubéron qu'il animera jusqu'en 1984. Assistant de Serge Baudo à Lyon, en 1975, puis second chef permanent de l'Orchestre National de Lille, de 1978 à 1983, il est nommé directeur de l'Orchestre Philharmonique de Montpellier Languedoc-Roussillon en 1984.

Invité à diriger les principaux orchestres français, il mène aussi des activités de chef lyrique, notamment à Paris, Montpellier et Monte-Carlo. Dans le cadre des festivals de Carpentras et de Vaison-la-Romaine, il a monté, année après année, tout un cycle d'opéras de Haydn.

En 1986, l'Orchestre Philharmonique de Montpellier et Cyril Diederich participent pour la seconde fois au Festival International de Radio France et de Montpellier. Après une tournée en Italie, en février, ils sont les invités du Festival d'Edimbourg, en août.

## Programme d'Assaï au Festival Musica de Strasbourg 1986

### Les danseurs et les musiciens

**Chance Claire.** Elle fait des études de danse classique au Conservatoire de Caen, puis reçoit l'enseignement de l'Ecole Supérieure d'Etudes Chorégraphiques. Après un voyage d'étude aux Etats-Unis, en 1978, elle est stagiaire deux saisons, à Angers, au CNDC de Viola Farber, puis rejoint la Compagnie Dominique Bagouet en septembre 1983.

**Charrier Sarah,** née en 1958. Suit, durant un an, les cours de Rosella Hightower et rejoint Georges et Catherine Golovine à Avignon. Stagiaire durant la saison 1981-82 chez Dominique Bagouet, elle est engagée en 1982 par la Compagnie du Four Solaire. Elle étudie ensuite sous la direction de Peter Goss avant de rejoindre la Compagnie Bagouet en mars 1984.

**Legrand Catherine.** Après des études de danse classique, elle aborde la danse contemporaine au Centre International de la Danse, à Paris. Au début de 1982, elle est engagée par la Compagnie Dominique Bagouet et, depuis, participe régulièrement à ses activités.

**Noël Dominique,** née à Monaco. Après des études de danse classique chez Marika Besobrasova, de 1962 à 1972, elle obtient une licence de lettres à Nice, puis travaille la danse contemporaine avec Wes Howard, Jennifer Muller, Jarma Uotinen, Hideyuki Yano, Trisha Brown, Odile Duboc. Elle rejoint la Compagnie Bagouet en mars 1985.

**Onckelinx Sonia.** A partir de 1976, elle étudie la danse contemporaine avec Odile Duboc, au CNDC avec Viola Farber, à Paris avec Anne Koren et Robert Kovich. Parallèlement, elle travaille la danse classique avec Christiane Weibel et Joëlle Mazet. Elle se frotte également au théâtre et au mime, et rejoint la Compagnie Bagouet en janvier 1985.

**Rust Michèle.** Etudes de danse classique avec Jacqueline Fynnaert, moderne avec Peter Goss dont elle devient l'assistante. De 1977 à 1980, elle est professeur et danseuse dans la Compagnie Bagouet, qu'elle quitte ensuite pour travailler avec François Hiffler, et où elle est de retour depuis 1983.

**Alvarez Jean-Pierre.** Il reçoit à Toulouse une double formation, classique et moderne. En 1978, il est engagé comme stagiaire dans la Compagnie de Ballet-Théâtre Joseph Russillo où il restera, jusqu'en 1982,

comme professeur et comme danseur. Après une saison dans la Compagnie de Daniel Agésilas, il ouvre un cours à Montpellier avant d'entrer dans la Compagnie Bagouet, en septembre 1983.

**Bourigault Christian.** Il est stagiaire au CNDC, en 1980-81, avec Alvin Nicolais. Il étudie la danse contemporaine avec Lila Green, Susan Buirge, Jean Pomarès, Anne Koren, et la danse classique avec Joëlle Mazet et Christiane Weibel. Il rejoint la Compagnie Bagouet en mars 1985.

**Glandier Bernard,** né en 1957. Il étudie la danse à Bordeaux, puis à l'Ecole Mudra de Maurice Béjart. Il appartient à la Compagnie Bagouet de 1979 à 1983. En mars 1984, il participe à la création primée au concours de Bagnolet. En février 1985, il danse dans *Parcelle de ciel* (chorégraphie de Susan Buirge) et, en mai, présente un solo à la Ménagerie de Verre: *La petite danse d'Alice*. Danseur invité de la Compagnie Bagouet.

**Kelemenis Michel.** Après avoir étudié sept ans la gymnastique, il entreprend des études de danse contemporaine à Marseille, en 1977, avec Wes Howard, et de danse classique avec Danièle Casanova et Colette Armand. En septembre 1983, il rejoint la Compagnie Bagouet, pour laquelle il chorégraphie *Dix minutes d'écoute musicale* en octobre 1984, et *Nouvelle Galérie* en juillet 1985.

**Orchestre Philharmonique de Montpellier Languedoc-Roussillon.** En cinq ans, il s'est hissé au niveau des meilleurs orchestres français. Sous l'impulsion de son nouveau chef, Cyril Diederich, qui a su animer et fonder la cohérence de ses 70 musiciens, il voit aujourd'hui un développement spectaculaire de ses activités.

Installé à Montpellier, où il donne ses concerts et participe aux représentations lyriques dans la grande salle de l'Opéra, il parcourt tout l'année le Languedoc-Roussillon: des milliers de kilomètres pour apporter la musique dans les campagnes et les villes de la région.

# ASSISTANTE CHOREGRAPHE

Élisabeth Disdier apparaît dans le programme d'Assai comme assistante à la chorégraphie, une fonction encore jeune et d'autant plus surprenante lorsqu'elle est occupée par une personne n'appartenant pas à la compagnie. Hier, danseuse aux côtés de Lila Greene et de Mark Tompkins, Elisabeth Disdier enseigne et donne des stages conclus par des propositions chorégraphiques. Elle s'est penchée sur l'image vidéo et a signé l'an dernier trois créations. En bref, un parcours piqué d'expérimentations et le désir aujourd'hui d'être confrontée à de nouvelles méthodes de travail. C'est dans ce sens qu'elle présente une demande de bourse au Ministère de la Culture (direction de la Musique et de la Danse) pour assister lors d'une création un chorégraphe dont la démarche ne lui serait pas familière. L'originalité du projet est appréciée et la bourse accordée. Dominique Bagouet accepte le premier le principe d'inviter quelqu'un de l'extérieur dans ce temps de composition que les chorégraphes préfèrent d'ordinaire confidentiel. Pendant

deux mois cet été, elle apporte une aide technique en accomplissant les mille tâches qui incombent à une médiatrice, facilite la liaison entre les partitions, les sons et la chorégraphie, tient le rôle de script pendant les répétitions. Elle entretient parallèlement avec Dominique Bagouet des conversations approfondies sur la précision des détails, le dépouillement des formes, la chimie de l'image. En fait, ils discutent (et on pense à Godard invitant sans relâche les cinéastes à parler entre eux du travail) de leurs préoccupations communes, principalement axées sur les rapports de la chorégraphie et de la musique.

Après avoir suivi la tournée d'Assai à Lyon, Strasbourg, Créteil et Montpellier, Elisabeth Disdier reprendra probablement son rôle pour la prochaine création de Dominique Bagouet. Pour l'heure, elle vole vers Wuppertal où Pina Bausch l'a invitée à assister aux dernières répétitions de Viktor.

Isabelle d'ISTRIA

## LES DANSEURS LES CHIFFRES

*Assai, est porté par 10 interprètes magnifiques « croqués » ici par leur chorégraphe Dominique Bagouet.*

### Jean-Pierre Alvarez

Je le sens souvent tendu, prêt à bondir mais aussi très attentif, j'aime particulièrement son regard sur Sonia quand il la porte à la fin de « Crème de Jour » de Michel Kéléménis.

### Christian Bourigault

Il aurait la présence noble et mélancolique des héros romantiques (et il va détester lire ça) mais juste assez tordue dans les coins pour ne pas s'y enfermer.

### Claire Chancé

Depuis « Le crawl de Lucien », Claire est comme une énigme vivante dont le regard fixe semble chaque fois signaler que tout cela est de toute façon une histoire de cinglés.

### Sarah Charrier

Dans « Le crawl de Lucien », elle est vive, furtive et peut soudain tout bloquer et tendre vers une sagesse de fresque de Piero della Francesca par exemple.

### Bernard Glandier

Il danse tout avec une immense tendresse.

### Michel Kéléménis

Son énergie et sa précision sont redoutables, dans sa danse il s'arrache dans tous les sens du terme.

### Catherine Legrand

Elle a un côté dinosaure et un côté oiseau, cette espèce de monstre se suspend dans les spectacles comme un sort.

### Dominique Noël

Malicieuse et douce dans « Assai », elle danse sous sa crinière rousse comme avec une mémoire qui brûle.

### Sonia Onckelinx

Je la sens souvent volontaire et je l'imagine facilement comme une danseuse de corde, fragile, seule, sur le fil.

### Michèle Rust

Quand elle enseigne elle parle souvent de nuances, on pourrait dire de cette dame qu'elle est une danseuse de grande qualité ou vice-versa.

*Le spectacle Assai étant donné avec la présence d'un orchestre de 62 musiciens, le montage de sa production a été particulièrement complexe. Nicole Raullin, administratrice de la Compagnie Dominique Bagouet a travaillé 14 mois pour que ce spectacle ait lieu. Le soir de la première, on l'a vue pleurer de bonheur.*

### DEPENSES

**Coût des costumes :** 215 000 F (comprenant la création et le salaire de 5 personnes pendant 1 mois et 3 personnes pendant 2 mois)  
**Musique :** 110 000 F.  
**Scénographie :** 190 000 F.  
**Lumières :** 10 000 F.  
**Frais d'édition pour la musique :** 27 000 F.  
**Frais d'administration :** 50 000 F (plus salaire 3 mois d'administratrice et 3 semaines de secrétariat).  
**Orchestre** plus direction du chef : 162 000 F.  
**Déplacements** 85 personnes du 15 septembre au 2 octobre : 410 000 F  
**Voyages :** 80 000 F.  
**Transport** décors et matériel : 40 000 F.  
**Enregistrement** de la musique : 50 000 F.  
**Technique :** 160 000 F. (1 direction pendant 10 semaines, 2 extra 5 semaines).  
**Frais divers :** 50 000 F.  
**Publicité :** 3 500 affiches : 25. 000 F.  
**Programmes :** 20 000 F.  
**Salaires danseurs :**  
10 danseurs x 7 250 F brut mensuels  
8 semaines plus 3 semaines de tournée.  
**Salaire chorégraphes :** 12 800 F brut  
10 semaines plus 3 semaines de tournée.

### RECETTES

**Direction de la musique :** 50 000 F. (commande à un musicien)  
**Ministère de la culture :** 150 000 F. (aide exceptionnel).  
**Sponsors**  
Air inter : 16 voyages Montpellier Paris via Lyon.  
Cointreau : 50 000 F.  
Soleg : 90 000 F.  
**Mairie de Montpellier :** 35 000 F.  
**Coproducteurs :**  
— Biennale de Lyon : 290 000 F.  
— Musica Strasbourg : 250 000 F.  
— Festival d'Automne/M.C. Créteil : 260 000 F.  
Avec l'aide du Théâtre Contemporain de la Danse.  
Le Centre chorégraphique national de Montpellier Languedoc-Roussillon reçoit pour l'année une subvention :  
**Ministère de la culture :** 945 000 F.  
**Région :** 1 000 000 F.  
**Ville :** 10 000 000 F.  
**Département :** 35 000 F.

En recettes propres, la compagnie couvre plus de 44 % de son budget auxquels s'ajoutent 4 % de sponsoring.

## **Collaborations et sources d'inspiration**



Sonia Onckelinx, Bernard Glandier, Jean-Pierre Alvarez, Dominique Noel, 1986. DR

## Pascal Dusapin – biographie

Compositeur français né le 29 mai 1955 à Nancy.

Pascal Dusapin fait ses études d'arts plastiques et de sciences, arts et esthétique à l'Université de Paris-Sorbonne. Entre 1974 et 1978 il suit les séminaires de Iannis Xenakis. De 1981 à 1983 il est boursier de la Villa Médicis à Rome.

Il reçoit de très nombreuses distinctions dès le début de sa carrière de compositeur. Parmi celles-ci, le Prix symphonique de la Sacem en 1994, le Grand prix national de musique du ministère de la Culture en 1995 et le Grand prix de la ville de Paris en 1998. La Victoire de la musique 1998 lui est attribuée pour le disque gravé avec l'Orchestre national de Lyon, puis de nouveau en 2002, comme « compositeur de l'année ». En 2005, il obtient le prix Cino del Duca remis par l'Académie des Beaux-arts. Il est Commandeur des Arts et des Lettres. Il est élu à la Bayerische Akademie der Schönen Künste en juillet 2006.

En 2006 il est nommé professeur au Collège de France à la chaire de création artistique. En 2007, il est lauréat du Prix international Dan David, un prix international d'excellence récompensant les travaux scientifiques et artistiques et qu'il partage avec Zubin Metha pour la musique contemporaine.

Il est l'auteur de nombreuses pièces pour solistes, musique de chambre, grand orchestre et opéras. À l'automne 2002, sont créés successivement *A quia*, concerto pour piano et orchestre (commande des Beethoven Fest de Bonn) et le cycle complet de ses *Sept études* pour piano.

L'Orchestre philharmonique de la Scala de Milan lui commande la suite pour orchestre *Perelà Suite* – tirée de son opéra *Perelà, uomo di fumo* – créée en 2005 sous la direction de James Conlon.

Il est l'auteur de sept quatuors, dont le *Quatuor V*, commande du Muziekgebouw aan't IJ, du Berliner Philharmoniker et de la Cité de la Musique créé en 2005 au Concertgebouw d'Amsterdam par le Quatuor Arditti, le *Quatuor VI*, *Hinterland*, hapax, quatuor concertant avec un orchestre créé à Lucerne en avril 2010 et le *Quatuor VII* « Open Time » créé aussi par le quatuor Arditti, en 2010.

Pour l'orchestre, un cycle de sept « solos » s'achève avec *Uncut* (2008-2009) et plus récemment, un nouveau cycle sous forme de tryptique s'ouvre avec un premier volet *Morning in Long Island*, concert n° 1 pour grand orchestre, avec trois cuivres concertants, créé par l'Orchestre de Radio France et Myung-Whun Chung en 2011.

Sept œuvres lyriques également à ce jour, *Roméo Et Juliette*, créé en 1989 à l'opéra de Montpellier, *Medeamaterial*, en 1992 à l'opéra de la Monnaie de Bruxelles, *To be sung* en 1994 au théâtre des Amandiers de Nanterre, sont suivis d'une commande de l'Opéra national de Paris, *Perelà, uomo di fumo*, créé à Bastille en 2003 et *Faustus, The Last Night* (2003-2004), commande du Staatsoper Unter den Linden de Berlin (prix de la création 2007 des Victoires de la Musique et Choc du Monde de la musique pour son enregistrement dvd), toutes deux mises en scène par Peter Mussbach. Le Festival d'Aix en Provence lui commande *Passion*, créé en 2008, sur un livret de Pascal Dusapin lui-même, d'après la légende d'Orphée. En 2011, au théâtre des Bouffes du Nord, voit le jour *O'Mensch*, cycle de lieder sur des poèmes de Nietzsche, mis en scène par le compositeur, avec ses interprètes fidèles, Georg Nigl et Vanessa Wagner.

Les œuvres de Pascal Dusapin sont publiées par les Éditions Salabert (Universal Music Publishing France) et principalement enregistrées chez Naïve/Classic.

Source : Ircam-Centre Pompidou, 2013

*Assai* (1985) pour orchestre de 71 musiciens : musique instrumentale d'ensemble (grand orchestre type « bois par 3 » ou plus).

Effectif détaillé : 3 flûtes (aussi 1 flûte piccolo), 3 hautbois, 3 clarinettes, 3 bassons, 3 cors, 2 trompettes, 2 trombones, tuba, timbales, 14 violons, 12 violons II, 10 altos, 8 violoncelles, 6 contrebasses

Commande de La Biennale di Venezia

Dédicace : à Béatrice Sinet pour le premier anniversaire de Louis

Première audition : 22.09.1985, Venezia / La Biennale di Venezia, Teatro alla Fenice, Orchestra de la RAI di Milano, direction : Marcello Panni

Durée : 17 minutes

Salabert – reference 3745

*Haro* (1986) : musique instrumentale d'ensemble (orchestre type « bois par 2 »)

Effectif détaillé : 3 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons, 2 cors, 2 trompettes, 2 trombones, percussionniste, timbales, cordes

Première audition : 20 septembre 1986, France, Lyon, Opéra, par l'Orchestre philharmonique de Montpellier, direction : Cyril Diederich.

Durée : 38 minutes

Salabert – reference 3749

Durand-Salabert-Eschig (Universal Music Publishing Classical)

16 rue des Fossés Saint-Jacques - 75005 Paris

Téléphone : +33 (0)1 44 41 50 90

## Espaces communs : Dominique Bagouet et la musique

**Dominique Bagouet** : dès mon arrivée à Montpellier en 1981, les créations se sont succédées avec un goût très marqué, soit pour la musique du XVII<sup>ème</sup> siècle, soit, paradoxalement avec un grand saut dans le temps, pour la musique contemporaine.

Henri Dartois, musicien électro-acousticien, a composé plusieurs pièces pour mes chorégraphies *Tobbogan* et *Insaisies*. Il a retravaillé au synthétiseur une musique écrite. Plus tard, j'ai fait une rencontre déterminante avec la musique vivante non-écrite pour *F. et Stein*, avec un musicien de rock, Sven Lava. Ensuite, j'ai voulu faire plus ample connaissance avec d'autres formes de musique électro-acoustique, et parmi mes grandes amitiés lyonnaises, j'ai rencontré Gilles Grand qui a collaboré avec moi à un travail très important au Théâtre National Populaire de Villeurbanne : la mise en scène de *Mes amis* d'Emmanuel Bove, interprété par Gérard Guillaumat. Nous avons poursuivi notre collaboration avec *Le Crawl de Lucien*. Cette création électro-acoustique a été largement diffusée par ailleurs, en dehors de la danse

En ce qui concerne la musique pour orchestre, j'ai eu la chance d'avoir pour la création de *Déserts d'amour*, deux orchestres dans la fosse : l'orchestre de Montpellier qui interprétait la symphonie salzbourgeoise de Mozart et l'Ensemble Intercontemporain, trois pièces de Tristan Murail.

*Fantasia semplice* fut une magnifique aventure à l'Opéra de Paris avec Marc Monnet, malgré quelques difficultés quant à la relation avec l'institution, pour la danse comme pour la musique d'ailleurs.

Enfin, ma dernière rencontre est celle de Pascal Dusapin. La création d'*Assaï* a nécessité la présence de l'immense orchestre philharmonique de Montpellier, presque au complet ; ce qui a d'ailleurs permis de trouver plus de coproducteurs : Musica à Strasbourg, le Festival de Paris, la Biennale internationale de la danse à Lyon. Les neuf représentations avec l'orchestre furent un véritable luxe, compte tenu des moyens de production. Pascal Dusapin vient de m'offrir huit très belles pièces pour trombone pour *Le Saut de l'ange*, en relation avec des pièces pour piano et violoncelle de la *Flûte enchantée* de Mozart. Voilà rapidement brossé l'historique de mes rapports avec la création musicale.

Depuis dix ans, j'ai dépensé une énergie énorme. Je ne sais si c'est à cette énergie ou aux circonstances que je dois d'avoir pu obtenir certains moyens de production qui sont quand même bien minimes par rapport à ceux du théâtre ou de la musique. Depuis sept ans, je me suis donné une ligne de conduite, celle d'une réserve très importante de l'énergie pour la production comme pour moi-même, dans la relation avec la musique.

La relation avec la musique vivante et la musique contemporaine n'est pas du tout évidente car le poids financier qu'elle induit est loin d'être négligeable. Il est parfois difficile de savoir ce qui coûte le plus, de la musique ou de la danse. Mais pour *Assaï*, l'œuvre musicale et son interprétation par l'orchestre ont coûté beaucoup plus cher que la danse ; de six à sept fois plus. Le montage financier n'a été possible qu'avec des coproducteurs : la Biennale internationale de Lyon, Musica à Strasbourg, l'Orchestre de Montpellier, le Festival d'Automne, le Théâtre contemporain de la Danse, la Maison des Arts et de la Culture de Créteil. Imaginez une tournée de neuf spectacles avec un orchestre symphonique, vous aurez une idée de l'énergie qu'il a fallu amasser pour rendre cette production possible. Il est clair que toutes les compagnies de danse ne peuvent accéder à des opérations comme celle-là.

J'aimerais parler de l'expérience de Créteil et de la précarité des spectacles, même comme *Assaï*. Celui-ci offrait pourtant la garantie d'un orchestre de très bonne qualité, dirigé par Cyril Diederich, avec une partition de Pascal Dusapin. Le spectacle avait fait les preuves de son équilibre, de sa solidité, à l'Opéra de Lyon, lors de la Biennale. Transporté pour quelques jours à la Maison des Arts et de la Culture de Créteil, il a souffert de l'infrastructure qui n'était pas prête à le recevoir au niveau technique. La capacité d'accueil était cependant réelle au niveau du son, de l'espace, du nombre de places pour les spectateurs. Or, dans un spectacle, tout est en relation. Cet énorme vaisseau de Créteil est typique des grandes « maisons » de banlieue qui n'ont pas bénéficié de tout le budget nécessaire, mais qui ont cependant un matériel d'éclairage performant.

Je me suis donc retrouvé devant une image très affadie du spectacle, très décevante après l'image extrêmement pointue donnée à l'Opéra de Lyon. Cet Opéra a peut-être des problèmes d'infrastructure, mais il est parfait sur le plan de l'équipement. A Créteil, il faut draper l'inhumanité du rapport scène-salle par une très grande

performance technique. Il aurait fallu louer trois fois plus de matériel. Le spectacle s'est trouvé un peu perdu dans un espace un peu trop vaste. On avait une image pâlichonne du spectacle. Le rapport à la musique était déséquilibré. Malgré une partition écrite, solide et splendide, la relation à la musique reste ténue, fragile.

**Pascal Dusapin** : une petite précision sur le coût de la musique. Je ne suis pas au courant de tous les coûts, étant d'ailleurs incapable de gérer une telle production. Mais, autant la tournée d'*Assaï* avec orchestre peut paraître spectaculaire, autant le bénéfice est plutôt du côté de la danse qui a, à sa disposition, une compagnie permanente. J'ai monopolisé l'orchestre d'*Assaï* durant un mois. Maintenant, c'est terminé. Cela peut paraître cher, mais Bagouet lui, a pu continuer.

Il est difficile de parler du spectacle à Créteil en terme d'échec. A Lyon, en revanche, cette magie existait entre scène, orchestre, public et danseurs. Elle a créé une sorte de précipité, une alchimie très rapide – mon père, biologiste, aimait à m'impressionner, enfant, en mélangeant un liquide blanc avec un liquide vert pour le faire devenir bleu ou rouge – que l'on n'a pas retrouvé à Créteil parce que la chorégraphie souffrait de l'immensité du plateau ; l'orchestre, qu'on ne voyait même pas, était noyé dans un trou.

**Alain-Paul Lequeux** : nous pourrions aussi parler du rapport de la danse et de l'architecture. La mise à l'écart de la danse dans l'architecture d'aujourd'hui signifie que les architectes ont presque tous perdu, depuis longtemps déjà, le sens des circulations, du déplacement physique et de son rôle dans l'architecture. L'influence de l'architecture japonaise est importante, car selon eux, ce n'est pas la matière du bâtiment qui compte, mais l'espace créé. L'optique des architectes s'en est ainsi trouvée changée. Ils auraient besoin de visualiser la danse et ses parcours. Certains bâtiments se prêtent à tous les parcours ; d'autres, comme les salles de congrès, à aucun.

**Dominique Bagouet** : ce n'est pas sans raisons que dans des salles de ce type, les grands metteurs en scène, comme Claude Régy ou Patrice Chéreau se produisent avec des moyens légitimes, pour ramener dans ces lieux inhumains, l'humanité des espaces, faire que dans ces espaces terribles, l'on arrive grâce à l'imagination et à la qualité de leur décor et de leur mise en scène, à introduire avec les moyens et techniques un sentiment d'humanité. La relation avec la musique est similaire, elle tente de lutter contre l'inhumanité de l'architecture.

**Alain-Paul Lequeux** : j'aimerais parler des problèmes liés à la sonorisation. L'une des choses les plus redoutables dans les spectacles sonorisés, reste la répartition impitoyable du son entre la droite et la gauche. En effet, l'oreille bien entraînée ou non, ne peut obtenir une image stéréophonique sans de gros efforts. On entend vraiment deux sources. Alors que si le spectacle baigne dans le son, la relation est automatiquement bien meilleure.

**Dominique Bagouet** : pour *Assaï*, on a vite découvert avec Pascal Dusapin et le technicien Laurent Gachet, que la diffusion du son ne pouvait être que centrale, distribuée ensuite par le lieu même ; ainsi, la cour des Ursulines offrait une distribution naturelle en arc de cercle à partir d'une source centrale.

**Henry Torgue** : la gestion du spectacle, de l'espace, peut autoriser un mouvement du son différent de la simple stéréo frontale. La difficulté, c'est qu'il ne faut jamais faire écran à la danse. Le fait d'avoir une musique scindée, sur le système du cinéma, qui concerne la salle et pas les danseurs, rend cette séparation perceptible car on ne crée pas le même espace sonore que par le frontal. Pour accéder à l'image, plus fragile que le son qui nous enveloppe déjà, il faut aller chercher derrière ; c'est déjà une difficulté. Il est important que les danseurs puissent s'intégrer à un paysage sonore. Aussi, est-il très intéressant d'avoir des points de diffusion nombreux, également dans la salle et de pouvoir gérer cela, afin que le danseur, quand il fait un geste, soit perçu à sa position juste, et que la musique puisse venir aussi de l'arrière ; bref, que le danseur puisse apparaître comme un solo d'une dérive musicale, de par son simple déplacement.

**Dominique Bagouet** : ma relation à la musique n'est pas bien nette. Peut-être parce que je cherche toujours. La musique dans *Assaï* donne une dimension un peu grandiose, par laquelle on se sent un peu porté. Quelquefois, quand on glisse trop dans le sens du grandiose, on a plutôt envie d'intimité. Aussi ai-je demandé à Pascal de me composer des pièces plus intimes pour trombone.

Tout d'abord, je n'ai rien compris à cette musique pour trombone, que je trouvais belle mais triste. Or, j'avais envie de faire un spectacle drôle, saugrenu. Chaque fois que j'essayais de faire un spectacle drôle, cela devenait profondément tragique. D'ailleurs, je me jure bien maintenant de ne plus rien annoncer aux danseurs. Mon

désir était que ce soit un spectacle un peu tordu. Il l'est en effet, peut-être un peu trop. Je ne sais pas si c'est drôle. Le jour de la première, il n'y a pas eu un bruit dans la salle.

**Pascal Dusapin** : la musique ne se déploie pas pour moi dans ces zones de ressenti. Je dis cela sans mépris, c'est d'ailleurs quelquefois nécessaire. Sait-on ce qui se passe dans notre tête quand nous composons ? J'essaie, quant à moi, de me vider le plus possible de toute idée. Je tente d'oublier la vie, de libérer le corps et l'âme. Je ne pense pas que ma musique soit triste ; certes elle n'est pas gaie, elle est assez sombre. Tout ce que l'on trouve sombre aujourd'hui nous paraîtra peut-être clair demain. La pratique d'un art nous apprend que les choses ne sont pas toujours où on les croit. J'avais nommé la partition du *Saut de l'ange* : *Sly*, qui signifie « rusé » en anglais. C'est le nom d'un personnage de *la mégère apprivoisée* de Shakespeare, qui entre ivre, profère quelques stupidités et tombe sur la scène où il reste pendant toute la durée de la pièce. Bagouet m'avait clairement signifié qu'il voulait que je lui envoie une musique comme ci, comme ça, et il me donnait rendez-vous à la première. C'était tout le contraire d'*Assai*. Je pensais à ce titre depuis plusieurs années. J'ai une petite collection de titres courts que je me réserve.

En fait, dans *Le Saut de l'ange*, les pièces sont très courtes, exactement calculées en rapport avec le potentiel maximal d'énergie des musiciens. Certaines durent de deux à trois minutes. Cela ne signifie pas que l'on joue très fort, mais plutôt dans une situation extrêmement difficile, avec un jeu de sourdine complexe. Pendant le solo du danseur, les trombones jouent très doucement, si bas que j'avais fait arrêter la climatisation pour les entendre pendant l'enregistrement, dont on a d'ailleurs dû monter le niveau. Cette pièce de trois minutes, qui ne dépasse pas le pianissimo, est épuisante. Les musiciens arrivaient au bout exténués, car la sourdine obstruait littéralement le pavillon du trombone et créait un refoulement de l'air. Ils avaient à lutter contre leur propre énergie et c'est cela qui rendait l'effet musical, cette tension qui peut aussi être perçue comme une détente. Toutes les pièces sont plus ou moins envisagées sous l'angle de l'épuisement de l'énergie. C'est un principe dans toute ma musique.

**Alain-Paul Lequeux** : ce fait physique rapproche en fait les musiciens des danseurs, dans l'effort fondamental, essentiel.

**Dominique Bagouet** : ma relation avec la musique est aussi la conscience d'avoir beaucoup à apprendre d'elle. Les danseurs se lovent très confortablement dans leur silence. Ils s'autosatisfont de la technicité. La musique nous emmène et nous perd. Ce besoin et cette envie révèlent notre intérêt, notre recherche.

Si la musique est une redondance de la danse, c'est une erreur fondamentale. La musique est souvent un partenaire mystérieux pour nous, qui ne sommes pas musiciens. Son mystère nous est nécessaire.

A la première répétition d'*Assai*, j'étais tellement angoissé que je ne voulais pas que Pascal vienne. J'avais choisi de tels partis pris d'images sur sa musique...

**Alain Fourgeaux** : j'aimerais savoir quelle différence vous faites entre les spectacles conçus pour des musiciens live dès le départ, et les mêmes spectacles qui se retrouvent tournés avec une bande enregistrée.

**Dominique Bagouet** : rien n'est comparable à la qualité d'une diffusion vivante. Une diffusion stéréophonique permettra évidemment de tourner plus facilement et d'éviter les conflits des danseurs et des musiciens à propos de la conception du temps. C'est plus confortable pour les danseurs. On peut mieux se « caler », mais l'on ne retrouve pas le même relief. De toute façon, l'on n'a pas vraiment le choix. Les chorégraphes hélas ne l'envisagent même plus, à cause de cela. Ne serait-ce que pour une pièce comme *Assai*, comment imaginer une diffusion avec un orchestre symphonique ? On renonce parce qu'on sait qu'à telle date l'on aura réalisé un enregistrement d'excellente qualité avec les interprètes et le chef de la création. Mais dès qu'il sera possible de le donner avec l'orchestre, on le fera. C'est très compliqué à mettre en place. Il faudrait au moins se donner les moyens d'une excellente diffusion. Nous tournons maintenant avec notre propre matériel de son et Laurent Gachet, notre ingénieur du son, d'un grand professionnalisme. Cela offre le maximum de garanties de qualité.

**Alain Fourgeaux** : l'architecture d'une salle est capitale ; elle fait percevoir la pièce différemment. Ainsi l'écart entre *Assai* donné à l'Opéra de Lyon et *Assai* donné à la Maison des Arts et de la Culture de Créteil. A Montpellier, les pièces ont été données en plein air et étaient encore différentes.

Dans les spectacles d'Odile Duboc, d'Anne-Marie Reynaud, de Jean-Claude Gallotta, la place des musiciens est définie. Le nombre réduit de musiciens permet financièrement de tourner les spectacles avec eux.

J'ai constaté avec *Déserts d'amour*, dansé à la salle Grammont de Montpellier et au Théâtre de Paris, que la musique, jouée en direct ou pas, induit un spectacle complètement différent.

**Pascal Dusapin** : pourquoi ne choisirait-on pas les musiciens et ne mettrait-on pas les danseurs en vidéo ? A Orléans, quand j'ai vu *Assai* avec la bande, je suis parti au bout d'un quart d'heure, j'étais trop malheureux. Depuis, je m'y suis fait, mais je ne voudrais pas continuer.

*Les Cahiers du Cenam*, n° 48 - Mars 1988

## Dominique Bagouet et Pascal Dusapin à propos d'*Assaï*

**Dominique Bagouet** : je n'ai imposé aucune condition à Pascal Dusapin, avant qu'il n'écrive *Haro*, la seconde partie du ballet *Assaï*. Il a simplement, de lui-même, adopté un temps différent, en ménageant des espaces pour la danse. Il a également tenu compte de mon unique remarque : penser aux difficultés entraînées par la richesse d'événements de la musique. Pour la première partie, composée pour le concert, je me suis laissé guider par la construction de la partition. Après le choc initial qui avait fait affluer en moi des sensations en noir et blanc, proches du romantisme suranné du cinéma muet, j'ai éprouvé le besoin de les trier au moyen d'un véritable story-board et d'un plan précis, laissant cependant place à la mouvance des choses.

Pour la seconde partie, j'ai commencé à travailler dans le silence, avec pour seuls repères la partition et le métronome. Je peux déchiffrer la construction d'une œuvre, mais je n'ai pas la faculté de l'entendre. Malgré quelques décalages, la correspondance nous a sidérés, sur le plan de l'émotion, entre la musique et la chorégraphie faite sans elle. Les compositions de Pascal Dusapin sont profondément humaines dans leur relation avec la fantaisie et l'arbitraire de la vie ; elles comblent mon affection pour la non-hiérarchie des plans et des événements du quotidien. Pascal compose comme un peintre, par couches successives, par nuages musicaux, avec des retouches et des retours en arrière. Je m'en suis aperçu quand j'ai voulu donner des repères aux danseurs mis dans l'impossibilité de compter ; je leur fixais des points de départ et d'arrivée en fonction des phrases instrumentales qui prouvaient, par leur enchevêtrement, leur antériorité. Je me demande comment il s'y retrouve dans les harmonies.

**Pascal Dusapin** : sans même remonter aux protagonistes des Ballets Russes, les compositeurs de musique « sérieuse » collaboraient de façon spontanée avec les chorégraphes. En butte avec les débats théoriques, la musique contemporaine s'est peu à peu coupée de la danse comme du cinéma et du théâtre, alors qu'une bonne part de mes efforts consiste à faire surgir la musique ailleurs. Notamment dans la danse, monde de formes, de mouvements et de vitesse, très proche structurellement de la composition. Le milieu musical témoigne d'un mépris tenace pour le ballet : le projet d'éditer *Assaï* en disque a dû être abandonné. Chorégraphes et musiciens méconnaissaient l'art de l'autre, excepté Dominique Bagouet. En général, les gens de la danse s'ouvrent beaucoup plus au monde que les musiciens qui ratiocinent sur eux-mêmes. Les interprètes d'*Assaï* m'ont stupéfié par leur connaissance de ma musique : ils la mémorisent et s'y repèrent de façon très précise. Pour assurer leurs déplacements en séance de montage, ils miment et chantonnent la musique très doucement : c'est très beau. Ils entretiennent avec elle un rapport fondamental, basé sur une profonde intuition des choses. Je peux dire que l'on a, Dominique et moi, littéralement baigné, infusé dans notre collaboration. Il a attendu le choc de ma musique qui l'a simultanément comblé et terrifié. Il a pu organiser et projeter dans l'espace de la scène un espace de pensée pure. Cela me fascinait d'autant plus que j'ai essayé, de mon côté, d'imaginer moléculairement la présence des danseurs sur une ligne supplémentaire de ma partition. J'ai bien vite fichu au panier cet essai de « chorégraphie ».

C'est une habitude de musicien de vouloir organiser mouvements et développements en fonction du temps. *Assaï* réussissait justement à développer, comme une symphonie de Brahms, un mouvement chorégraphique avec ses thèmes et leurs enchaînements. Il existe également un mouvement sonore qui crée un premier espace dans un orchestre symphonique où les thèmes passent d'un pupitre à l'autre. On en perd la sensation lorsqu'il faut remplacer les musiciens par la bande-son. Par boutade, je demande à Dominique Bagouet d'imaginer l'orchestre confronté, faute de moyens, à une vidéo des danseurs !

Plus sérieusement, j'aurais aimé aller encore plus loin dans l'invention de notre collaboration. Par exemple, reprendre un mouvement de la chorégraphie d'*Assaï* et écrire une nouvelle partition, histoire de voir si cela tient le coup. Quand j'admire le travail de Cunningham ou de Trisha Brown, j'ai envie de composer pour eux. Inversement, qui osera proposer une autre chorégraphie pour *Assaï* ?

Propos recueillis par Marcel Weiss - *Les Cahiers du Cenam*, n° 48 - Mars 1988

# LA MUSIQUE, LA DANSE, LA PROHIBITION DE L'INCESTE

**Laurence LOUPPE :** Parlons de la première rencontre Bagouet-Dusapin.

**Pascal DUSAPIN :** J'emménageais dans mon studio. Je repeignais mes murs. Voilà que quelqu'un nommé Dominique Bagouet me téléphone. J'étais très étonné, car personne ou presque ne connaissait mon nouveau numéro. Il me raconte qu'il a entendu une pièce de moi, grâce au compositeur Gilles Grand (c'était « Tre Scalini »). Et d'ajouter qu'il était très touché par la finesse de l'écriture. D'habitude on parle de mon œuvre en termes de force, de passion. Or la finesse est une valeur essentielle pour moi, tant dans l'élaboration que dans l'aboutissement des instances musicales. Je l'écoutais parler, avec mon pinceau à la main. Et j'étais complètement bouleversé.

**Laurence LOUPPE :** Qu'en est-il d'*Assai*, cette composition qui sert d'emblème, et de titre à l'ensemble de l'œuvre ?

**Pascal DUSAPIN :** *Assai* fut écrit en 83-84, et donné pour la première fois à la Fenice, à l'occasion de la Biennale de Venise. En fait, Dominique avait jeté son dévolu sur une pièce très longue en dix séquences. C'est moi qui ai proposé *Assai* comme première étape d'une musique en deux parties. La création de *Haro* devant apporter un pendant. Ces deux pièces sont totalement différentes : *Assai* est une pièce de concert, de musique pure, sans objet et sans référent. *Haro* est également une œuvre de concert, c'est de la musique pure, qui n'est en rien déterminée par un facteur externe. N'empêche qu'en l'écrivant j'étais moi-même hanté par les corps des danseurs à qui elle était destinée. Je pense que cette corporalité doit être sensible à l'écoute.

**Laurence LOUPPE :** On est frappé d'emblée par le parti pris séquentiel. Ces moments de silence et de sonorités alternés. On entrait dans un type de durée quasi-cinématographique. Un type d'expression, un tempo, qui vous est cher à Dominique et à vous...

**Pascal DUSAPIN :** Il est beaucoup plus facile d'écrire cinquante minutes d'un seul tenant que trois séquences de treize minutes. Mais Dominique tenait à cette structure. Elle est essentielle au projet, qui est fondé sur un jeu d'enchaînements et de rupture. C'est par où nous rejoignons le cinéma, qui nous fascine en effet. Je voudrais écrire des musiques de film. Pour moi, ce serait l'expression la plus radicale de la musicalité. Avec l'expérience d'*Assai*, nous avons approché quelque chose de ce genre.

Par ailleurs, écrire en séquence revient à retrouver une structure symphonique, à serrer de près certaines données dans la composition, qui m'ont passionné.



© G. Stephenson.

Pascal Dusapin.

**Laurence LOUPPE :** De nombreux interdits, séculaires ou récents pèsent sur les rapports musique-danse, que Bagouet et vous-même avez paisiblement transgressés. Prenons le premier : la dévalorisation garantie, dans le milieu professionnel musical, de tout compositeur qui s'aventure à travailler avec les danseurs.

**Pascal DUSAPIN :** Le milieu musical ne s'est pas dérangé pour assister aux représentations. Je me demande même s'il était au courant. J'ai rencontré des responsables, des programmeurs. Mais pas de compositeurs. Seul Xenakis est venu à Créteil.

**Laurence LOUPPE :** Pourtant, l'événement est d'ordre musical. Il est très important par rapport à votre itinéraire, et par rapport à celui de la musique contemporaine des dernières années.

**Pascal DUSAPIN :** Dominique a très bien parlé, à propos de ce spectacle d'un « concert » de musique et de danse.

**Laurence LOUPPE :** L'expression « concert » aux Etas-Unis est employée pour désigner les spectacles de danse. C'est un mot magnifique, qui ne définit rien. Qui ne rattache la danse qu'à ce degré mineur d'un visible fugitif, plus rythmé que spectaculaire. C'était aussi un vrai concert, avec un travail orchestral, une direction, etc. Un concert au sens habituel du mot.

**Pascal DUSAPIN :** En fait, l'expérience pour le public comme pour les interprètes était tout à fait destabilisatrice. Par rapport aux habitudes sociales, culturelles, professionnelles. Les seuls milieux de presse qui ont vu *Assai*, et en

ont rendu compte, étaient ceux de la critique spécialisée en danse, qui n'a guère appréhendé l'événement musical. D'ailleurs, les critiques de danse, tout comme ceux de musique se foudroyent complètement des enjeux profonds de notre travail à Bagouet et à moi. La critique ne s'est pratiquement pas posé de question sur les raisons et le fonctionnement de notre collaboration. Ce qui est une erreur infernale. Car nos relations existent, et sont parfaitement lisibles. Je ne parle pas de cette fameuse partition chorégraphique que j'ai moi-même composée et notée, bien avant la musique. C'était un essai de construction cinématique et rythmique. Je l'ai donnée à Dominique en lui disant « Tu en fais ce que tu veux ». En fait, il ne s'en est pas tellement servi, mais ça l'a beaucoup intéressé. Et cela montre à quel point nous pouvons communiquer à l'intérieur même de nos écritures. Quand j'ai montré à Dominique la partition de **Haro**, il l'a aussitôt analysée avec une clairvoyance incroyable. Il m'a dit « Tiens, tu as composé ça en trois moments, d'abord les cordes, ensuite tu as ajouté les trompettes, etc. »

**Laurence LOUPPE** : Comment pouvait-il lire cela une partition achevée ?

**Pascal DUSAPIN** : Dominique peut sentir ce genre de chose. Ainsi à cette écriture musicale en trois lignes, il a répondu en disposant les danseurs sur trois axes. Il ne s'agit pas ici d'une illustration ni d'une redondance. Ni même une « grille » d'interprétation. Mais d'une relation subtile, mystérieuse, d'une écriture à l'autre. Evidemment ce type de correspondance exige un degré de participation de la part du public, un éveil de la sensibilité également extraordinaire.

**Laurence LOUPPE** : De Lyon à Créteil, et paraît-il à Montpellier ; ce sont les publics plutôt jeunes qui ont vibré.

**Pascal DUSAPIN** : Oui, et cela nous apprend beaucoup de choses sur l'esprit du temps, qui n'est pas du tout ce qu'on croit.

**Laurence LOUPPE** : Rencontrer un danseur aujourd'hui, cela n'a plus tout à fait le même sens qu'autrefois, pour un musicien.

**Pascal DUSAPIN** : Rencontrer quelqu'un comme Dominique Bagouet, c'est tout simplement rencontrer un grand artiste contemporain. Ceci dit, la rencontre entre musiciens et danseurs possède désormais une référence historique et incontournable : celle de Cunningham et de Cage. Même si par ailleurs le travail de Cage m'agace.

**Laurence LOUPPE** : Vous m'avez dit un jour, et j'y ai souscrit, que le plus grand musicien des deux était sans aucun doute Cunningham.

**Pascal DUSAPIN** : Je vénère, j'adore Cunningham. En fait, j'aime bien Cage à cause de sa complicité, à cause de la vraie clique qu'il formait, avec Cunningham, Rauschenberg, Jasper Johns et tous les autres.

**Laurence LOUPPE** : Sans nier le caractère radical, et indispensable de l'expérience Cage-Cunningham, ne peut-on toutefois remarquer qu'elle a fait peser sur les relations musique/danse, un surcroît d'interdit. En dissociant radicalement les deux langages, dont le seul point commun devait se borner au partage du même temps.

**Pascal DUSAPIN** : Il faut savoir que nous sortons d'une période très puritaine — en somme nous sortis, d'ailleurs, je n'en sais rien — où chaque pratique littéraire, picturale, musicale, chorégraphique s'attachait à défendre sa spécificité. Où chaque tentative de rapprochement entre les langages était immanquablement taxé d'abâtardissement... Dans ce contexte, la conception de l'œuvre d'art est purement restrictive. Elle doit être protégée par des attitudes « morales », adaptées à chaque pratique. Moi d'abord, je pense, avec Pascal que « la vraie morale se moque de la morale ». Ensuite, que la confrontation des pratiques n'apporte pas un « moins », mais plutôt un « plus ».

**Laurence LOUPPE** : Cela rejoint l'écriture « musicale » d'un Kundera. Et bien plus encore les recherches picturales et spatialisées de Schönberg à l'époque du « Blaue Reiter ». Une façon d'explorer la musique avec ses aïeux.

**Pascal DUSAPIN** : Sans doute. Mais tout cela est à l'opposé des préoccupations du milieu musical contemporain à l'heure actuelle. C'est-à-dire, le « conditionnement » de la composition (utiliser ou non l'ordinateur, etc). Et aussi de sa rareté, considérée comme une garantie qualitative.

**Laurence LOUPPE** : Une des dimensions les plus importantes du langage musical, c'est ce rapport au corps qui ne se réalise jamais. Je pense à cette danse qui hante la musique de Bach, mais qui ne pourra jamais se résoudre dans un mouvement réel. Ne peut-on dire la même chose de Webern ? Avec *Assai*, n'arrivons-nous pas à quelque chose comme la rupture d'une relation trop longtemps métaphorique ?

**Pascal DUSAPIN** : L'interdit qui pèse sur les rapports entre Bach et la danse est d'ordre à la fois historique et religieux (dans un contexte très précis qui interdit le ballet). Mais je me demande si l'interdit qui pèse aujourd'hui sur les mêmes relations n'est pas d'ordre aussi religieux que du temps de Bach.

**Laurence LOUPPE** : Les danseurs aujourd'hui s'en tirent volontiers par la dérision. Depuis les fonds sonores d'aéroports ou de supermarchés utilisés par Pina Bausch jusqu'aux chichis distanciés des bandes son à la mode. Une façon de conjurer la transgression, de dire qu'on n'y croit pas...

**Pascal DUSAPIN** : Sans compter que cette dérision apparente cache autant d'ignorance de la musique...

**Laurence LOUPPE** : Ignorance, perversion, comment ne pas prendre en compte les effets de surface ?

**Pascal DUSAPIN** : Oh, bien sûr, je ne veux pas, encore une fois tenir un discours moralisateur...

**Laurence LOUPPE** : *Dans Assai, les relations réciproques assumaient leur rapport mutuel à l'écriture, à la pensée, à la jouissance avec une surprenante sérénité. Contrairement aux habitudes, c'est la musique qui déclenchait la charge émotive, alors que, plus que jamais la chorégraphie de Bagouet met en œuvre une esthétique de l'écart.*

**Pascal DUSAPIN** : D'abord je tiens à dire que la chorégraphie de Dominique Bagouet est pour moi quelque chose de très sensuel. Ce n'est pas parce que les danseurs ne se précipitent pas l'un sur l'autre qu'il n'y a pas d'érotisme. J'ai été bouleversé, et d'ailleurs très surpris, par certaines tensions incroyables de **Déserts d'Amour**.

La composition d'**Assai** est entièrement inspirée par l'acte sexuel. Non pas de façon anecdotique ou mimétique, mais par l'organisation des masses sonores, par les mouvements de l'écriture. Ce n'est pas par hasard tout de même si cette pièce ouvre la partition musicale, et ceci à un moment de dissociation extrême des corps.

**Laurence LOUPPE** : *Dans Haro on était frappé par l'opposition entre des notes tenues très longtemps, et un tissu sonore de type explosif.*

**Pascal DUSAPIN** : Je suis fasciné par certains moments de crispation traversés par les danseurs. Cela peut-être très érotique comme je l'ai dit. Avec certains danseurs, ces moments peuvent même indiquer une sortie des formes, ou leur point d'étirement vers quelque chose comme la folie. Je pense au travail de Catherine Legrand, surtout vers la fin du spectacle. Cette créature en noir joue de façon très dangereuse avec les limites du rationnel. La fin d'**Assai** est une vraie fin. C'est-à-dire que tout est consommé.

**Laurence LOUPPE** : *Cette lecture mutuelle, vous la faites « in vivo » Dominique trace pour la musique des « relevés ». Et la musique « évoque » le voyage des corps vers la jouissance.*

**Pascal DUSAPIN** : Dominique et moi, nous avons d'abord voulu être contemporains : contemporains l'un à l'autre. Et aussi contemporains à notre époque. C'est-à-dire à ce qui est entrain de naître.

**Propos recueillis  
par Laurence LOUPPE**

## Pascal Dusapin, Dominique Bagouet, la musique a rendez-vous avec la danse

L'un des événements les plus attendus de la Biennale de danse reste l'ambitieux projet de la Compagnie Dominique Bagouet : pour une fois, la danse s'est fixé un rendez-vous avec la musique. Cette rencontre entre le chorégraphe Dominique Bagouet, le compositeur contemporain Pascal Dusapin, le chef d'orchestre Cyril Diederich et les soixante-dix musiciens de l'Orchestre Philharmonique de Montpellier Languedoc-Roussillon, modifie radicalement les données classiques de l'écriture chorégraphique et musicale. Pascal Dusapin, ancien pensionnaire de la Villa Médicis nous explique ce qui l'a profondément séduit chez Dominique Bagouet et comment s'est effectuée leur collaboration. Une alliance qu'il compte d'ailleurs renouer avec d'autres arts...

**Nicolle Vulser** : pourquoi avoir choisi Dominique Bagouet ?

**Pascal Dusapin** : chez lui, j'admire tout d'abord sa très grande rigueur : ce n'est pas quelqu'un qui s'agite, c'est quelqu'un qui pense, qui organise, qui atteint une dimension philosophique. Sa rigueur structurelle est toujours impressionnante pour un musicien, car je navigue aussi dans l'abstrait. J'aime aussi le fait qu'il ne soit pas systématiquement « dans l'esprit du temps », qu'il soit en dehors de ce jeu. Il n'y a pas d'androgynie systématique, là les corps s'expriment vraiment. Les danseurs, même s'ils n'ont pas de réelle beauté, proposent de véritables présences physiques (là, je pense particulièrement au *Crawl de Lucien*, à la scène des plongeurs...). Surtout, Dominique Bagouet comprend la musique, même s'il en a peur, il est fasciné par elle. Au cours de nombreuses discussions avec lui, j'ai compris qu'il attendait beaucoup de sa rencontre avec la musique, surtout une transformation de son travail. Bagouet sait lire la musique, il peut travailler au métronome, il a déjà travaillé avec des compositeurs (Marc Monnet pour l'Opéra, même s'il ne s'agissait pas d'une collaboration spécifique).

**Nicolle Vulser** : quel était votre projet initial ?

**Pascal Dusapin** : j'ai tout d'abord écrit une pièce de concert autonome, pour l'Opéra de Venise, *assaï*. En Italien, cela veut dire « assez », c'est un terme musical que l'on emploie pour renforcer une idée, comme *moderato assaï* par exemple... Dominique Bagouet voulait réaliser une chorégraphie sur l'une de mes musiques sans que j'intervienne, alors je lui ai proposé cette pièce d'une quinzaine de minutes, très rapide, violente, autoritaire. Il l'a écoutée une vingtaine de fois avant de trouver un angle chorégraphique. Je crois qu'il jouera sur l'aspect statique des danseurs.

J'ai aussi travaillé pendant un an sur *haro*, une pièce de 35 minutes, en trois parties. Et là, le projet était radicalement différent : notre idée était que, pour une fois, le musicien intervienne directement sur la chorégraphie. Il a fallu trouver un dénominateur commun, transgresser l'idée de la danse. Pour intégrer l'élément chorégraphique dans la musique, j'ai éprouvé le besoin de me conditionner, de me mettre dans l'état de celui qui danse, alors, comme je ne suis pas danseur, j'ai dessiné des mouvements pour Bagouet ; j'ai reproduit des déplacements scéniques sur papier. Ces paramètres supplémentaires, je les ai intégrés à la composition. Ceci dit, la musique reste parfaitement autonome, je ne tiens plus à ce qu'il suive ce que j'ai proposé : l'essentiel était d'intégrer la notion de danse. Mais la musique reprend toujours le dessus : c'est assez complexe de définir une pièce chorégraphique. Est-ce que *le sacre du printemps* l'est ? Disons que c'est particulièrement « chorégraphiable »...

**Nicolle Vulser** : s'agit-t-il d'un dialogue entre la musique et la danse ?

**Pascal Dusapin** : oui, c'est le pari d'un dialogue, d'une confrontation et d'un combat entre nos deux disciplines. Nous ne pouvons le risquer qu'à l'intérieur d'une même communauté de pensée. Cette confrontation, c'est un peu comme si deux amibes étaient placés l'un en face de l'autre et en produisaient un troisième : c'est ainsi que la pensée doit avancer...

Pour la composition de la musique, j'ai pris en compte l'élément corporel, ensuite la musique est réapparue à la surface. Là, la structure de la pièce, c'est la présence de la danse. Il faudra jouer sur les deux tables : un peu comme s'il fallait harmoniser la course de deux voitures sur une autoroute, l'une allant à 100, l'autre à 160 à l'heure... Ce ne sera pas toujours très facile pour Bagouet !

**Nicolle Vulser** : vous avez déjà réalisé des alliances avec d'autres arts. Comment se modifiait votre écriture musicale ?

**Pascal Dusapin** : c'est toujours une démarche d'intégration : par exemple, j'ai récemment écrit des partitions avec un écrivain, Olivier Cadiot. Mon premier travail a été d'écrire, de me poser la question de la poésie. Là, nous avons joué sur la lacération des textes et l'alternance d'éléments polyphoniques.

J'ai aussi en projet une collaboration musique/théâtre avec la Compagnie Claude Malric. Il s'agit de textes tirés de la correspondance de Flaubert (mon écrivain favori) mais en musique. J'ai écrit il y a quatre mois dix pièces de musique arc-boutées par la même idée, que nous devons intercaler dans le texte. Or, à l'enregistrement, la musique apparaissait trop présente : j'ai donc refait tout un travail avec le metteur en scène, en écrivant des pièces totalement indépendantes, « en éventail ». J'aime énormément ces situations exceptionnelles de collaboration avec le théâtre, la danse, la poésie... C'est extrêmement enrichissant. D'autant qu'il existe une véritable pénurie musicale : si l'on prend la danse, souvent, la musique est là comme enjoliveur de la roue et pas du tout comme moteur. On voit trop de soupe néo-répétitive américaine pour des chorégraphes qui méritent mieux. C'est vrai aussi pour le cinéma : je me demande toujours pourquoi des grands comme Fassbinder, Wenders, Forman ou Kubrick n'ont jamais travaillé avec Xenakis ou Boulez...

**Nicolle Vulser** : vous avez déjà travaillé dans le domaine de la danse ?

**Pascal Dusapin** : non, beaucoup de projets avaient échoué. Toujours pour la même raison : des impératifs scéniques, une méconnaissance générale de la musique. Il faut dire que souvent, elle fait peur aux danseurs. Si la musique peut vivre sans danse, l'inverse est différent.

**Nicolle Vulser** : quels sont vos projets musicaux ?

**Pascal Dusapin** : beaucoup de concerts à droite, à gauche, en Europe. Et un grand projet d'opéra, dont je ne peux pas vous parler.

**Nicolle Vulser** : quelle est votre position sur la collaboration plus générale entre la musique et les autres arts ?

**Pascal Dusapin** : je pense véritablement que le travail de notre génération est d'arriver à la synthèse des différents arts. Il est étrange de constater que les années 70 ont vraiment spécialisé chacun des arts dans leur domaine, les ont enfermés, alors que la communication devenait cybernétique. Je crois beaucoup à la synthèse des arts, c'est une idée de progression, tout en gardant un regard sur le passé. Ce n'est pas une croyance dans la progression comme celle qui prônait Boulez, très axé sur le futur, ce qui reste trop utopiste pour moi.

**Nicolle Vulser** : quel a été votre plus grand choc en danse ?

**Pascal Dusapin** : c'est Merce Cunningham. Je n'en ai pas dormi de la nuit... J'ai même eu envie d'écrire une musique sur sa chorégraphie (et non l'inverse !). Il a vraiment rompu l'idée de dialectique, très européenne. Il a adapté le premier la danse au quotidien. Un peu comme Duchamp a franchi le pas, il a agi de la même manière en danse, il est sorti du cadre classique de la perspective, il a cassé la vision frontale en couvrant la scène, comme les peintres le font en couvrant leurs toiles.

Ceci dit, c'est peut-être en cela que les musiciens ne sont pas encore allés aussi loin que les peintres : nous restons dans le temporel : une musique, on sait toujours où elle commence et où elle finit...

Propos recueillis par Nicolte Vulser  
pour Clémentine style n°9, magazine de la création, spécial danse  
Automne-Hiver 1986

# Le Cabinet du docteur Caligari

Réalisation : Robert Wiene  
Musique : Giuseppe Becce  
Décors : Hermann Warm  
Production : Metro Goldwyn Meyer  
Durée : 71'  
Année : 1919  
Noir et Blanc, muet

## Synopsis

Dans une fête foraine, vers 1830, le docteur Caligari exhibe Cesare, un somnambule. Celui-ci prédit à un étudiant, Alan, qu'il vivra jusqu'à l'aube. Il est en effet assassiné dans son lit. Son ami Francis soupçonne Caligari. La jeune fille que convoitaient Alan et Francis est enlevée par Cesare. Poursuivi, le somnambule s'écroule après avoir abandonné son fardeau. Francis poursuit Caligari qui se réfugie dans un asile de fous, dont Caligari s'avère être le directeur et Francis un des patient ainsi que la jeune fille convoitée...

## Le résumé acte par acte

**ACTE 1** : Prologue : Deux personnages discutent sur un banc dans un parc. Le plus jeune, Francis, raconte le drame qu'il vient de vivre... Flash back. Une fête foraine s'installe dans la petite ville d'Holstenwall. Le docteur Caligari de passage dans celle-ci obtient, après quelques difficultés, l'autorisation du Secrétaire de Mairie d'installer un stand afin d'y présenter un somnambule.

**ACTE 2** : La nuit suivante, le Secrétaire de Mairie est assassiné. Le lendemain, Francis et son ami Alan vont à la fête foraine. Ils assistent au spectacle du docteur Caligari qui présente Cesare le somnambule. Celui-ci prédit à Alan qu'il mourra avant l'aube. De retour de la fête foraine, en marchant dans les rues désertes, Francis et Alan rencontrent Jane, qu'ils aiment chacun secrètement. Alan est assassiné chez lui dans la nuit.

**ACTE 3** : Alors que François soupçonne le docteur Caligari et Cesare d'être les auteurs du crime, une femme est assassinée la nuit suivante et le meurtrier, un vagabond, est arrêté pendant qu'il tentait de fuir. Dans le même temps, intriguée par les soupçons de Francis, Jane rend visite au docteur Caligari et à Cesare dans leur stand de la fête foraine. Elle s'enfuit précipitamment terrifiée par les deux hommes.

**ACTE 4** : Interrogé par la police, le vagabond reconnaît le meurtre de la femme, mais en aucun cas celui du Secrétaire de Mairie ni de Alan. Peu après, Cesare tente d'assassiner Jane alors qu'elle dort chez elle, mais échoue. Puis il essaye de l'enlever, mais pris en chasse par les villageois, l'abandonne. Caligari s'enfuit lui aussi, poursuivi par Francis. Il se réfugie dans un asile psychiatrique, dont il s'avère en fait qu'il est le Directeur !

**ACTE 5** : L'étau se resserre autour de Caligari, des documents trouvés dans son bureau attestent qu'il a manipulé Cesare le somnambule pour le conduire à commettre des meurtres sous son contrôle.

**ACTE 6** : Démasqué, Caligari achève de sombrer dans la folie, il est interné avec une camisole de force dans son propre asile psychiatrique.

**Epilogue** : Fin du flash back et renversement de situation.

Francis achève le récit de son aventure...Il quitte le parc pour pénétrer dans la salle principale de l'asile psychiatrique qui est remplie de malades mentaux. Il y croise Cesare, et Jane qui tient des propos incohérents... Derrière lui un homme descend les escaliers. Il s'agit du directeur de l'asile qui a les traits de Caligari. Francis l'aperçoit et pris de démence tente de l'empoigner. Mais il est immédiatement maîtrisé par des infirmiers et conduits dans une cellule d'isolement. Le directeur l'examine et s'exclame : J'ai enfin compris sa démence, il me prend pour le mystique Caligari ! Je connais maintenant le moyen de le guérir !

## Notice

« L'expressionnisme ne voit pas, il a des visions », disait Lotte H. Eisner. Film-manifeste, *Caligari* éclate en 1919 dans les nuées pépères du naturalisme bourgeois. Sorte de loup blanc pervers du septième art, *Caligari*, sous l'influence des arts plastiques des années 20 (on pense au *Merzbau* de Kurt Schwitters, commencé la même année), rompt avec le monde extérieur et s'enferme en studio entre d'immenses toiles peintes qui brisent les verticales pour asseoir le règne de la diagonale flippante, des déformations hallucinées et des objets malfaisants, doués d'une vie organique. Bienvenue dans un espace intérieur qui ne peut être que celui de la folie et de la peur. On est directement dans la tête du fou, reste à savoir lequel est-ce. Dans ces rues penchées, ces chambres de guingois et ces escaliers boyaux, ne peuvent prospérer que des esprits somnambuliques et tourmentés. De foire en foire, le dénommé Caligari, du nom d'un mystique moyenâgeux (se méfiant de ce qui est moderne, l'expressionnisme s'attache à de vieilles racines), vendeur de chimères inquiétants, exhibe justement un dormeur chronique, qui écarquille les yeux de temps à autre pour prédire un avenir funeste, qu'un serial killer se charge de faire advenir la nuit suivante. C'est ainsi que fut poignardé un ami du jeune homme qui occupe la place du narrateur, et que sa fiancée ne fut pas loin de subir un sort comparable (la mort, noces sublimes entre une silhouette dansante échappée de Feuillade et une forme blanche alanguie). S'intensifie l'obsession du jeune homme à vouloir démasquer Caligari, qui se révèle être le directeur d'un asile psychiatrique : le narrateur est l'un de ses patients parmi les plus atteints. Renversement de perspective qui, loin de mettre fin au cauchemar, redouble d'angoisse. *Caligari*, c'est l'intuition de l'emprise hypnotique que les divagations d'un bateleur auront bientôt sur l'Allemagne, ou l'avertissement de se méfier, à l'aube de la psychanalyse, de tous ceux qui prétendraient soigner nos diagonales et nous rendre à la lumière.

in *Libération*,  
vendredi 2 décembre 2005



## Notes de chorégraphie

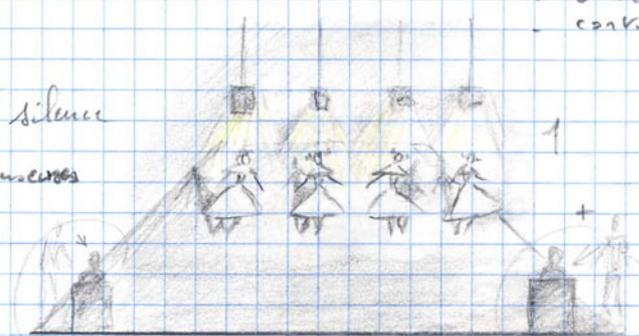
Croquis préparatoires au travail de répétition, que Dominique Bagouet a définis lui-même comme un « storyboard ».

ASSAI

Plan général des images  
- scénar. p. 1  
- direction générale des lumières  
- costumes

Prologue : silence  
↳ 4 danseuses

Silence



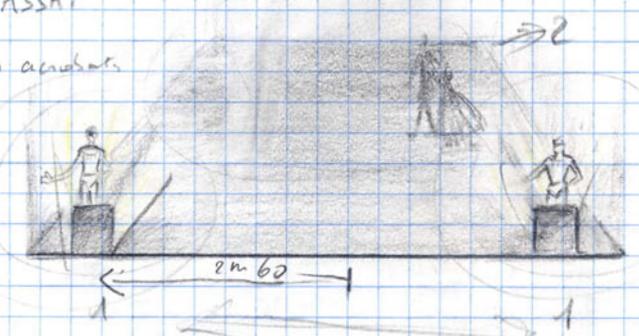
1 - les 4 danseuses  
2 - à la fin de la danse de 2 s. restent à l'arrêt comme spectateurs dans 1ère en mouvement

---

- NOIR -

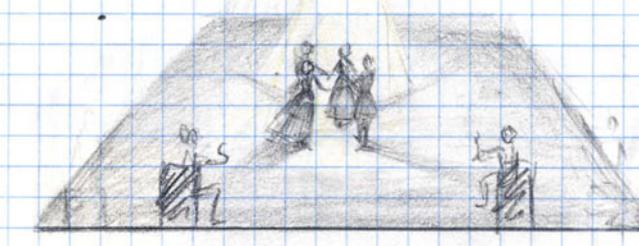
1<sup>re</sup> Pièce : ASSAI

1) les acrobates



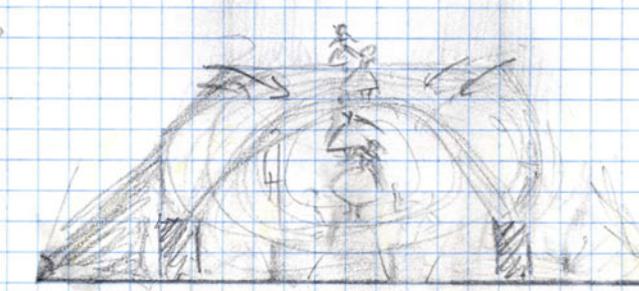
- 1) lumière sur l'orchestre d'abord  
- 2) lumière rampe les faces  
- 3) lumière des 2 pupitres latéraux

2) les 2 couples



Musique: ASSAI

3) Tous



- NOIR -

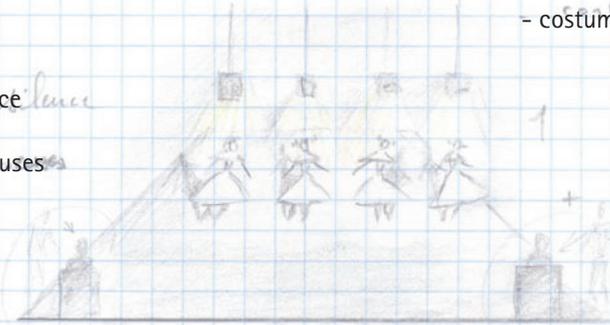
# ASSAÏ

## Plan général des images

- scénographie
- direction générale des lumières
- costumes

Prologue : silence  
les 4 danseuses

silence



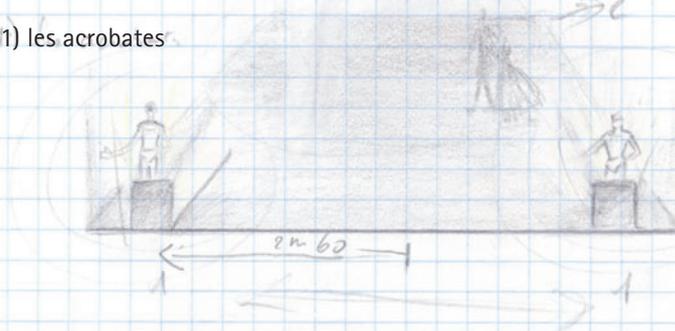
1- les 4 danseuses

2 - à la fin de la danse les deux g[arçons] restent s'asseoir comme spectateur pour 1 très court moment

- NOIR -

## 1<sup>ère</sup> Pièce : ASSAÏ

1) les acrobates

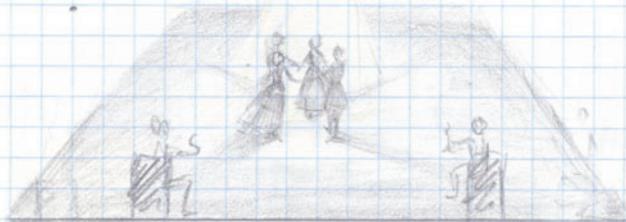


1) lumière sur l'orchestre d'abord

2) lumière rampes léger face

3) lumières des 2 pupitres

2) les 2 couples



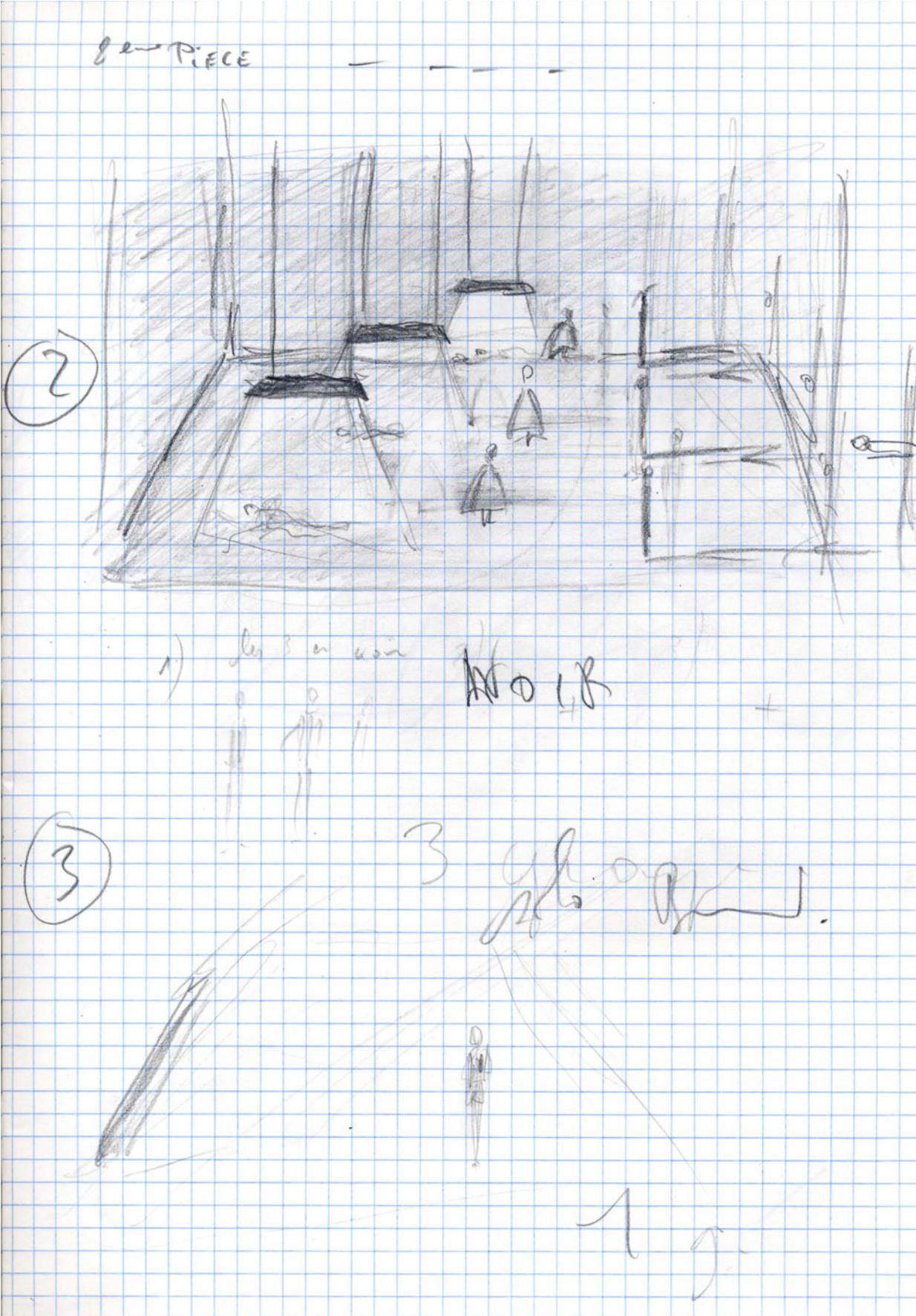
3) Tous



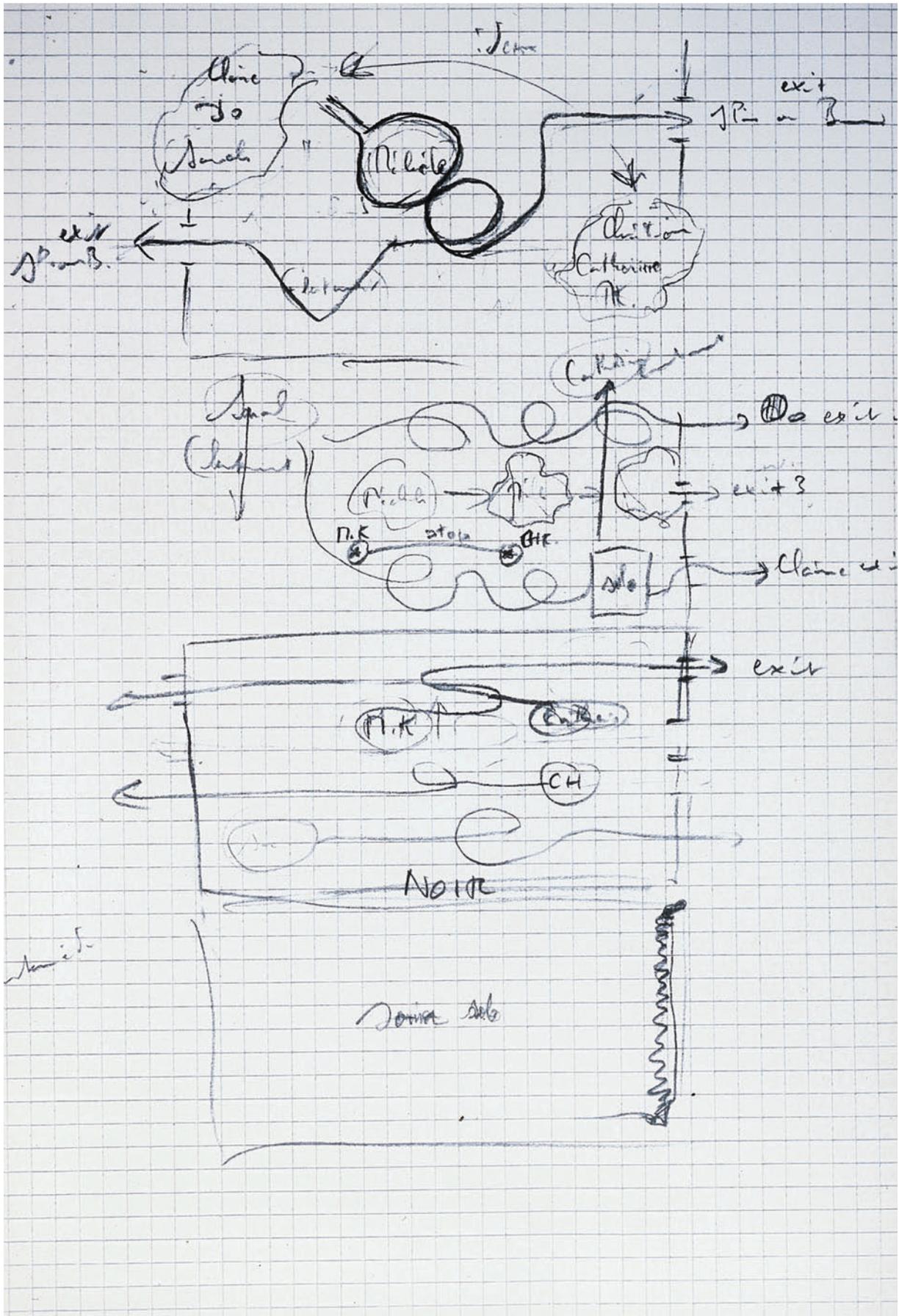
- NOIR -

Musique : ASSAÏ

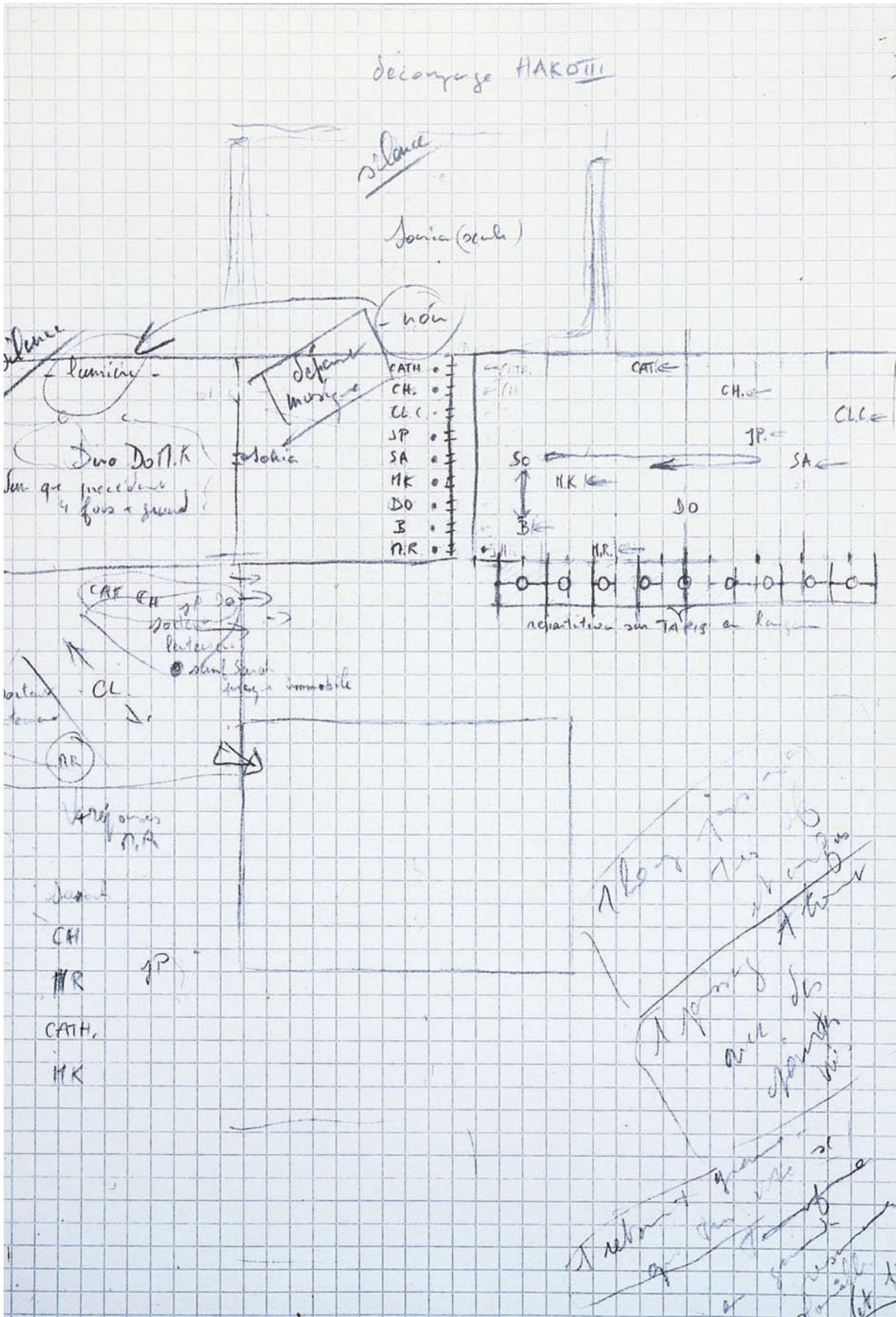
Croquis de Dominique Bagouet pour le début du deuxième tableau : « Haro 1 ».



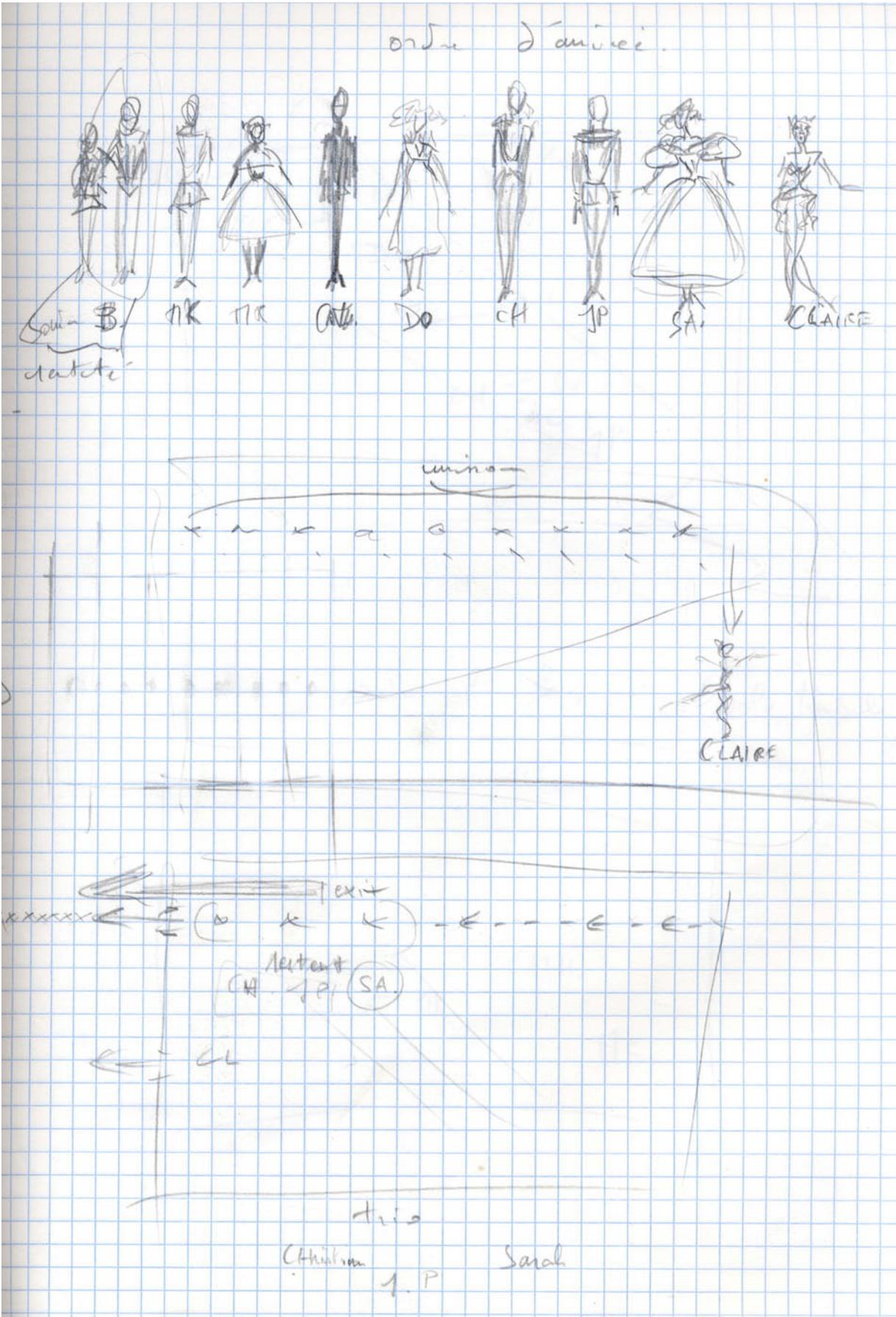
Croquis de Dominique Baguet pour la fin du troisième tableau : « Haro 2 ».



Croquis de Dominique Bagouet pour le début du dernier tableau : « Haro 3 »



Croquis de Dominique Baguet pour une séquence du dernier tableau : « Haro 3 ».



Trois pages de notes de chorégraphie de Michèle Rust pour le prologue d'Assai, effectuées lors de la reprise de la pièce en 1995.

ANNE 1995 ASSAI - PROLOGUE 1

Les 4 danseuses

La mise en place se fait dans le noir avant la montée du rideau.

montaine - Agnès x Odile - Annabelle x  
 Priscilla x Hélène x

Il y a 33 mesures à 3tps pour arriver à la mise en place en ligne vers l'avant - scène, suivi des "pieds".

1<sup>ère</sup> partie = 3 mesures de 3.  
 1 → 3

module = glissade simple, visage de face, légèrement penché dans le sens de la glissade, bras en petite seconde basse, coudes plus légèrement, poignets lâchés.

Position au ③

PUBLIE



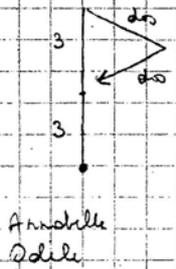
ANNE 1995

(3)

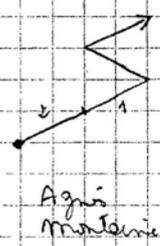
4° partie 4 mesures de 3 tps

module 1 2 3  
glissade simple du début

25 → 28



Annabelle  
Odile



Agnès  
Montaine



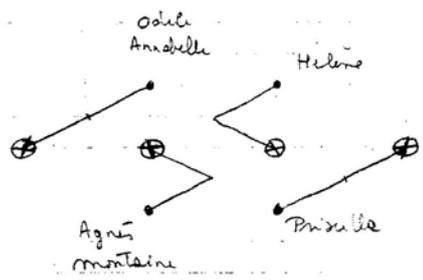
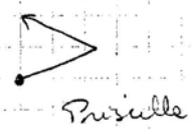
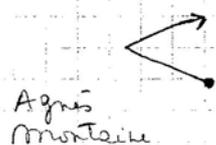
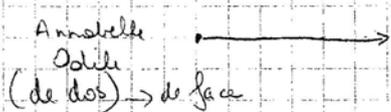
Priscilla



Hélène

5° partie 5 mesures de 3 tps

29 → 32 = mix en place du carré + ligne (33)



En place de ligne

- 33 = 1 - assembler en cachant les bras
- 2 - pas + ad de face
- 3 - fermer sur

GLISSADES

PIEDS

Variation  
Annabelle  
Odile

Variation  
Agnès  
Montaine

Variation  
Hélène

Variation  
Priscilla

unisson  
variation

A

B

C

D

3 tps de stop  
variation

B

C

D

E

3 tps de stop  
variation → ND.R

C

D

E

F

A = 1 2 3  
B = 2 3 1

C = 3 1 2  
D = 2 1 3

E = 1 3 2  
F = 3 2 1

UNISSON = 1 2 3

Notes de chorégraphie de Michèle Rust pour le début du dernier tableau : « Haro 3 », effectuées lors de la reprise de la pièce en 1995.

ANNE

HARO III

La ligne → sortie.

SARAH - CLAUDE	:	⑦	+ 8°	mix en place	2x 11 + 1x 33
MAXIME	:	⑤	+ 6°	"	33 + 11 + 33
MONTAINE - AGNES	:	②	+ 3°	"	11 + 2x 22 + 33 + 22
SYLVAIN - JEAN-CHARLES	:	④	+ 5°	"	33 + 33 + 22
MYRIAM	:	③	+ 4°	"	11 + 22 + 11 + 22 + 33
DOMINIQUE	:	⑨	+ 10°	"	11 + 22
ANNABELLE - ODILE	:	⑥	+ 7°	"	11 + 33 + 22
<del>BERNARD</del> NICOLAS - FABRICE	:	⑧	+ 10°	se détache → Priscilla	
HELENE	:	⑧	+ 3°	mix en place	11 + 33

Quand Myriam décroche, Priscilla prend sa place dans la ligne et se décroche en même temps que Nicolas - Fabrice.

Tous ceux qui ont 22 à la fin sont ~~à~~ se démissionner avec le 22 de Dominique qui est devant.

Après la remontée, il y a 15 fois 3 tps pour remonter  
Stop sur le dernier = tête à gauche, pied gauche relevé.

ADAGE - SOLO de Annabelle - Odile

DANSE DES SIOUX - fin SOLO

Fin DUO (Priscilla + Nicolas Fabrice)

LIGNE DU FOND - Solo Agnes - Montaine -

FRIE SORTIE - TRIO madame Bovary

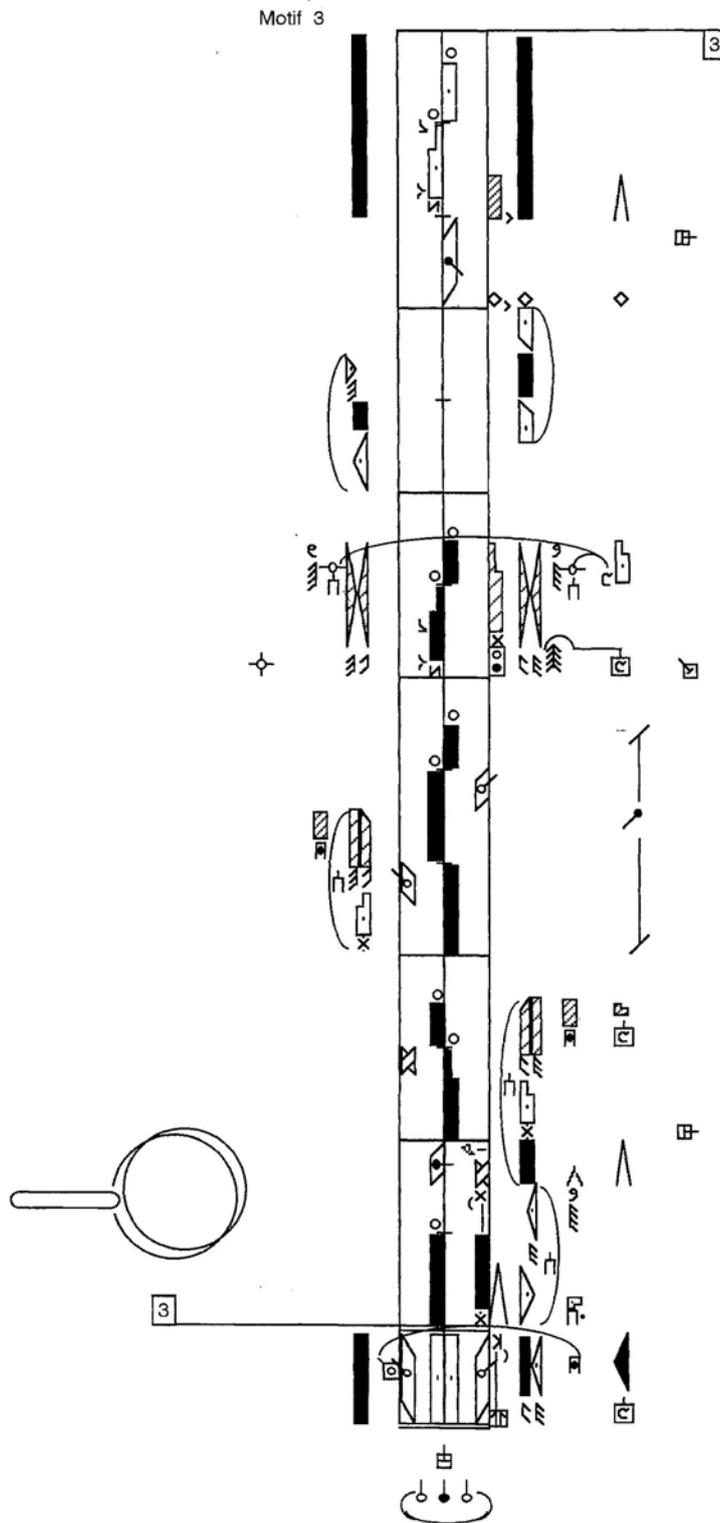
# Partition chorégraphique

*Assai*, partition en notation Laban réalisée par Dominique Brun et Simon Hecquet lors de la récréation pour les Carnets Bagouet, en 1995.

Extrait de « Haro 1 », noté par Dominique Brun.

HARO 1

ASSAI



HARO 1

ASSAI

80

section 1  
31 à 38

78

77  
la noire à 60

chacune réajuste sa robe, à sa manière, et se tourne sur son côté gauche, comme elle le veut, pour prendre la position décrite au dernier temps de la mesure suivante (celle-ci est identique à la position de la mesure 30) et attendre le nouveau repère musical

A/M

A/O

## Assaï, vingt ans après

par Simon Hecquet

27 juillet 2014

En relisant aujourd'hui la transcription de l'échange entre Dominique Brun et moi, conduit par Laurence Louppe, lors la journée d'études autour de l'œuvre de Dominique Bagouet qui s'est tenue le 8 novembre 1995 [voir texte ci-dessous], je mesure le chemin parcouru dans ma réflexion sur les questions qui ont trait aux systèmes de transcription du mouvement – je préfère aujourd'hui cette formulation à celle de « notation du mouvement ».

Outre le ton un peu trop assuré me semble-t-il de cette prise de parole, contrastant d'ailleurs avec la situation qui était alors la mienne d'immersion dans le travail de transcription, source plutôt de tâtonnements et d'interrogations – mais indice peut-être, défensif, d'une zone d'impensé importante ? –, je voudrais revenir sur deux points.

D'une part, je ne pense plus que l'on puisse dire que l'on « note le mouvement » – pas plus que l'on ne « note la danse ». Croire cela a en effet pour conséquence cette naïveté, ou cette confusion essentialisante – non sans enjeu, car elle sert de support au primat de visées conservatrices en matière de transcription/transmission –, selon laquelle on prétendrait « objectiver » le mouvement. Or on voit mal ce qu'un tel énoncé peut bien signifier à vrai dire...

D'autre part, je voudrais souligner que, issue de mon expérience en cours de l'établissement de cette partition, l'intuition déjà formulée là, selon laquelle l'activité de transcription est affaire de regard et de point de vue – et donc d'interprétation –, est ce qui par la suite m'a permis, la creusant, de me déprendre des discours que je tenais alors, et qui encore aujourd'hui demeurent hégémoniques en la matière.

Après coup, je m'aperçois aussi que cette intuition, que mon expérience n'a cessé de confirmer, est en contradiction flagrante avec la croyance en l'« objectivation » du mouvement, mais cela m'échappait alors. Afin de permettre au lecteur de mesurer ce trajet critique, est donnée à lire, à la suite de cette transcription de 1995, ma « Note sur la transcription d'Assaï », écrite en 2004, qui introduit la partition.

J'observe d'ailleurs que, dans l'ouvrage *Les Carnets Bagouet* (Les Solitaires Intempestifs, 2007), son titre initial a été modifié de la façon suivante : « Note pour la transcription en notation Laban d'Assaï ». Ce qui d'une part fait de ce texte une note d'intention, alors qu'il s'agissait au contraire d'un retour sur une expérience ; d'autre part se voit aussi réintroduite la notion de « notation » que je n'utilise plus. Si on souhaitait nommer le système utilisé pour l'établissement de la partition, il aurait fallu, de façon plus exacte, indiquer : « cinétopographie Laban ».

Sur toutes ces questions, le livre que j'ai co-écrit avec Sabine Prokhoris, *Fabriques de la danse*, publié en 2007 aux PUF, fait un point très précis.

## Transcription de la journée d'étude autour de l'œuvre de Dominique Bagouet

par Laurence Louppe

avec Dominique Brun et Simon Hecquet, notateurs lors de la reprise d'*Assaï*  
Lyon, Maison de la Danse – 8 novembre 1995

### Notation d'*Assaï*

[...]

**Laurence Louppe** : Je ne vais pas vous interroger sur votre travail parce qu'on va en parler cet après-midi lors de la séance ouverte de la Fédération Française des Notations du Mouvement, mais vous pouvez peut-être dire comment vous, vous abordez ce travail.

**Dominique Brun** : On est vraiment immergé, là, je dois dire qu'on est dedans ! (rires). Ce qui est vrai c'est que je commence à sentir un repérage possible d'un certain type de gestes. Ce qui est quand même assez magnifique dans la notation, c'est qu'on a affaire à toutes les parties bien sûr, donc toutes les parties du corps, mais aussi tous les interprètes, que ce soit du côté des soli, dui,... On sent la question du style, on sent qu'il y a de la récurrence de gestes, de postures, et puis au-delà de ça on commence à saisir aussi ce qu'est la combinatoire des gestes, en fonction de l'évolution. *Assaï* est une pièce très particulière au sens où elle se déploie en quatre tableaux avec 4 intermèdes en silence, le premier s'appelant prologue. *Assaï* est la première partie, puis on a un intermède, puis Haro 1, intermède, Haro 2, intermède, Haro 3.

Donc, je vais vous expliquer comment on a organisé le travail car nous sommes deux notateurs. C'est une pièce avec 10 danseurs, donc extrêmement longue, on avait calculé que le temps pour nous était multiplié par trois. Une pièce qui fait une heure dix ; si on mettait bout à bout toutes les parties soli, on arrivait à trois heures trente de notation, ce qui est volumineux ! (rires) c'est même un peu déprimant, parfois ! Mais, mon Dieu comment va-t-on faire ? C'est vraiment un point clef. Mais on a eu la chance d'être là tout le temps, depuis le début du remontage jusque là, à la création, et puis on aura probablement l'occasion de revenir sur quelques répétitions en tournée. Au départ on a opéré par affinités, Simon avait pu assister à une répétition en juin, en amont du travail qui avait été effectué à Dieppe au mois d'août, et s'était déjà emparé de certaines petites parties. Moi j'ai engagé un autre travail, qu'il a eu la gentillesse de me laisser d'ailleurs puisque j'arrivais d'une période un petit peu difficile, donc il fallait entrer dans la pièce. Noter, c'est quelque chose qui est de l'ordre de la répétition. C'est-à-dire qu'il faut être immergé dans le phénomène de la notation. Vous savez, c'est comme quand on se met à l'eau, au moment où il faut rentrer, on se dit, « oh non, demain ! » Et puis une fois qu'on a mis le pied dedans, on peut presque dire qu'on a fait un grand pas et tout d'un coup on a de l'eau, on nage et ça se passe bien. Mais c'est ce moment du dehors et du dedans qui est toujours compliqué à gérer.

On a donc travaillé en s'appropriant des parties et en essayant de faire en sorte de ne pas se marcher sur les pieds, c'est à dire en essayant de ne pas consigner plusieurs fois les mêmes choses, se répartir vraiment le travail, ce qui se faisait toujours un peu à l'amiable, en relation avec nos affinités de mouvement. On a essayé aussi d'être démocratique, de varier, à des moments d'inverser nos affinités pour que chacun de nous ait à traiter des choses différentes. On a une chance inouïe car *Assaï*, comme Laurence l'a souligné, est une pièce qui fait partie de cette période d'écriture extrêmement précise de Dominique. Donc, peu de sol, il doit y avoir 30 secondes de sol plus trois tombés qui sont pratiqués par le jeune homme et les jeunes filles. C'est vraiment peu et on sait que le sol est une des choses les plus difficiles à noter, dans n'importe quel système, que ce soit Laban, Conté ou Benesh...

Sinon, dans la pratique, je dirais qu'on a plusieurs manières de fonctionner : il y a ce qu'on pourrait appeler la notation à la volée, au moment où se transmet un geste, où se transmet un solo par exemple. Etant donné qu'il y a un passage de répétitions, ce lui qui transmet décortique, tente d'analyser le mouvement, puisqu'il est obligé de le transmettre. On sait bien que le processus pédagogique permet d'éclaircir les trajectoires qui sont plutôt du côté de la sensation, quand on est interprète, pour certains; et à ce moment-là on assiste à une mise en procès du mouvement. Donc pour nous c'est souvent le meilleur moment pour capter, parce

qu'il y a de la répétition, et puis évidemment, comme il y a énormément de danseurs et énormément de parties, il y a des moments où l'on échappe à ça.

Donc il y a eu un deuxième temps qui était du côté des « rendez-vous », de ce qu'on appelle les rendez-vous de notation, qui sont des systèmes que Simon a pratiqués plusieurs fois auprès d'autres compagnies avec lesquelles il a travaillé en notation, qui consiste à prendre du temps avec les danseurs et leur demander de faire ce travail avec nous, ce qui nous permet d'être dans le vivant et de confirmer assez rapidement par où ça passe justement. Et de ne pas s'en ressaisir seulement par l'œil mais aussi se servir de ce qu'en pense l'interprète, c'est-à-dire d'être toujours dans cette tentative d'objectivation du mouvement. Je vais donner la parole à Simon.

**Simon Hecquet :** Je voudrais revenir sur la notation, sur ce en quoi elle consiste. La notation consiste en un travail d'objectivation du mouvement donc, par rapport aux trois facteurs constitutifs de tout mouvement repérés par Laban, à savoir le temps, l'espace et le poids. La notation consiste simplement à mesurer le temps et l'espace. On est vraiment dans un travail d'objectivation, donc tout ce qui ressort de la sensation, de la conduite intérieure des danseurs, on n'en tient pas compte, parce que cela échappe à tout moulage formel. Donc, en fait, la notation est plus du côté de la structure que de la danse, du côté d'une représentation structurelle de la danse. Mais en soi la notation n'est pas la danse. C'est-à-dire que chaque système aiguille le regard d'une certaine manière. Il y a vraiment un travail à faire de comparaison de tous les systèmes, de mise à plat pour savoir ce sur quoi ils travaillent. Je suis déjà en mesure de le faire sur deux systèmes : le système Feuillet et le système Laban, et c'est toujours très éclairant de faire cette mise à plat des systèmes.

Par rapport à cela, nous avons une connaissance très symbolique mais aucune expérience physique de l'œuvre de Dominique Bagouet, d'*Assaï*. On est du côté du regard, de l'extérieur, et c'est vrai que cela permet une certaine appréhension de l'œuvre de Dominique, notamment par ce travail d'objectivation. Repérer graphiquement toutes les récurrences et tous les déplacements qui peuvent s'opérer au sein d'une pièce. Quelle que soit l'œuvre envisagée.

Pour compléter ce que disait Dominique, on peut pratiquer la notation soit en se mettant au fond du studio et en notant à vue, en essayant d'attraper un maximum d'informations, mais on travaille aussi individuellement avec les danseurs, et ça c'est une dimension qui me paraît très importante, pour différentes raisons : je trouve qu'il est bien d'impliquer les danseurs dans le processus de notation, ils sont quand même porteurs de l'écriture d'*Assaï*. De l'extérieur, le regard n'est pas tout-puissant, il y a des choses qui peuvent échapper au regard et qui peuvent aussi échapper au moment de l'exécution du mouvement, donc c'est bien de questionner les danseurs et c'est une manière aussi de les impliquer, et chaque fois qu'on fait ce travail, en général, c'est toujours bien ressenti. Cela leur permet de fixer, de rendre conscient le mouvement, c'est-à-dire, par les questions qu'on peut poser, de définir par où ça passe. On confronte les deux points de vue, il y a discussion, échange, et en fait on en arrive à une position qui convient à la fois aux danseurs et aux notateurs.

**Dominique Brun :** En fait, je dirai que pour nous il faut refuser cette tentation-là, c'est-à-dire d'avoir justement un regard qui soit un regard analytique sur la danse. Et en même temps, je dois dire que c'est trop tard ! Je m'explique.

Quand on est du côté de la notation, il y a un moment où il faut accepter, c'est une position extrêmement humble. On voit plein de choses et on n'en pense pas moins, et en même temps il faut tout le temps se dire « non, non, là je n'ai rien à en penser, je dois absolument traquer le préjugé qu'on a sur le mouvement ». Et on en a, on en est bourré ! Donc il s'agit vraiment de se dire, « oui, je l'ai vu comme ça mais est-ce que c'est vraiment comme ça que ça s'est fait ? » et puis il faut pouvoir traquer le préjugé chez celui qui danse.

Sans être irrévérencieux, il y a quelque chose qui doit être une approche extrêmement douce, il faut savoir ménager la susceptibilité d'un interprète qui est mis en jeu narcissiquement dans le déploiement du mouvement, c'est-à-dire qu'il est à la fois le signe et son propre signe. C'est-à-dire qu'il vient rendre compte du signe du chorégraphe, mais il est aussi sujet, en tant qu'il danse. Donc il y a cette dualité, ce double du danseur qu'il faut absolument ménager. Parce qu'on serait là et on parlerait du signe et on viendrait gommer ce qu'il en est du sujet derrière. Et ce n'est pas possible ! Il y a un travail très fin à faire à l'intérieur, je ne sais pas comment dire, parce que c'est venu au fur et à mesure.

Il y a cela, cette adresse au danseur, il y a notre mise en relation avec Anne Abeille et Michèle Rust qui sont

aussi celles qui sont « les garants artistiques » donc il faut se référer à elles, parce que ce sont elles aussi qui prennent un certain nombre de décisions qui nous concernent et que si nous prenons des décisions il faut aussi pouvoir leur en rendre compte et savoir si elles nous donnent leur aval par exemple.

Et puis il y a une chose qui me semble très importante aussi, c'est la dimension, comment dirais-je, de lisibilité future. C'est-à-dire qu'il faut aussi rendre dans l'écriture la possibilité d'aller à l'endroit le plus juste, le plus efficace. C'est-à-dire qu'il ne s'agit pas d'être dans la prolifération de signes, il faut rendre compte par un minimum de signes d'un maximum d'informations qui seraient, j'ai envie de dire, du côté structurel. Finalement, peut-être que nous, les notateurs français, on hérite du structuralisme (rires), mais c'est vrai qu'on essaie d'être cohérents entre nous, pour choisir un signe, comment faire pour en trouver un qui voudrait en dire autant et qui nécessite d'être à l'économie ? Et pouvoir dire tout de suite d'avoir affaire, pour celui qui lit, à quelque chose de plus global, quelque chose qui resituerait mieux la question du style. Il ne faut surtout pas être pédagogique quand on note. C'est là où c'est difficile.

Pour revenir à la question de Laurence, moi je pense qu'*Assaï*, est une œuvre très triste. Fondamentalement. C'est une œuvre qui est très bouleversante. Historiquement je crois que ça se justifie avec la maladie de Dominique, je crois que c'est le moment où il a appris qu'il était malade. Et on le sent, quelque chose de la mémoire est convoqué : ces couples 1830, ces personnages, qui sont là. Et en même temps avec cette espèce d'arrivée de Haro 2 qui est de l'abstraction pure, et met en jeu la question du miroir, qu'est-ce qu'il y a derrière un personnage ? Peut-être est-ce la question de l'interrogation, où est le sujet ?

Et puis il y a cette question de la mémoire, est-ce que la danse est du côté de la mémoire ? Et moi je ne crois pas que dans la réponse de Dominique il y ait de la mémoire en danse. Mais là c'est complètement pris dans ma subjectivité de la lecture de la pièce. Voilà. Pour moi c'est une œuvre qui avait fait date. C'est-à-dire que je l'avais vue en 86, à Créteil, avec l'orchestre, je dois dire que c'est une des pièces que j'ai préférées de Dominique. Peut-être parce qu'elle m'avait profondément bouleversée par opposition à l'époque du tout début, la période plus Limon. J'avais beaucoup d'amis qui dansaient, on sentait les influences de Peter Goss, et puis après il y a eu un arrachement beaucoup plus abstrait pour moi, que j'ai eu un peu plus de mal à suivre. Et là, mais c'est peut-être toujours pour moi une des tentatives qu'a faites Dominique, c'est-à-dire, au-delà d'une danse très ciselée, extrêmement écrite, comment pourrait transpirer le sujet ? Où y a-t-il de la place pour « qui je suis » ? et « ce que j'exprime » ? Et il attendait terriblement de ses interprètes. Et je pense que c'est un des moments où ça a fait question dans le remontage d'*Assaï*, chacun avait l'air de dire, « mais où je suis, là, moi, au-delà de ces personnages, et comment interpréter ? »

Voilà, ça c'est la réponse à la question ! (rires).

**Laurence Louppe** : Je trouve que c'est très intéressant. Ceci dit, quand même, une fois qu'elles sont notées - effectivement, il y a ce travail d'objectivation qui est important - mais c'est quand même grâce aux partitions et aux notations que nous pouvons procéder, peut-être dans un deuxième temps, à une analyse. Donc ça va être la matière qui va donner l'analyse. Il est évident qu'au moment de l'écriture, les événements enregistrés par l'écriture vont exiger tous les prérequis que vous vous imposez et qui sont tout à fait importants, même si par ailleurs, on peut quand même noter que parmi toutes les écritures du mouvement c'est quand même la méthode Laban qui est la plus proche des dynamiques, donc qui inclut quelque chose qui est en tous les cas pour nous, plus de l'ordre du sensible, entrer le sensible dans la structure, en cinématographie, je ne parle pas de « effort » parce que là c'est encore plus fort. Il n'y a même plus de structure du tout.

Mais, moi ce que je trouve quand même de très intéressant déjà c'est que vous signaliez quelque chose de très difficile à voir lors du spectacle qui sont les options, les grands choix, par exemple qu'est-ce qui va être privilégié dans les récurrences, etc... qui vont au-delà de la structure proprement dite, infléchir des zones d'investissement du chorégraphe comme sujet aussi. Quel que soit le degré d'abstraction et d'objectivation, non pas seulement de votre processus à vous mais de l'œuvre elle-même. Et bien entendu j'attends avec impatience et joie que cette partition soit établie. Je pense que ça va être un grand progrès pour la pensée et l'analyse de la danse.

## Note sur la transcription d'*Assai*

Simon Hecquet

2004

La recréation d'*Assai* de Dominique Bagouet en novembre 1995, menée sous la conduite d'Anne Abeille et de Michèle Rust, fut l'occasion pour Les Carnets Bagouet de passer commande d'une partition.

Le travail de transcription a débuté en août 1995, lors d'une première période de répétitions (deux semaines) qui réunissait tous les interprètes de la distribution initiale (à l'exception d'un).

En s'appuyant sur leur propre mémoire, sur quelques traces vidéographiques, ainsi que sur un ensemble de notes de Dominique Bagouet, ils devaient chercher à se remémorer le plus précisément possible la chorégraphie, dans le but de transmettre ensuite la pièce à de nouveaux danseurs.

Le travail de transcription a continué avec la nouvelle équipe durant deux mois, jusqu'à la première série de représentations à Lyon. Il a été facilité par un réel investissement des danseurs, au-delà des temps de répétitions prioritairement orientés vers la recréation de la pièce. En effet, des moments de travail spécifiques avec chacun d'entre eux ont pu être régulièrement organisés, en vue de l'établissement le plus affiné possible de la partition.

Puis le travail s'est poursuivi pendant un temps long. Il s'agissait de confronter les notes prises en cours de recréation avec les documents vidéographiques réalisés pendant les représentations, afin de clarifier et d'assurer les partis pris d'écriture qui gouverneraient le document partitionnel final.

Document final au sens où il est articulé par un souci de cohérence et d'exactitude maximales, mais document en aucun cas définitif, puisqu'il résulte de choix qu'on pourrait dire interprétatifs, ou encore traductifs. Car d'autres choix de lecture du mouvement auraient été possibles, d'autres choix d'écriture, non moins justes, et aussi rigoureux du point de vue de l'utilisation du système.

Autrement dit, il s'agissait, dans le travail d'établissement de la partition, d'analyser le mouvement à partir d'un dispositif de lecture qui s'effectuait au moyen de la cinégraphie Laban. Le système Laban en effet n'est pas une simple grille qu'on appliquerait à l'aveugle sur le mouvement, mais plutôt un outil permettant d'organiser le regard sur le mouvement. Cet outil ne décalque pas le mouvement, il en ordonne la perception selon certains paramètres prioritairement spatio-temporels. Ce qui signifie que le système Laban est une analyse du mouvement parce qu'il est une construction, elle-même analysable, du regard sur le mouvement : qu'il permet de traduire quelque chose du mouvement, en même temps que du regard sur le mouvement. C'est donc un système réflexif. Si bien qu'une partition, y compris lorsqu'elle est réalisée par l'auteur lui-même, ne peut jamais être envisagée comme la vérité définitive de l'œuvre, mais comme une version articulée, et aussi explicite que possible, de sa perception en vue d'une actualisation scénique.

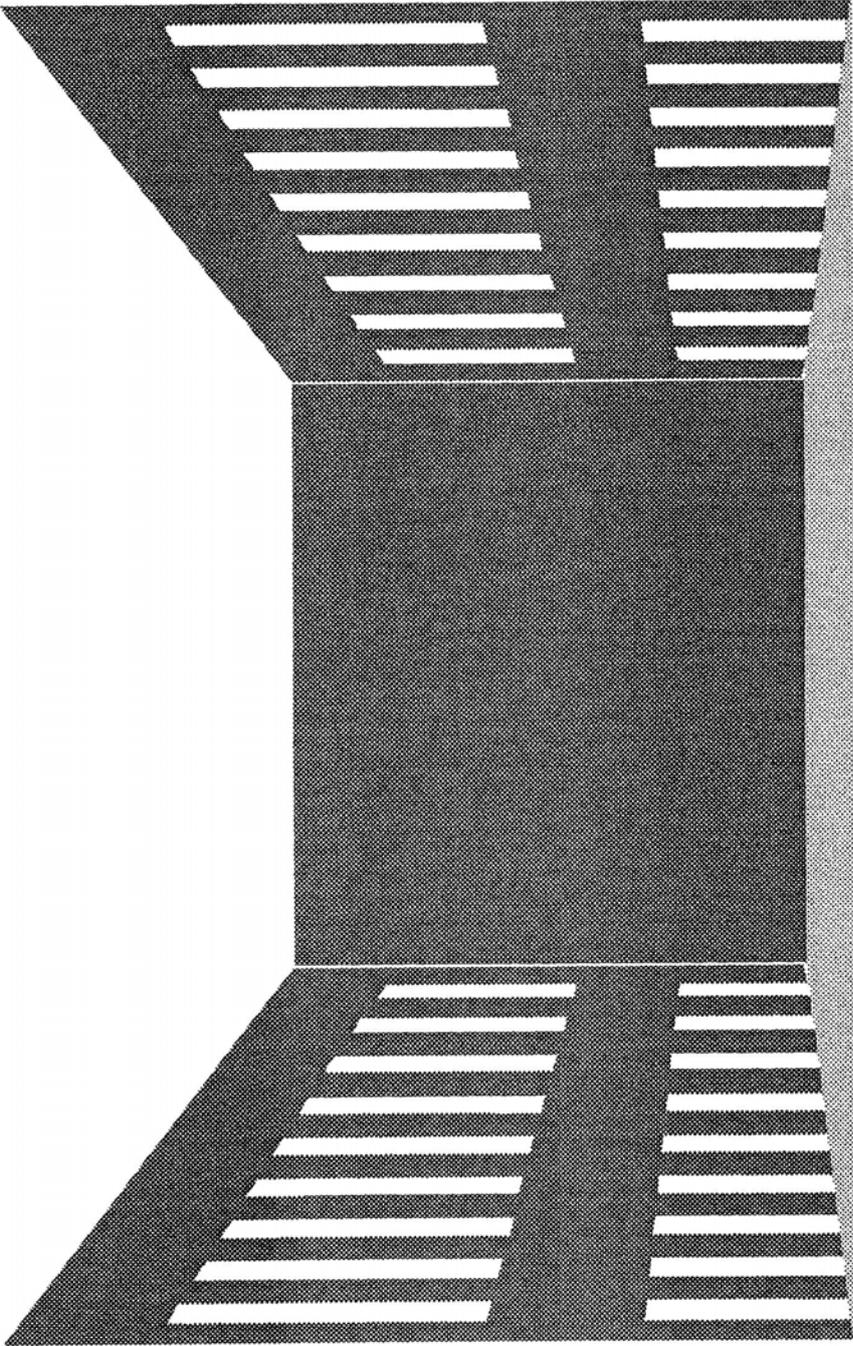
Pour la réalisation de cette partition, j'ai travaillé avec plusieurs interprètes pour chacun des rôles de la pièce, ce qui a tout à la fois enrichi et complexifié l'analyse de la chorégraphie, puisque j'avais devant les yeux des interprétations différentes. Il me fallait donc chercher à dégager ce qui était commun, et à le différencier de ce qui n'appartenait qu'à la manière de chacun. Par rapport à ce que je percevais de la logique propre de la pièce, marquée par un grand souci d'écriture et de systématisation, j'avais aussi à apprécier comment faire usage de la singularité interprétative des uns et des autres. Tout ceci bien entendu en tenant compte du lecteur à venir, c'est-à-dire en visant le maximum de lisibilité, sans pour autant céder sur le caractère et la complexité de la pièce. La partition résulte ainsi d'un équilibre permanent, et toujours questionnable, entre toutes ces exigences, parfois en tension entre elles.



Michel Kelemenis, Sarah Charrier, Christian Bourigault, Catherine Legrand, 1986. DR.

## Décors et costumes

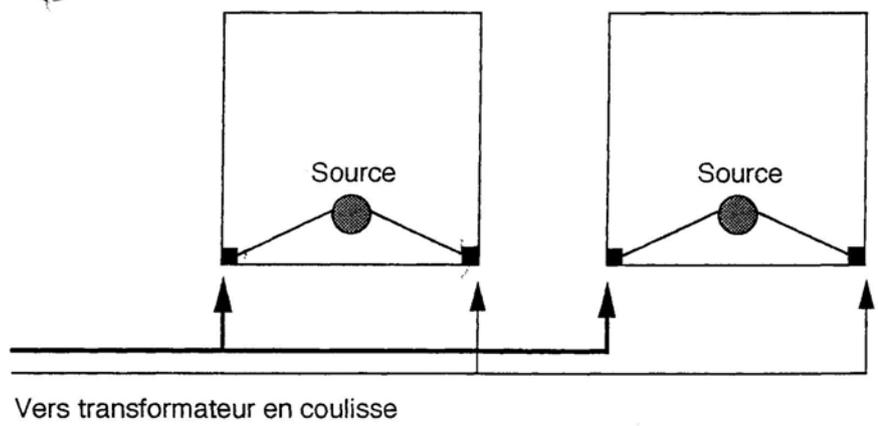
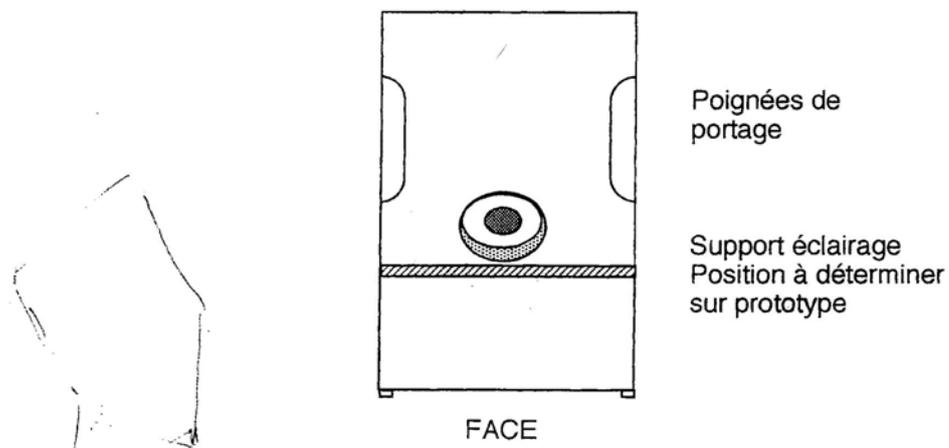
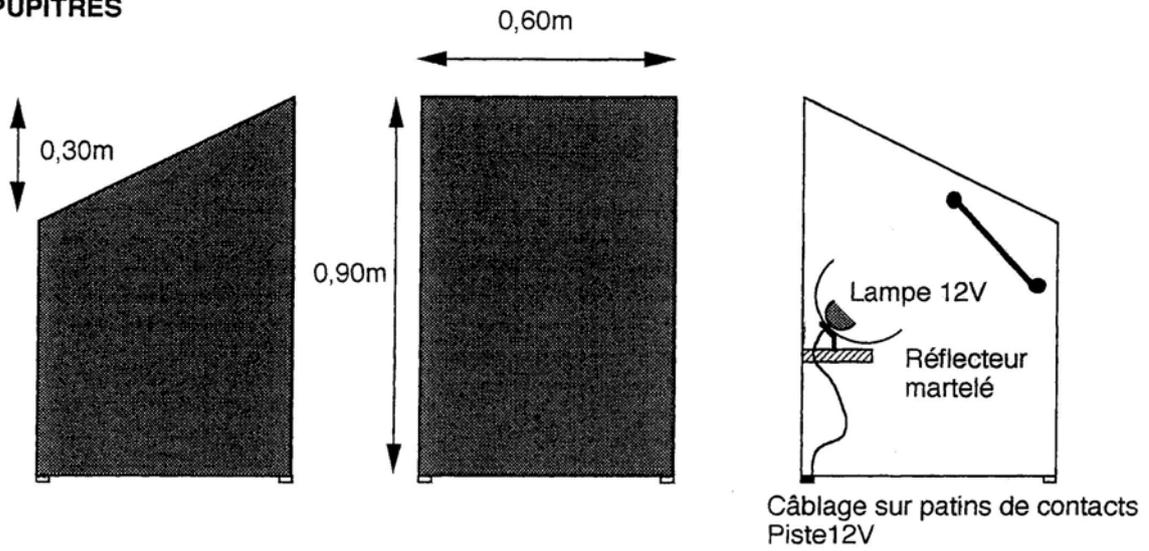
Le décor et les accessoires d'Assaï ont été entièrement reconstruits pour la reprise de la pièce par les Carnets Bagouet en 1995 et ont généré de nouveaux documents.



les carnets bagouet  
Assaï  
Décor vue de face  
e : 1 cm = 1m  
0 1m 5m 10m

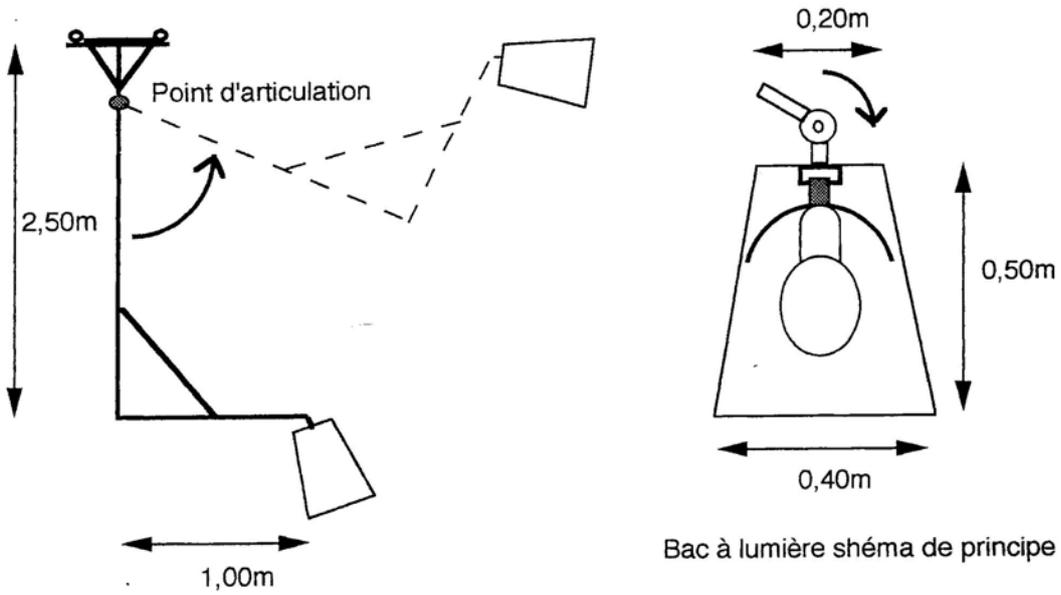
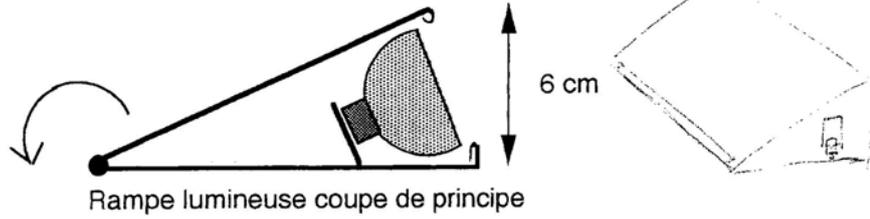
Décor Assaï  
Accessoires  
LG / LM 18/06/95

PUPITRES

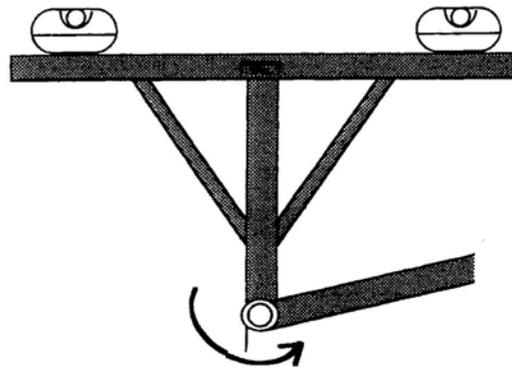
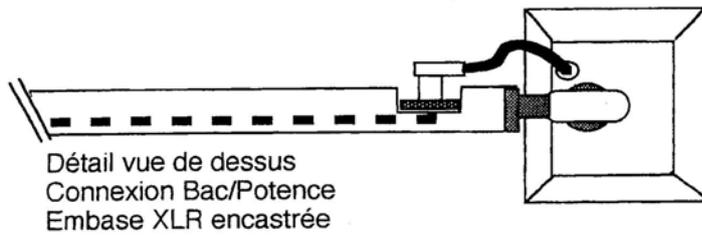


Pupitres  
Schéma de câblage

Décor Assaï  
Accessoires  
LG / LM 18/06/95



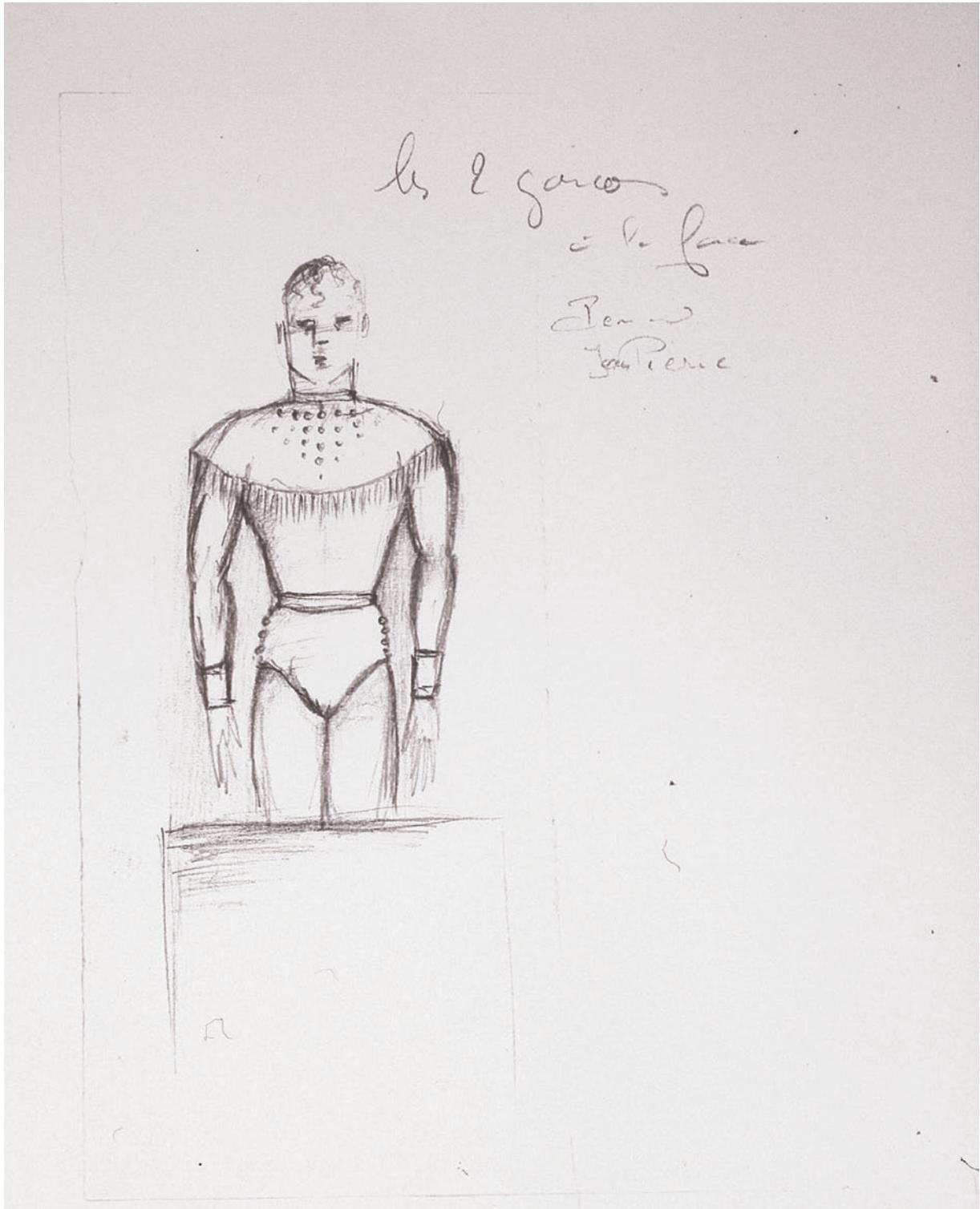
Potence schéma de principe



Détail  
Tête de potence  
Articulation et fixation



Croquis de Dominique Bagouet pour les costumes d'une danseuse, un docteur, une créature et une jeune-fille



Croquis de Dominique Bagouet pour le costume d'un acrobate



Croquis de Dominique Bagouet pour le costume d'une danseuse



Costumes de Michèle Rust (« un docteur ») et Dominique Noel (« une danseuse »), 1986.  
© Centre national du costume de scène (CNCS) à Moulins.



Costumes de Sarah Charrier et Christian Bourigault (« un couple 1830»), 1986.  
© Centre national du costume de scène (CNCS) à Moulins.



Costumes de Christian Bourigault et Claire Chancé (Haro 2), 1986.  
© Centre national du costume de scène (CNCS) à Moulins.

# La technique

# Fiche technique Assaï

(version 7 portes)

## Descriptif

Durée : 1h10 sans entracte  
Pièce pour 10 danseurs

association loi 1901  
déclarée à la préfecture  
du Rhône  
code ape 923 A  
siret 391 170 222 00023

8, avenue Jean Mermoz  
Maison de la Danse  
69008 Lyon  
téléphone 72 78 18 18  
78 09 04 63  
fax 78 75 85 66

Notre équipe technique se compose d'un régisseur général/plateau, un régisseur lumière, un régisseur son, une régisseuse costumes.

## Notre décor arrive par semi-remorque de 80m3 la veille du déchargement.

Le décor se présente sous la forme d'une boîte grise constituée de deux murs latéraux à l'allemande en chassis, percés de portes et de fenêtres, et fermée au lointain par un écran de rétroprojection en PVC gris.  
Le tapis de danse est gris sur toute l'aire de jeu.

Certains des portes sont mobiles et manoeuvrent pendant la représentation.  
Des éléments électriques (bacs fluos et lampadaires que nous amenons) sont équipés dans les cintres et manoeuvrent pendant la représentation.

## Plateau

**A notre arrivée, le cintre doit être dégagé de tout élément (velours, lumière, décor ...).**

### Dimensions générales requises

Ouverture au cadre : 13m  
Profondeur au cadre : 14m  
Hauteur sous grill : 15m

*Ouverture mur à mur 16m*

### Dimension du décor

Hauteur : 7,50m (+ 7m pour échapper les éléments manoeuvrant)  
Ouverture : 13m  
Profondeur : 12m (+2m pour l'éclairage en rétroprojection)

Le décor peut être modulable en profondeur selon la taille du plateau, toutefois, en dessous des tailles minimales requises le décor ne sera pas monté, le dispositif sera alors une boîte noire fermée au lointain par le cyclo gris. En cas de hauteur insuffisante, les éléments mobiles dans les cintres sont également supprimés.

### Dimensions minimales requises pour jouer avec le décor

Hauteur : 7,50m (+ 2m pour frises et éclairages)  
Ouverture au cadre : 9m  
Profondeur au cadre : 7,7m (+ 2m pour l'éclairage en rétroprojection)

Le décor, le cyclo et le tapis gris sont amenés par la compagnie.  
Prévoir un tapis de danse noir sur toute la coulisse et le proscenium.  
Prévoir 5 à 6 plans de frises et pendillons noirs.

### Dimensions maximales des éléments du décor

Châssis bois de 7,50 m x 1,20 m

En cas d'accès difficile, l'équipe de déchargement et de rechargement devra être renforcée.

**Lumière****Circuits**

108	circuits de 2KW
2	circuits de 5Kw

**Matériel demandé**

20	PC hallogènes 2 kw
78	PC hallogènes 1 kw
19	découpes 1kw 614 S
6	découpes 2kw 714
2	hallogène 5 kw fresnel
40	cyclifodes 1 kw assymétriques (placées au sol au lointain ; 1 seule couleur)
6	PARS 3 CP60 + 3 CP61
1	poursuite HMI 1,2 kw en milieu de salle
4	iris pour découpes 614 S
18	plafines pour rasants
1	génie pour réglage et équipement à <del>de</del> de haut 9,50m
1	jeu d'orgue à mémoire
1	hallogène 10 kw fresnel + gradateur et télécommande
2	rampes dichroïques
9	bacs fluos
2	lampadaires

**Prévoir une alimentation en coulisse pour le gradateur 10 kw (monophasé 45 A).**

**Répartition des circuits**

55	circuits au plateau (attention aux prolongateurs)
28	circuits au cintre
2	circuits de 5 kw au cintre
24	circuits en passerelle salle

## **Sonorisation**

les caméls bagouet

### **Matériel demandé**

#### **Diffusion**

La diffusion se compose de 2 plans destinés à reproduire un son orchestral :  
un plan de diffusion principal au plateau (lointain cour et jardin intégrés dans le décor) type NEXO SI 1000 qui sert à la fois de retours et de diffusion public;  
un plan de diffusion retour plateau type NEXO PS 10  
un plan de diffusion en façade en rattrapage de celui du plateau, type UPA John Meyer.  
La puissance de façade doit être adaptée au volume de la salle.

#### **Périphériques**

2 égaliseurs graphiques type Klark Teknik DN 360  
1 délai stéréo numérique type Klark Teknik DN 716 ( à exclure : multi effets type SPX )  
1 lecteur DAT  
1 lecteur CD

La console doit avoir 2 sorties stéréo séparées et se trouvera impérativement en fonds de salle.

#### **Intercom**

Régie son - Régie lumière - Poursuite - Régie plateau (1 cour et 1 jardin) - Cintre : soit 6 postes au minimum

## **Loges**

Loges avec douches, éclairage et miroirs en quantité suffisante pour les 10 danseurs.

Une loge habillage avec lave-linge et sèche-linge.

De nombreux changements rapides de costumes ont lieu sur le plateau. Pour cela 2 loges de changement rapide occultées avec table à maquillage, lumière, portants, ainsi qu'une dizaine de chaises réparties cour-jardin, sont nécessaires.

Une température de 20°C est nécessaire dans tous les lieux fréquentés par les danseurs.

## **Planning**

### *Montage en 5 services*

Le personnel présent aux répétitions doit être le même pour les représentations.

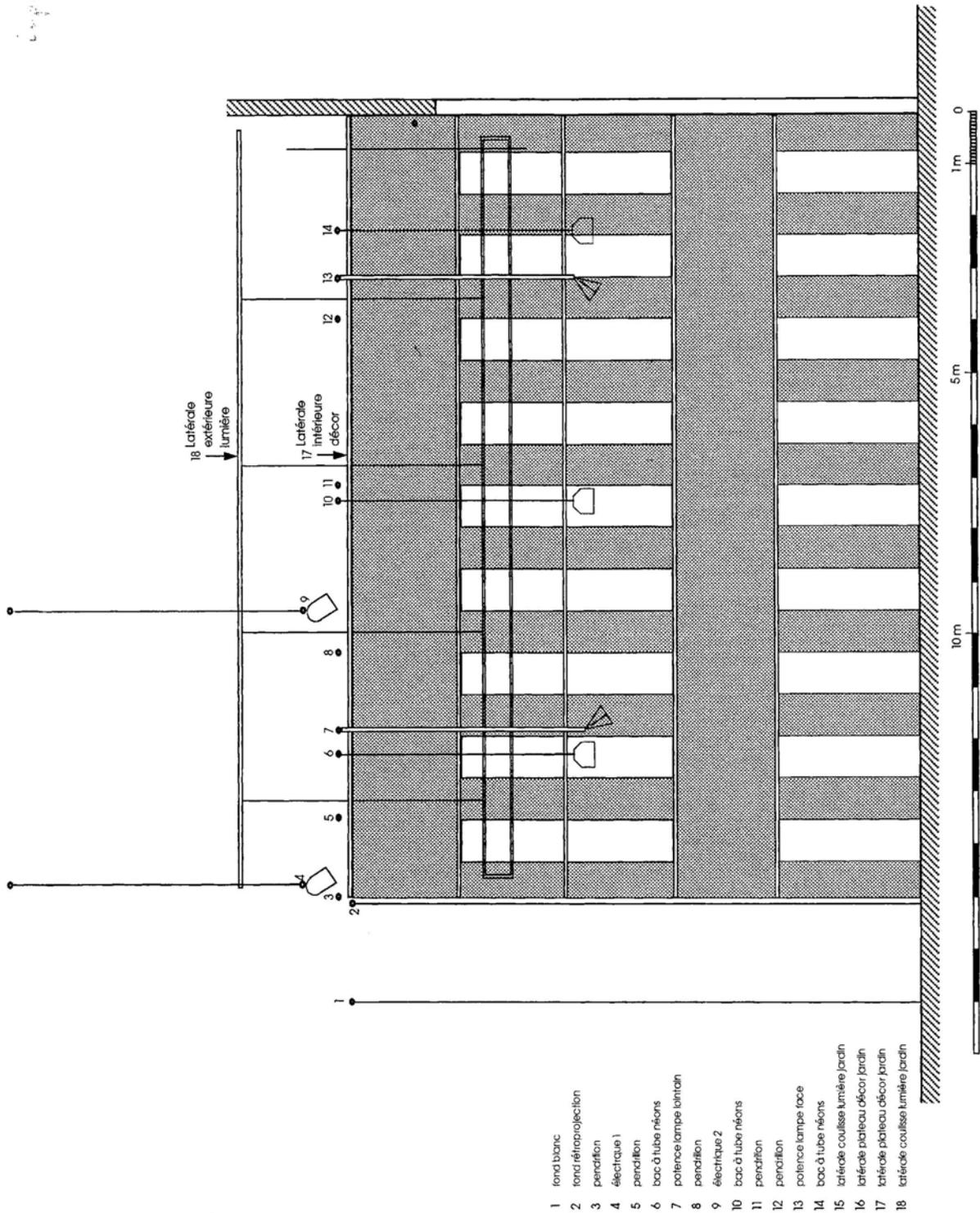
**1° Jour**

8h00 / 12h00	Déchargement / montage 6 machinistes, 4 électriciens, 3 régisseurs(plateau, lumière, son)
14h00 / 18h00	Montage 6 machinistes, 4 électriciens, 3 régisseurs(plateau, lumière, son), 3 habilleuses
18h00 / 20h00	Mise en place danseurs au plateau (pas de techniciens)
20h00 / 24h00	Réglage lumière : 4 électriciens, 1 régisseur lumière, 1 cintrier, 1 régisseur plateau

**2° Jour**

8h00 / 12h00	Réglage lumière et finitions plateau 4 électriciens, 3 machinistes, 3 régisseurs (lumière, plateau, son), 3 habilleuses
12h00 / 14h00	Balance son : 1 régisseur son
14h00 / 18h00	Conduite lumière et répétitions 3 machinistes, 2 électriciens, 3 habilleuses, 3 régisseurs (plateau, lumière, son)
18h00 / 19h00	Mise en place et nettoyage plateau.
19h00 / 20h00	Echauffement danseurs au plateau.
20h30	Spectacle 3 machinistes, 2 électriciens, 3 habilleuses, 3 régisseurs (plateau, lumière, son)
22h00	Démontage et chargement 6 machinistes, 4 électriciens, 3 régisseurs (plateau, lumière, son), 3 habilleuses

*Vue latérale  
implantation bornes*



- 1 fond blanc
- 2 fond rétroprojection
- 3 pendafion
- 4 électrique 1
- 5 pendafion
- 6 bac à tube néons
- 7 potence lampe lantern
- 8 pendafion
- 9 électrique 2
- 10 bac à tube néons
- 11 pendafion
- 12 pendafion
- 13 potence lampe face
- 14 bac à tube néons
- 15 latérale coulisse lumière jardin
- 16 latérale plateau décor jardin
- 17 latérale plateau décor jardin
- 18 latérale coulisse lumière jardin

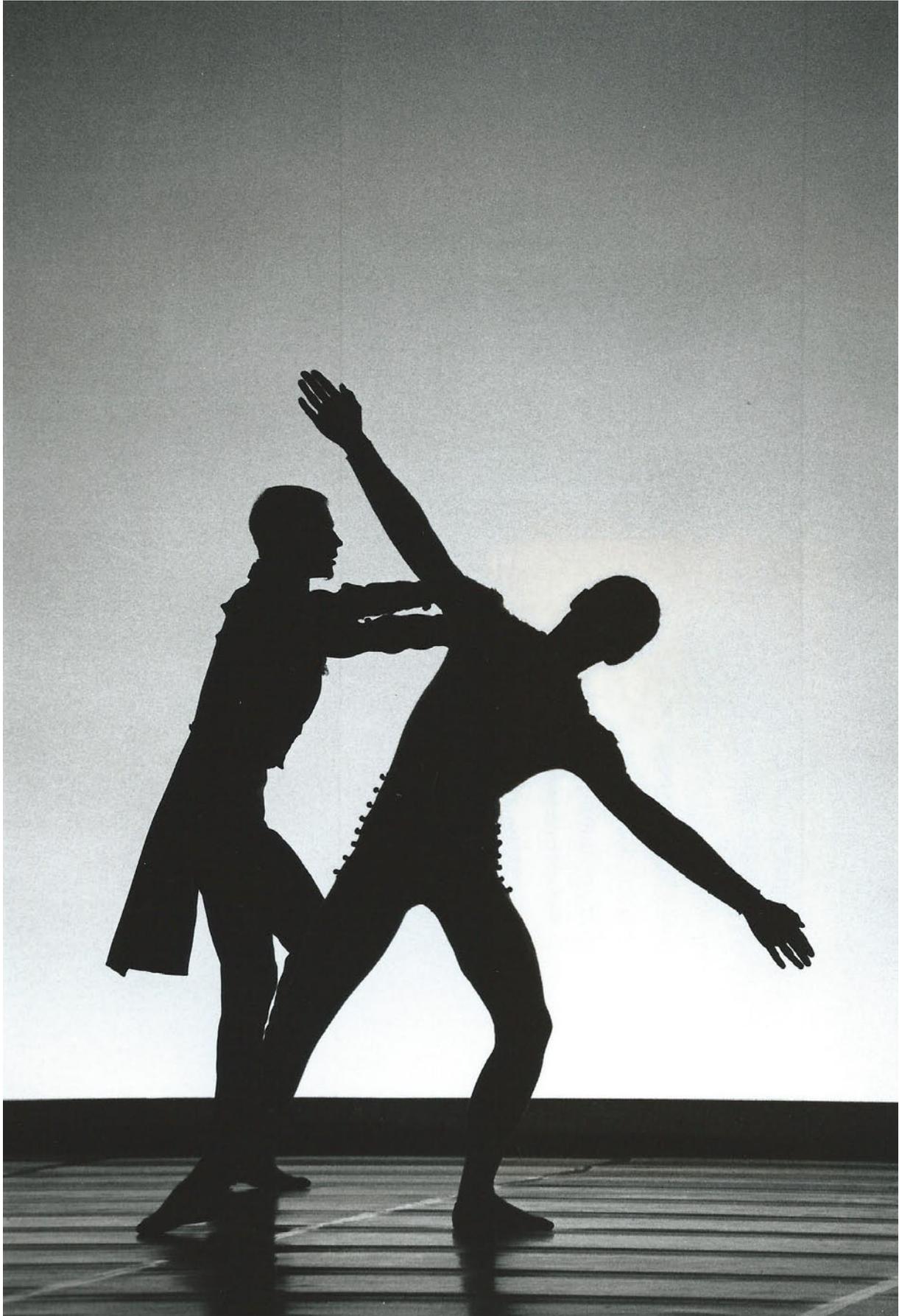
Assaï

Conduite son

Titres	Temps	Repères	Observations
Prologue: 4 Danseuses	4 min	Sortie 4 danseuses à Jardin	3ème demi plié/stop : TOP musique - lumière en baisse
Noir			
Assaï	13 min		2 acrobates en scène - entrée couples 1830, tournent et sortent à Jardin; entrée 4 danseuses Les danseurs terminent sur le noir, la musique aussi
Noir			
Intermède: Les 3 Créatures	2 min 40 sec		habillés en noir à cour; danse sans musique → mouvement répété 2 fois
Noir			changement plateau dans le noir: néons: entrée 6 danseurs: 3 docteurs + 3 jeunes filles; quand ils sont prêts
Haro 1	12 min	Compteur: 00 00 00	3 docteurs/ 3 créatures/ 3 jeunes filles; solo danseur; 3 créatures emmènent 3 jeunes filles: bande terminée; solo Bernard en silence
Noir			
Intermède: Le miroir des 2 Garçons	4 min		duo de 2 garçons: un face Jardin, l'autre lointain cour
Noir			
Haro 2	6 min 30 sec	Compteur: 00 14 36	Les 2 couples; noir sur tourniquet des 4 danseurs çà Jardin
Noir			
Intermède: Jeune Fille			solo Sonia; noir sur lointain Jardin
Noir rapide			
Haro 3		Compteur: 00 22 22 Caler juste après amorce	musique sur lumière
Fin		Compteur fin: 00 33 48	

	En loges	Jardin	Cour
<b>Michel Kelemenis</b>	1830	docteur académique gris	
<b>Jean Pierre Alvarez</b>	acrobate	académique vert	docteur
<b>Bernard Glandier</b>	acrobate	jeune homme seul →	
<b>Christian Bourigault</b>	1830 C →	créature académique vert	
<b>Dominique Noel</b>	danseuse russe	jeune fille → académique gris	
<b>Michèle Rust</b>	danseuse russe	académique gris	docteur →
<b>Catherine Legrand</b>	1830	créature → académique gris	
<b>Sarah Charrier</b>	1830 C →	créature académique vert	
<b>Claire Chancé</b>	danseuse russe	jeune fille académique	
<b>Sonia Onckelinx</b>	danseuse russe	jeune fille académique	jeune fille seule

	Prologue	Assai	Intermède 3 créatures	Haro 1	Intermède miroir	Haro 2	Intermède jeune fille seule	Haro 3
<b>Michèle Rust</b>	C danseuse C	C	C docteur J	J gris C	CdocJ J danse			
<b>Catherine Legrand</b>	C 1830 J	J créature C	J créature C	J gris C	J créature			
<b>Sarah Charrier</b>	C 1830 J	J créature C	J créature C	J vert C	C 1830			
<b>Dominique Noel</b>	danseuse	J	J jeune fille J	J gris C	J jeune fille			
<b>Bernard Glandier</b>	acrobate J	J jh seul J	J jh seul J	J gris C	J jh seul			
<b>Michel Kelemenis</b>	C 1830 J	J docteur J	J docteur J	J gris C	C gris			
<b>Jean Pierre Alvarez</b>	acrobate J	J docteur J	J docteur J	vert C	C acrobate			
<b>Christian Bourigault</b>	C 1830 J	J créature C	J créature C	J vert C	C 1830			
<b>Claire Chancé</b>	danseuse J	J	J jeune fille J	J vert C				
<b>Sonia Onckelinx</b>	danseuse	J	J jeune fille J	J vert C J	jeune fille seule			



Maxime Rigobert, Sylvain Prunenec, 1995. DR

## La presse

# LE MATIN

DE PARIS

Un chorégraphe français au Festival d'automne

## Dominique Bagouet en mouvement

*Assaï* de Dominique Bagouet vient d'être créé à l'Opéra de Lyon dans le cadre de la

Biennale internationale de la danse. Superbe. Les dix danseurs du Centre chorégraphique

national de Montpellier et les soixante-dix musiciens de l'Orchestre philharmonique de Montpellier-Languedoc dirigé par Cyril Diederich ont réussi là une très belle œuvre sur la musique de Pascal Dusapin.

Le soin infini qu'apporte Bagouet à la composition de ses images et à l'élaboration de ses chorégraphies prend avec *Assaï* une dimension exceptionnelle. Il y a beaucoup d'esprit dans tout cela et une distanciation traitée avec humour. Des références aussi pour les gourmets avec l'histoire de la danse et celle, non moins passionnante, du cinéma, l'expressionnisme notamment.

Le retour au personnage cher à Bagouet et qu'il avait quelque peu délaissé au profit de l'abstraction avec *Deserts d'amour* et *le Crawl de Lucien* lui permet une suite d'intéressants tableaux composés comme une toile peinte. Le mouvement en plus. Mais n'est-ce point là le sens du mot *Assaï*? Du plus petit geste de doigt, montré de profil pour être plus lisible, aux envolés quasi classiques, le mouvement est roi.

Aucune lecture anecdotique n'étant imposée, le spectateur

se trouve parfaitement libre de voir dans *Assaï* ce que son propre imaginaire lui dicte, guidé par la panoplie de costumes de Dominique Fabrègue.

C'est avec la collaboration du Festival d'automne que la création va être présentée au public parisien à Créteil. Un événement sans précédent parce que, non content d'inviter enfin un chorégraphe français, le festival lui donne même l'avantage de présenter quatre programmes. Vision panoramique donc sur l'œuvre de Bagouet qui n'hésite pas à confier une soirée entière aux chorégraphies de l'un de ses danseurs, Michel Kelemenis.

Nul doute que les deux semaines de la compagnie Bagouet à Créteil feront date, d'autant que les danseurs ont atteint avec *Assaï* une maîtrise parfaite de leur art.

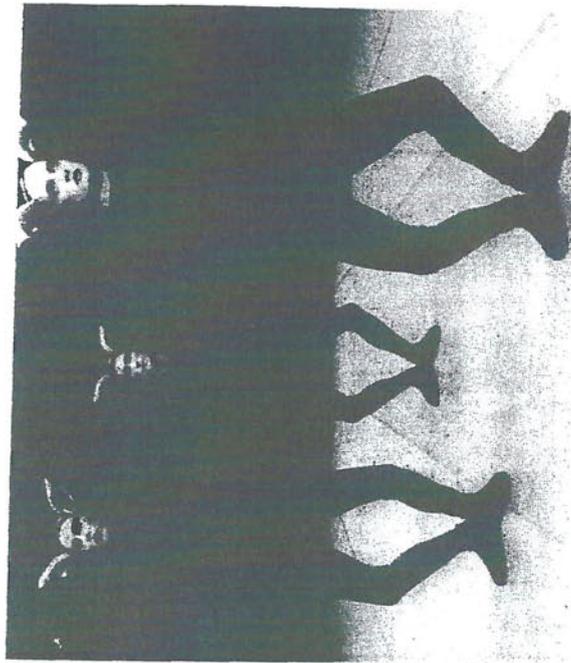
LISE BRUNEL



*Aissaï*, de Dominique Bagouet (Photo Christian Garret)

# Révolution

« Nous vivons le temps des révolutions. »



Assai, de Dominique Bagouet, sur une musique de Pascal Dusapin.

DANSE/ASSAI

## Limpide, déroutant

Isabelle Ginot

Assai, création chorégraphique de Dominique Bagouet, musicale de Pascal Dusapin, avec la Compagnie Bagouet et l'Orchestre de Montpellier sous la direction de Cyril Diederich : créé à la Biennale de Lyon, programmé par le Festival d'automne à Créteil le 30 septembre et le 1<sup>er</sup> octobre : un bijou chorégraphique et musical.

On n'a jamais pu deviner où Bagouet allait nous emmener. Son chemin est à la fois limpide et parfaitement imprévisible, mais conduit à coup sûr l'art chorégraphique à son plus haut niveau.

On attendait Assai avec impatience : la rencontre du chorégraphe avec le compositeur contemporain Pascal Dusapin et le chef d'orchestre Cyril Diederich ne pouvait manquer de donner quelque chose. Assai sera placé sous des signes infernaux.

Première image, quatre danseuses en robes-tutus jaunes, un sourire collé sur le visage, exécutent une danse bagoueto-baroque. Un peu plus tard, deux pages devant leur lutrin lancent des signes, de la main, du regard. C'est, à coup sûr, un envoûtement. On aime à croire que ces premières images aux parfums sataniques sont directement des premières pages de Dusapin, tant elles leur sont seyantes. Par la suite, et malgré le très petit

nombre de répétitions communes de l'orchestre et des danseurs, la musique reste mystérieusement présente dans la danse, sans la moindre évidence mais avec une sorte d'esprit partagé.

C'est ainsi qu'on embarque dans un univers étrange et peut-être dangereux, traversé par les habitants disparates de l'imaginaire du chorégraphe. Ce sera donc, cette fois, une danse de personnages, qui, plus que les acteurs d'une anecdote, semblent la cristallisation de différentes mémoires : affluence du Moyen-Âge, du baroque ou du romantique dans la danse, présences méphistophéliques avec toutes leurs références littéraires, mais aussi réanimation de « périodes » passées de l'œuvre de Bagouet : les personnages et les costumes caractérisés nous renvoient à un Bagouet théâtral, presque conteur. Les dessins dans l'espace ont l'assurance et l'équilibre de l'auteur de *Déserts d'amour* et *le Crawl de Lucien*, ses deux précédentes pièces ; l'utilisation des langages baroque et académique, enfin, rappelle que Monsieur Bagouet a fait ces deux dernières années une création pour la compagnie Ris et danceries, et une pour l'Opéra de Paris ; rappelle surtout que pour lui les querelles d'écoles ne sont plus d'actualité, que la danse d'aujourd'hui est fondée sur une histoire, qui constitue la culture chorégraphique et que des pratiques contemporaines peuvent librement intégrer.

A chaque pièce, Bagouet nous étonne. Cette fois il expose une danse qui attire à elle, se met en relation avec tout ce qui la nourrit :

une nuque un moment abandonnée à la chute, une hanche accusant le poids qu'elle porte, en contrepoin au langage pur et plastique que Bagouet a progressivement fait sien : ainsi, l'assurance et la certitude du classicisme sont toujours confrontés à la menace, à peine esquissée, de la difformité. Sa danse, si elle s'est beaucoup affinée, en a toujours été marquée. Mais tandis que les danseurs, pris individuellement, sont chargés de cette sorte de peur sous-jacente, la chorégraphie, comme dessin d'ensemble et organisation de l'espace et du temps, s'affirme puissante et sûre d'elle. « Avec Dominique, comme danseur on n'est jamais installé, jamais dans la routine », dit un danseur. C'est peut-être ce risque permanent de fissure dans l'architecture la plus équilibrée qui fait de Dominique Bagouet, chorégraphe affirmé et confirmé, un créateur nouveau à chacune de ses pièces. ■

les divers états et étapes de la danse autour de nous, l'histoire du chorégraphe, la personnalité des interprètes, l'espace sculpté par la lumière, la musique...

Si l'on ajoute à cela que Bagouet a mis la main à la conception des lumières et à celle des splendides costumes de Dominique Fabréges, on comprendra mieux la cohérence irréprochable de cette pièce, la complexité et la puissance plurielle qui la rapprochent de certaines grandes œuvres littéraires.

Pourtant tout n'est pas assurance dans ce spectacle : au fil de son œuvre, Dominique Bagouet dessine une danse fragile, oblique, où le corps est toujours en risque de brisure ou d'effondrement : témoins

# Midi Libre

DANSE

## Sur les rives d'Assai



**L**ES 4 et 5 octobre prochains, la Saison de la Danse de l'opéra de Montpellier s'ouvre sur « Assai », la dernière création de Dominique Bagouet. Une œuvre imposante dans sa structure, avec la participation de l'orchestre régional, Cyril Diederich, Pascal Dusapin, et quatre partenaires institutionnels. Et, fait incontestable, une danse à visage éternel et profonde comme une passion.

Dans « Assai », Dominique Bagouet abat son jeu, et ses six années d'existence à Montpellier, assorties de 14 créations (pas moins) n'y sont pas quantité négligeable. Hormis le fait que cette pièce ultime fut représentée, pour la première fois, le 20 septembre sur la scène de l'opéra de Lyon, pour la prestigieuse Biennale, elle est aussi une véritable symphonie, complexe et inspirée, où les dix danseurs du Centre Chorégraphique National ne sont pas les seuls partenaires. Quatre producteurs (Biennale Internationale de la Danse de Lyon, Musica à Strasbourg, Festival d'Automne, Maison des Arts de Créteil) et trois sponsors (l'entreprise Soleg, Air Inter et Cointraeu) se sont penchés sur le berceau, pour un budget total de 2,4 millions. De quoi parer aux exigences d'une œuvre qui réunit l'Orchestre régional de Montpellier sous la direction de Cyril Diederich, le talent d'un jeune compositeur, Pascal Dusapin, révélé à la Biennale de Venise en 85 et édité depuis pour « Assai » justement (dont Bagouet adopte le titre) et « Haro » dans la veine d'un Richard Strauss. Ajoutons à cela un staff d'une dizaine de personnes, les interprètes, les permanents, sans oublier Nicolle Raulin qui, depuis un an, administre ce beau monde.

### Carrière hexagonale

En fait, chose habituelle en ces temps nouveaux (n'a-t-on pas vu la démission de Maurice Fleuret à la direction de la Musique et de la Danse ? N'a-t-on pas constaté non plus la réduction des subventions comme peaux de chagrin ? « Assai » épouse le profil d'une production chorégraphique façon 86. Et même si Bagouet avoue se trouver encore sur le chemin avec le public de la région, il est pour le moment appelé à rayonner extra-muros selon un parcours qui s'avère cette année complètement déterminant. La raison n'est pas ambi-

guë. Le risque qu'encourt Bagouet à cette heure n'est jamais que de séduire. Après le public de l'opéra de Paris en avril dernier (public difficile et plus enclin aux manifestations de l'académisme), « Assai » a enflammé les Lyonnais. C'est bientôt au tour des Strasbourgeois (Musica 86) et les spectateurs du festival d'automne pour finir. Fait tout de même remarquable: Bagouet a déjà reçu tous les honneurs de la critique parisienne en l'affaire de moins d'un an. Et quatre tournées récentes en Amérique du Sud, Espagne, Hollande et Italie, parachèvent l'enjeu d'une carrière, aujourd'hui plus immédiatement hexagonale.

### Une charpente néo-classique

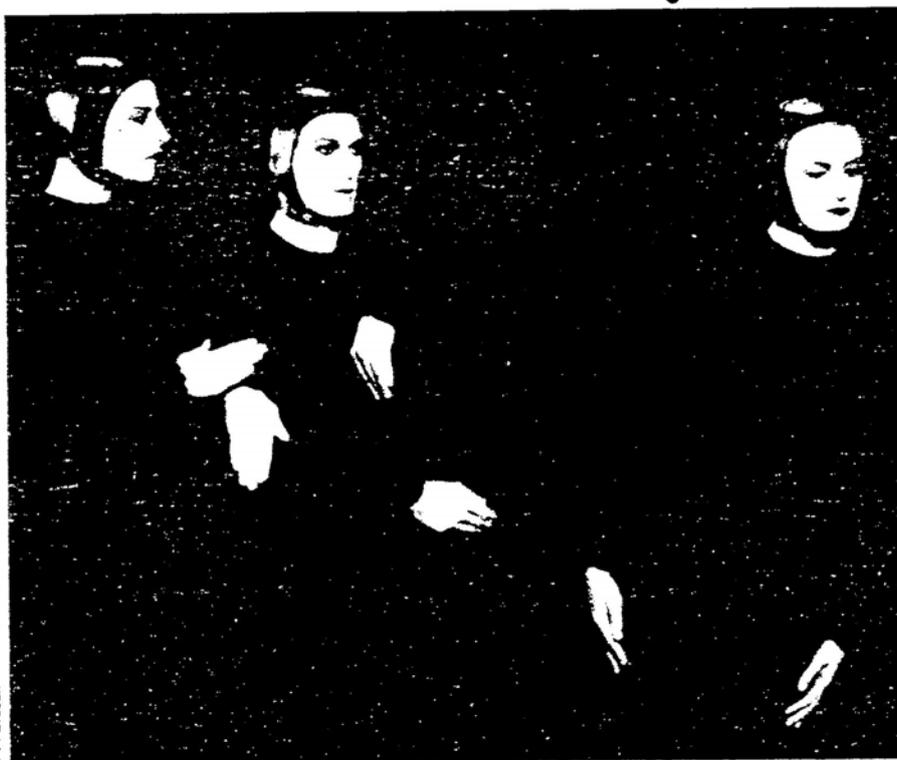
Comment donc ne pas se précipiter sur les rives d'« Assai » ? Après tout, Bagouet n'est plus seulement, presque dix ans après, le jeune lauréat de Bagnolet qui cherchait à se peaufiner un statut. Il est déjà, quoi qu'il en coûte, une institution montpelliéraine, cadre assez rare pour qu'on le souligne. Et la fondation d'Ipromed (Institut Professionnel Méditerranée Danse) et la possibilité de donner des cours hors atelier, complète cette sorte d'investiture. Au vrai, Bagouet réagit par la maturité. Son « Assai » est avant tout une somme de savoirs acquis: rigueur de la construction, transparence des formes, souci du détail. Dans cette œuvre, fortement charpentée en tableaux successifs, à composante quasiment néo-classique, Bagouet flirte étrangement avec l'architecture; montrant sans doute que la danse se construit aussi en dur. Quant au style, tour à tour primesautier, romantique ou expressionniste, il laisse au rêve, à la tendresse et à la violence la part de l'illusionnisme. Mélancolie et vertige s'accrochent donc à la musique profonde de Dusapin, dans une harmonie de gris et de pastel. Et si Keaton, pour le masque, et le XVIIIe français pour les quadrilles, y pointent le bout de leur nez, c'est pour parler d'amour, de solitude et d'exaltation. Il est nettement hors de propos d'en sortir vivant comme avant. Une réussite et un accord parfait !

Lise OTT

PANORAMIQUE BAGOUET

# ASSAI

## L'ESPRIT DE LA MUSIQUE



© P. Breson

« Assai », une chorégraphie de Dominique Bagouet, une composition musicale de Pascal Dusapin.

L'importance d'« Assai » et la place que nous avons décidé de lui accorder ce mois-ci nous ont amené à différer dans le prochain numéro la suite du panorama sur l'Age d'or des revues musicales.

Dire, après avoir vu *Déserts d'Amour*, *Le Crawl de Lucien*, *Fantasia Semplice*, et récemment, *Assai*, que Dominique Bagouet est musicien, c'est émettre une évidence, presque un truisme d'ailleurs, car tout bon chorégraphe est, à sa manière, musicien. Mieux, je dirais : compositeur. Il n'y a d'ailleurs guère qu'en Occident que le compositeur se distingue du chorégraphe de façon aussi tranchée.

Si le chorégraphe se contentait d'exprimer son amour de la musique en gestes et mouvements, il ne serait rien d'autre qu'un mélomane inspiré, un peintre de la musique. Et la chorégraphie serait condamnée à demeurer, selon la

définition du Petit Robert : « un art décoratif ». Ce qui fait donc de Dominique Bagouet un musicien, ce n'est pas seulement l'intelligence de ses choix musicaux, par ailleurs excellents (1), mais sa façon de composer, dans la chorégraphie, l'ordre des gestes et des mouvements comme des éléments en eux-mêmes musicaux. Il traduit en espace, en actions, en énergies et en « timbres corporels », ce que les compositeurs de musique traduisent en hauteurs, rythmes, timbres et durées sonores, c'est-à-dire, une certaine qualité de temps, une temporalité. Celui-ci joue le temps à travers les vibrations de corps sonores, celui-là inscrit le temps dans les vibrations d'un corps spatial qui

(1) Mozart et Tristan Murail pour *Déserts d'Amour*. Gilles Grand pour *Le Crawl de Lucien*. Marc Monnet pour *Fantasia Semplice*. Pascal Dusapin pour *Assai*.

## PANORAMIQUE BAGOUET

n'est autre que le danseur dans son rapport avec l'élément scénique.

Ce qui, à mon avis, caractérise le mieux Dominique Bagouet aujourd'hui, c'est qu'à l'exemple de Nikolais, Cunningham ou Mats Ek entre autres (qui révolutionne le ballet classique en repensant en termes nouveaux son rapport à la musique), il impose dans ses dernières œuvres, une nouvelle approche des relations entre composition musicale et chorégraphie. Avec Bagouet, nous ne sommes plus dans l'ordre de la coexistence séparée et des relations aléatoires entre danse et musique comme chez Cunningham, ce n'est pas non plus l'ordre de la symbiose interactive et ambiguë qu'elles connaissent chez Nikolais, pas plus celui de la stricte obédience structurelle de la danse à la musique qu'on voit chez Balanchine, ni même celui d'une simple interprétation débarassée de conventions comme chez Mats Ek.

Nous dépassons chez Bagouet les exigences de la simple interprétation pour entrer dans l'ordre de l'interpénétration entre danse et musique. En effet, plus que « coexister » dans un même temps chronométrique comme chez Cunningham, ici, la musique et la danse « cohabitent » dans une même temporalité. La différence est de taille car elle introduit l'idée d'une traduction subjective de la structure de la musique par un langage chorégraphique adapté qui respecte la spécificité de chacune des deux compositions, chorégraphique et musicale. Ainsi, la structure temporelle de la chorégraphie se pénètre de celle de la musique sans en être le pur produit. Alors, la musique et la danse, tout en étant « libres » et distinctes, apparaissent comme deux faces d'une seule et même chose. Chose qu'on pourrait appeler la temporalité globale de la pièce, son « corps musical ». D'une certaine façon, Bagouet organise la musique dans l'espace scénique, la sculpte, lui offre des chemins. Pour employer

une image, je pourrais dire que si les musiques étaient des fleuves, les œuvres de Bagouet seraient leur vallée. Et bien malin qui peut dire, au vu des paysages chorégraphiques de Bagouet si c'est le fleuve qui fait la vallée ou l'inverse, tant il y a osmose des deux éléments.

Ce pouvoir d'Osmose des chorégraphies de Bagouet apparaît de façon très éclatante dans **Déserts d'amour** qui parvient, par les simples mouvements des danseurs à donner une unité presque fusionnelle à deux musiques pourtant aussi différentes que celles de Mozart et de Tristan Murail. Dans **Le Crawl de Lucien**, le temps devient liquide et les danseurs, au gré d'événements imperceptibles et d'un camaïeu d'actions coulées, se glissent littéralement dans le courant musical sans toutefois se laisser porter, et créent entre l'élément musical et eux-mêmes, un ensemble d'interactions fluides d'où jaillissent çà-et-là des sautes et des contre-temps, des échappées et des immobilités passagères, seuls ou en groupe, comme ferait un ban de poissons dans l'eau. C'est une matière différente qui apparaît dans **Fantasia Semplice** où la musique de Marc Monnet, moins fluide,

s'organise en temporalité fragmentée et erratique. Ici, la chorégraphie joue la dispersion et l'espace devient élastique, jouant de la rencontre presque aléatoire, de l'agrégation et de la désagrégation d'une myriade de danseurs, un peu comme font les nuages dans un ciel printanier. Enfin, dans **Assai**, la chorégraphie prend une coloration assez différente de celle des trois dernières. Ici, Bagouet semble s'intéresser moins à la dimension temporelle qu'à la dimension spatiale. Les événements dansés émanent, de façon plus évidente, de la structure scénographique qui prend alors une dimension prédominante sur le reste. L'espace se « théâtralise », d'autant plus que la scénographie fait penser à une plaza espagnole ou à la place Saint-Marc de Venise, qui en elles-mêmes portent l'ambiance théâtrale des scènes à l'italienne, avec leurs ouvertures, lieux d'entrées et de sorties possibles. Nous sommes ici, comme sur ces places dans un intérieur ouvert, espace privilégié de l'imprévu et du coup de théâtre. La chorégraphie s'organise alors dans une succession de scènes sans rapport direct les unes avec les autres. Et, s'établit peu à peu, en relation avec la musique, une ambiance particulière, où se lit quelque chose comme une tension contenue, un irrationnel maîtrisé, une implosion de folie. Bref, un désir d'extériorisation, d'éclatement qui reste confiné, et qui s'exprime dans la contrainte. S'il semble, à l'analyse, que cette pièce de Bagouet opte de façon claire pour la dimension spatiale, c'est certainement en grande partie à cause de la musique de Dusapin qui opte elle aussi pour une spatialisation musicale. Mais il apparaît aussi qu'**Assai** soit un moment privilégié où se lit le désir de Bagouet de concilier ses deux amours ; le temps musical qu'il maîtrise si bien et l'espace d'un théâtre qu'il cherche encore. **Assai** serait pour moi, la première pierre de cette construction. L'avenir me donnera tort ou raison.

Alain FOIX



© C. Delahaye

Le début de l'ouverture de **Assai**.

---

## LE TROUBLE DES APPARENCES



© Delahaye

L'ombre des films  
allemands des  
années 20.

*... Le style est harmonie au sein même d'une stimulante effervescence. Le film ne permet pas plus que la scène de transformer les interprètes en éléments du décor... Seul peut-être le ballet rend-il possible cette solution extrêmement radicale et systématique, car il possède la faculté de réduire la vie de la silhouette évoluant sur scène à des procédés purement optiques et de s'en remettre totalement à la musique (Rudolf Kurtz, « Le style du cinéma expressionniste », in « Obliques »).*

Il serait stupide de dire que Dominique Bagouet signe avec *Assaï* un ballet expressionniste. Cependant, l'expressionnisme est présent. *La musique torrentueuse de Pascal Dusapin a fait lever en lui* (Dominique Bagouet, NDLR) *des images venues du fond de ses souvenirs cinématographiques*, écrit Marcelle Michel dans « Le Monde », tandis que Brigitte Paulino-Neto, dont l'article est titré dans « Libération » : *Le cabinet du docteur Bagouet*, ajoute : *Hommage à l'expressionnisme allemand. Assaï évoque en noir et blanc le médecin, la folie et la mort.*

L'un des passe-temps favoris de Dominique Bagouet, durant les deux années passées au Ballet du XX<sup>e</sup> siècle de Maurice Béjart, était de visionner à la Cinémathèque de Bruxelles les films allemands des années 20. Souvenir ravivé par la musique symphonique de Pascal Dusapin. Rencontre fortuite ? Curieusement, Dusapin raconte qu'on lui a souvent demandé des partitions pour accompagner la restaura-

## PANORAMIQUE BAGOUET

tion de certains de ces films muets. La référence est patente mais qu'est-ce qui relève, chez Bagouet, de l'expressionnisme ? Assurément pas l'expressivité de ses interprètes, dont les traits restent toujours *pudivques*. Pas davantage la passion de *l'intrigue*, au sens où l'entendaient les cinéastes des années 20. Alors, quoi ?

Il semble qu'il y ait, dans le parcours de Bagouet, des périodes, comme on le dit pour certains peintres. Si l'on pense à des ballets comme *Insaisies* ou *Grande Maison*, immédiatement des couleurs viennent à l'esprit. Dans la période plus musicale de Bagouet, on pourrait dire que *Déserts d'Amour* est une pièce bleue, et *Le Crawl de Lucien* une pièce rose. Et ce n'est pas seulement la couleur des costumes qui suscite une telle appréciation. Mais Dominique Bagouet a aussi chorégraphié, si l'on peut dire, en noir et blanc. Je classerais volontiers dans cette « catégorie » son remarquable travail avec Gérard Guillaumat sur le texte d'Emmanuel Bove, *Mes Amis*. Il y eut surtout, dans cette veine, l'étrange solo que fut *F et Stein*, œuvre expressive pour ne pas dire expressionniste. La figure du chirurgien en blouse blanche n'aurait-elle pas quelque lien de parenté avec les « médecins » en blouse grise qui apparaissent dans *Assaï* ?

Qu'il y ait, en Dominique Bagouet, alternance de couleurs et d'univers, personne ne semble le contester. *Assaï* est peut-être le premier ballet où il réussit à chorégraphier à la fois en noir et blanc et en couleurs.

Dans un décor gris-noir d'une sobriété monumentale (le cabinet du chorégraphe), Domini-

que Bagouet fait surgir des figurines plus ou moins typées que lui-même nomme des « caractères ». Ces personnages vont par paire ou par trio. On trouve là le thème du double, qui fut l'une des clés de l'expressionnisme. Que l'on pense à « L'Étudiant de Prague » qui vend son reflet, ou au personnage manipulé par Caligari, et même à Caligari lui-même, charlatan de foire et directeur de clinique. Dans la séquence finale de *Assaï*, les figures se fondent en silhouette dans un saisissant contre-jour. Le rapprochement avec « Le montreur d'ombres » est pour le moins tentant. Dans ce film, les ombres quittent le mur et se fondent une à une avec les êtres de chair qu'elles ont remplacées l'espace d'un rêve.

Cette dimension onirique existe dans *Assaï*. Sans utiliser aucun cliché de l'expressionnisme, Dominique Bagouet reprend dans son écriture même l'un des thèmes dominants de l'expressionnisme ; le miroir. Que ce soit en simple vis-à-vis, ou par un système plus complexe de reflets mis en espace (en oblique ou en perspective), Dominique Bagouet poursuit dans *Assaï* un type de composition expérimenté dans *Fantasia Semplice*, créé pour l'Opéra de Paris.

Déarrassé des archétypes de l'expressionnisme, la chorégraphie de Dominique Bagouet en restitue, à l'état harmonique, le sens du vertige : le trouble des apparences.

Jean-Marc ADOLPHE

(N.B. Il n'est pas inutile de préciser que Dominique Bagouet a suivi de très près — et a parfois élaboré — la conception du décor et des lumières, ainsi que des ingénieux costumes réalisés par Dominique Fabrègue).

Les jeunes filles, les docteurs et les créatures sur trois axes.







« Il importe de ne jamais perdre de vue l'équilibre général de tous les éléments »

14 minutes), et le trois arrive, puis le cinq (séquence des potences). La règle doit toujours être présente, mais elle ne doit jamais se montrer, elle ne doit jamais être didactique, comme on le voit trop souvent dans certains spectacles contemporains.

Ecoute musicale, élaboration mathématique de la construction, soin rigoureux apporté aux costumes, au décor, simplicité délibérée des lumières, au-delà de la disparité voulue des références (19<sup>e</sup> siècle, années 20, préciosités dans la palette des couleurs), Dominique Bagouet pose ici — et c'est une sorte de confirmation des pièces qui ont précédé, et aussi de tournant — un système de signes chorégraphiques d'une sûreté évidente. Comme si la sémiologie Bagouet, une gestuelle, des formes fines, asymétriques, allusives, un art de la litote, libérait du sens à mesure qu'elle s'inscrit dans la mémoire du spectateur. En s'inventant un langage, en l'organisant dans l'espace en plasticien — un plasticien qui aurait fait connaissance avec Cunningham, un plasticien qui, nouvelle aventure, travaillera dans sa prochaine pièce avec Boltanski — en respectant scrupuleusement ses propres codes esthétiques, en s'apprenant même, enfin, à les déborder, Bagouet devient ce qu'il a toujours été. *Rompre la cadence, sortir du mode, ménager au sein de l'ordre le jeu brutal ou subtil du désordre, sans quoi l'ordre même ne serait plus qu'un cadre vide...*, écrit Genette dans « Figures » (1). Une maxime qui s'applique parfaitement à Bagouet. Et la fermeté du discours est dans son acuité dans l'insistance, la précision du trait, au risque même « d'irriter les

échines de certains spectateurs » remarque encore Bagouet. Mais souvent le plaisir donné est à l'exacte mesure de l'irritation par ailleurs produite.

On a souvent dit et écrit que Bagouet est baroque. Rigueur plus préciosité, implosion du sens, fantaisie apparente et entêtement profond (ce que de fait il est, dans la vie et dans son travail), de cette façon, oui, Bagouet est baroque. Dans la mesure où l'on considère le baroque non comme une donnée précise et datée, mais comme une disposition permanente, comme un moment récurrent de l'histoire de l'art, et de l'histoire tout court. *Après avoir reçu, après avoir tenté de rejeter, j'ai finalement décidé de ne pas refuser les codes, et même de me servir de mes filiations. Balanchine, ou encore trois ans de flamenco quand j'étais chez Rosella Hightower, tout laisse des traces. Les références stylistiques, c'est le relief, le grain des choses. L'essence de mon mouvement, elle, vient de mon présent. Je ne cherche pas à reproduire un quelconque baroque, peut-être je le suis.*

Dominique Bagouet ne théorise pas, il prouve. Il aborde aux mêmes territoires que Larrieu ou Raffinot, et ce n'est évidemment pas un hasard s'il collabore souvent avec l'un et apprécie le travail de l'autre. Distance, délicatesse du trait, raffinement, dandysme : tout ce qui se méfie du discours et des tables rases. Tout ce qui est devant en ayant l'air d'être derrière. Ces temps, on amalgame volontiers baroque contemporain et post-modernité mais avec eux, le terme même de postmodernité devient caduc. Et c'est certainement mieux ainsi.

Chantal AUBRY

(1) D'un récit baroque, coll. Editions Points Seuil.

## Écrits et commentaires

## 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<sup>1</sup>, 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<sup>2</sup>. 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*<sup>3</sup>, 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.

---

<sup>1</sup> La première chorégraphie de Dominique Bagouet, *Chansons de nuit*, obtint le premier prix au Concours de Bagnolet 1976

<sup>2</sup> 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.

<sup>3</sup> 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*.

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 2<sup>ème</sup> ou 3<sup>ème</sup> 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. *Assaï* aborde un univers fantasmagique. 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 *Assaï*. On a beaucoup dit que *Assaï* 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. *Assaï* 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. *Assaï* 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 docteur 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 7<sup>ème</sup> Sceau de Bergman, des gens ont vu cette image et je ne la trouve pas fausse. Mais quand on termine un ballet comme *Assaï*, 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-Âge. 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 trouvés 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'*Assaï*. En dehors des citations d'images dans *Assaï*, 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 *Assaï*. 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. Ça 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 *Assai* : « 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 *Assai*, 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 *Assaï*, et m'a dit : « ah c'est un super spectacle. Mais la musique par contre, c'est pas terrible ». Ca 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 impulsion. 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'impulsion 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<sup>4</sup> » 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

---

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

vrai, et c'est franchement déprimant.

**Isabelle Ginot** : il y a cette phrase de Boltanski, il y a aussi Alain Neddam qui parle des obliques dans ton travail<sup>5</sup> ; je me disais au moment d'*Assaï* : 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*<sup>6</sup>, 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.

<sup>5</sup> « Dominique Bagouet ou les passions obliques », plaquette éditée par la compagnie, sans date (1985).

<sup>6</sup> Parties dansées de l'opéra de Lully, dir. J.C. Malgloire, mise en scène J. C. Penchenat, 21 juillet 1987.

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 Ginot : 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. [...]

Entretien publié dans la revue « Danse et utopie », *Mobiles* n°1, publication du département danse, L'Harmattan, collection arts 8, 1999.

## Transcription de la journée d'étude autour de l'œuvre de Dominique Bagouet

par Laurence Louppe  
avec Anne Abeille, co-directrice de la reprise d'*Assaï*  
Lyon, Maison de la Danse – 8 novembre 1995

[...]

### Le traitement de l'espace

Je voudrais juste revenir sur une chose qui surgit de façon inouïe avec *Déserts d'amour*, c'est le traitement de l'espace, qui commence vraiment à ce moment-là. Et le traitement de l'espace, c'est le moment où les partis-pris artistiques, c'est-à-dire la relation à l'espace, et du mouvement à l'espace, qu'on va retrouver jusqu'à la fin avec cette ampleur extraordinaire de la vision spatiale de Dominique Bagouet, vont se déclencher. Il y a une prise d'espace qui n'existe pas je pense dans les pièces précédentes. Et c'est aussi un tournant tout-à-fait extraordinaire, dont *Assaï* va être une des suites.

Il y a des éléments de cette prise d'espace tout à fait importante qu'on va retrouver dans *Assaï* mais traitée de façon plus symbolique. Par exemple, chez Dominique tout se tisse dans le relationnel. C'est le fond même de la danse contemporaine. Et l'espace chez lui existe d'abord comme état de relation. On le voit très bien dans *Assaï*, dans tous les moments où l'espace, soit se dilate, soit se resserre, cela ne se resserre pas dans un traitement structurel de l'espace mais dans un tissu de relations entre chaque danseur qui vont faire se moduler en quelque sorte la pâte de l'espace. En particulier des moments très fins avec toutes sortes de choses qui passent d'une extrémité du corps à l'autre. C'est le moment d'ailleurs du travail sur les mains (j'avais parlé du travail des visages, du visage qui est inclus dans le corps chez lui, et qui peut avoir les mêmes crispations, les mêmes mutations de poids - il y a du poids dans ses visages - que tout le reste du corps). Et c'est à partir d'*Assaï* que les mains vont créer cet étonnant rapport à l'espace et ce rapport à l'autre. Et, c'est toujours comme chez Carolyn Carlson, par exemple, où tout le centre du corps, tout le corps passe dans la main. C'est absolument extraordinaire. Donc il y a ce début de travail qui est très important, et c'est une des choses qui va construire le rapport à l'espace, c'est à dire un nouveau traitement, non seulement de l'esthétique de l'écriture mais un travail dans le geste, à la fois beaucoup plus sur le centre, un « travelling center » comme chez Nikolaïš qui bien entendu est aussi bien dans le centre du corps que partout, mais qui va aussi réorganiser, redistribuer l'espace de façon beaucoup plus maîtrisée. Là on arrive à une maîtrise qui est tout à fait exceptionnelle.

### *Assaï*

Alors il faut quand même se rappeler quel est le propos d'*Assaï*. Parce que c'est une commande. Vous savez que dans l'œuvre de Dominique il y a eu beaucoup de commandes.

Il y a eu toute une réflexion qui a été faite sur la commande comme déclic d'œuvre d'art. Beaucoup de commandes dans l'histoire de l'art sont des chefs-d'œuvre, que ce soit en musique, en peinture, en danse. C'est encore une autre contrainte, figure de la contrainte. Et donc la commande était faite par la Biennale de la danse de Lyon qui était sur l'Allemagne à l'époque, et Dominique a voulu retrouver des choses du cinéma expressionniste allemand, en particulier du muet, des premiers films expressionnistes, de Murnau, etc... et c'est important parce que dans le muet vous savez qu'il y a une accentuation très forte de l'énergie dans le mouvement, et donc il va travailler là-dessus. Et c'est vrai que dans les figures d'*Assaï*, tout ce qui est de l'ordre de la force est extraordinairement développé. Par exemple, le duo Jean-Pierre Alvarez/Bernard Glandier des acrobates au début, va être dans une force très grande, qu'il avait d'ailleurs déjà explorée dans *F. et Stein*, dans le remplissage du corps comme ça. Et donc il va passer du « free flow » de Limon à un corps beaucoup plus ramassé. Il y a ce passage qui est tout à fait important.

Et c'est curieux que d'ailleurs, sans vouloir se référer à la danse expressionniste, il ait choisi une autre référence, typique des chorégraphes des années 80 qui avaient horreur de choisir des références dans l'histoire de leur art. Il a voulu se déshériter comme d'habitude de la danse et choisir ses références ailleurs. Mais très curieusement, en revoyant des images d'*Assai*, j'ai toujours trouvé que, à travers la recherche sur les figures de la danse expressionniste, il rejoignait des danseurs expressionnistes, évidemment, puisque c'étaient les mêmes corps et d'ailleurs beaucoup de danseurs expressionnistes avaient travaillé dans ces films, parce qu'ils avaient justement cette intensité extraordinaire, avec ce travail sur la résistance, intensité du geste dans l'appuyé, dans l'étirement, dans la tension qui permettait de fonder l'esthétique expressionniste de la figure du corps.

Et il va traiter dans *Assai*, et moi c'est quelque chose qui m'intéresse beaucoup, cette façon dont il va se servir de l'espace pour faire naître les figures. Comme a dit Dominique Brun, il y a quand-même énormément de modes dans la première partie : l'utilisation de figures en miroir, on a parlé du sujet dans l'œuvre de Dominique, peut-être qu'avec *Assai*, naît l'ombre, les ombres, les ombres des figures. Alors est-ce lié effectivement à des questions biographiques ? Moi je crois que cela va aussi un peu plus loin dans l'esthétique.

Pratiquement, toute figure a son répondant, répondant absent et présent d'ailleurs. Et entre dans son œuvre, déjà à cette époque, quelque chose qui va être de plus en plus important, qui est le partenaire invisible. Là on est non seulement dans la période des danses d'écriture qui est la période médiane des trois époques, mais on est aussi à la sortie d'un nouveau matériau imaginaire. Ceci dit, en plus de la vision du cinéma expressionniste, il y a quand même forcément dans *Assai* le retour des ombres à travers ce cinéma, et, il m'a toujours dit qu'il avait beaucoup travaillé sur le noir et blanc, sur ce côté que la lumière débutait toujours avec l'ombre.

Mon analyse est, bien entendu, moins dans le processus, on est bien obligé d'avoir une interprétation symbolique d'une œuvre aussi.

### Reprise d'*Assai*

**Laurence Louppe** : mais la notion de fidélité, je la vois ici comme l'idée de ne pas trahir ce que tu appelles le propos initial, c'est-à-dire beaucoup plus que l'idée de reproduire une œuvre semblable. C'est aussi retrouver la source, c'est peut-être retrouver le mystère de l'émergence...

**Anne Abeille** : c'est vrai qu'il y a deux rôles en particulier qui ont été abordés d'une manière un peu plus complète, c'est le rôle de Michèle Rust, puisqu'elle dansait la pièce à l'époque, et le rôle de Sarah Charrier qui redanse elle-même son rôle, mais en double distribution, donc elle l'a enseigné plus particulièrement à une autre danseuse, et chacune a eu sa manière d'aborder les choses. Et effectivement cinq danseurs sont venus et ont enseigné, qui un solo, qui un duo, vraiment, de la manière traditionnelle, je dirais, le passage d'un danseur à l'autre. Donc ceux-là ont été plus nourris de l'origine, de la vie de la danse.

**Laurence Louppe** : est-ce que tu peux quand même, à la fin du travail que vous avez fait, dire qu'il y a une autre identité de l'œuvre ou est-ce que l'identité de l'œuvre devient plus lisible ?

Pour moi c'est quelque chose d'évident, qui est assez développé aujourd'hui dans pas mal de pensées, que l'œuvre ne perd pas sa lisibilité, au contraire, elle en gagne de plus en plus. Et je pense que c'est là aussi ce qui nous permet de toujours mettre en défaut ce qui revient de façon assez stéréotypée, c'est-à-dire un discours qui fonde l'œuvre sur son origine, cette idée de la portée d'origine, au lieu de voir la dynamique d'aller vers d'autres choses. C'est dans le devenir de l'œuvre qu'elle acquiert toute sa lisibilité finalement ! Je veux dire que les analyses qui sont faites sur *Assai* aujourd'hui n'ont jamais été faites au moment de la création, il faut bien voir ce qui est quand même !

Et donc, est-ce qu'une œuvre ne va pas vers sa propre lisibilité ? C'est ce qui est important et qui nous préoccupe et nous passionne en même temps, c'est de vivre justement ce chemin de l'œuvre. Les œuvres d'art n'existent pas en elles-mêmes et surtout pas les œuvres qu'on appelle allographes, c'est à dire qui dépendent d'un système partitionnel qui les fixe de façon transcendante, pour reprendre un terme de Gérard Genette sur lequel je reviendrai ce soir. C'est-à-dire que l'œuvre n'existe pas dans sa matérialité comme un tableau mais elle existe dans son interprétation possible. Et ces œuvres-là, c'est très rare qu'à la première

lecture, à la lecture de la création, elles soient saisies. Surtout dans l'œuvre de Dominique Bagouet. Je vais beaucoup insister cet après-midi, sur le fait que cette œuvre, comme toutes les grandes œuvres d'art, fondait ses propres critères de lisibilité et donc ne revenait pas sur les schémas de lisibilité précédents. Donc il fallait absolument avoir une lecture, je dirai immédiate, du lieu où il était, dans le même lieu de lisibilité que lui, ce qui est pratiquement impossible en art, parce que l'artiste, c'est celui qui fraye, ce n'est pas le théoricien qui fraye, c'est toujours l'artiste qui fraye les nouvelles voies, et ce qu'il fraye fait naître de la pensée, c'est la phrase de Deleuze dont je parlais tout à l'heure mais la pensée vient après ! La pensée n'est pas là déjà, elle vient après, et nous sommes dans cette naissance de la pensée qui vient toujours dans le sillage de l'œuvre.

Donc, peut-être qu'aujourd'hui on a quand même des outils pour lire et pour comprendre *Assai*, même si l'interprétation a changé, effectivement, on n'est pas dans l'état de grâce relationnel de tout ce qui fait qu'il y a une certaine qualité de l'œuvre, où elle a été donnée. Moi je l'ai vue deux fois, c'était fort, enfin... Mais maintenant on a d'autres éléments d'approche et ces éléments nous sont d'une importance extraordinaire, et nous permettent de fonctionner avec l'œuvre, ce qui n'était pas toujours le cas avant.

**Anne Abeille** : cela a été en tous cas le critère de choix d'*Assai*, dans l'initiative des Carnets Bagouet : pourquoi *Assai*? Parce qu'on s'est aperçu que c'était une œuvre charnière, c'est une œuvre historique. Toutes les pièces sont à remonter, mais justement la première c'était celle-là. De l'intérieur, puisque la dernière compagnie avait un peu abordé la pièce déjà, travaillant sur des extraits pour une soirée hommage qu'on avait faite en juillet 1993, de l'intérieur, les danseurs ayant déjà appréhendé le travail de Dominique pendant deux, trois, voire quatre ans selon, ont vu les images d'*Assai* et ont dit « ça, il faut vraiment le travailler, c'est une clé de l'œuvre de Dominique ». Et c'est vrai, on voit très bien, avec le recul, que c'est une transition avec *Le Saut de l'ange*, au niveau de l'appréhension des personnages... Il y a quand même une chose qui reste très forte, le souvenir que j'en ai et à la vue des filages, qui est peut-être unique chez Dominique, c'est la musique. La musique est vraiment d'égal à égal avec la danse, et, quoiqu'il faisait beaucoup d'expériences et qu'il prenait beaucoup de risques chaque fois avec les compositeurs avec lesquels il travaillait, là c'est un appui qui reste le même, je trouve, entre 1986 et maintenant et qui est aussi fort.

### Conclusions sur *Assai*

Est-ce que vous voyez toute la richesse du matériau qui est en jeu ? Par rapport à ce que j'ai dit tout à l'heure des œuvres précédentes, il y avait toujours un sens et contresens dans les utilisations de musiques de registres différents qui était presque disloqué, comme par exemple Mozart et Tristan Murail pour *Déserts d'amour*, même chose pour d'autres pièces, comme *Grande maison*, et même éventuellement du rock avec des éléments de musique classique ou de musique contemporaine. Je pense qu'une des choses qui a fait l'homogénéité d'*Assai*, c'est justement la partition de Pascal Dusapin qui, comme par hasard, est une partition de grand flux. Pascal Dusapin a été très marqué par Xénakis et il y a une espèce de projet d'écriture continue très important. Je veux dire une espèce de grand souffle, comme ça, qui traverse l'œuvre, et je dirai que c'est la première fois. Ensuite les processus de dislocation vont recommencer mais vont se porter ailleurs, là c'est ce qui va en grande partie donner son temps, donner sa durée à la pièce aussi. C'est cette espèce de grand fleuve musical tout à fait extraordinaire, qui, du début jusqu'au point d'orgue vraiment situé *Assai* dans une durée et l'emmène dans cette durée. Et je crois que, même s'il y a des moments de silence, bien entendu, c'est quand même très important. Il y a aussi une autre appréhension du rapport au temps, et aussi de l'intensité de deux discours parallèles qui, comme tu dis, sont vraiment à égalité, en présence.

C'est vrai qu'à ce moment-là des choses très importantes vont se passer et c'est vrai que c'est une œuvre clef qui va nous emmener jusqu'au *Saut de l'ange*.

### Les danseurs de Bagouet

Ce qui est intéressant avec les danseurs de Dominique, en plus de tout le reste, qui est énorme, aujourd'hui, dans la danse, ce sont des gens tellement fondés, d'une telle solidité au point de vue des approches et du

travail, et de l'engagement corporel ,et de savoir ce qu'ils font, etc... Parce que Dominique est un des rares chorégraphes qui ait fondé un lieu en danse, un vrai lieu, dans la danse française, avec justement cette pensée du mouvement, cette pensée permanente de l'évolution, de savoir où il voulait en venir et à travers quoi, la pensée des processus, etc... Ce qui est exceptionnel chez nous ! Ce qui m'intéresse chez les danseurs, en plus de ce qu'ils apportent, de tout l'outillage dont ils sont chargés, de toute l'histoire dont ils sont chargés, toute la sensibilité artistique multiple concrètement, polymorphe dont ils sont porteurs, c'est la façon dont ils témoignent d'une histoire. Et cette histoire je la lis dans leurs corps. Récemment j'ai pris des classes avec Sylvie Giron, et Sylvie a en elle pratiquement toute l'histoire de Dominique. Depuis le fameux Limon jusqu'à toute la spirale, le travail sur le centre, c'est admirable ! Et Anne c'est la même chose, c'est un témoin. Voyez, comme une espèce de - je vais utiliser une image très désagréable qui est celle du carottage - vous savez quand on commence à faire des fouilles en préhistoire, on fait un rond et on enlève un morceau de terrain et on voit les couches et les strates. Et eux, corporellement et sensiblement, ils sont faits de couches, et cela m'évoque encore les idées des nappes de pensée, des couches chez Deleuze. La communication des couches entre elles dans milles plateaux de Deleuze et puis dans l'image temps. C'est cette espèce d'infiltration et de permanence de relations des couches entre elles qui font un corps de mémoire justement, une mémoire de corps aussi ! Et ce n'est pas seulement de la mémoire qui est là, le sujet lui-même est important, et son projet. Donc c'est vraiment tellement exceptionnel !

Les œuvres de Dominique ne fondent pas de narration mais il y a un référentiel permanent, et même avant la période de danses d'écriture. Il y a déjà un référentiel qui est à l'œuvre et qui est en quelque sorte le sème de l'œuvre.

## ***Assaï* – Reprise 1995**

## Générique – Reprise 1995

chorégraphe	Dominique Bagouet (1986)
direction artistique	Anne Abeille, Michèle Rust
intervenants	Jean-Pierre Alvarez, Christian Bourigault, Claire Chancé, Sarah Charrier, Bernard Glandier, Michel Kelemenis, Catherine Legrand, Dominique Noel, Sonia Onckelinx
notation Laban	Dominique Brun et Simon Hecquet (extraits)
musique	« Assaï » et « Haro » de Pascal Dusapin, éditions Salabert
musique interprétée par	Orchestre philharmonique de Montpellier Languedoc Roussillon dirigé par Cyril Diederich (enregistrement d'origine)
mise en son	Gilles Grand
décors	Laurent Gachet et Laurent Matignon, d'après Dominique Bagouet et Christian Halkin
décors réalisés par	les ateliers du spectacle
costumes	Dominique Fabrègue et Dominique Bagouet
costumes réalisés par	Laurence Alquier, Marie Benoît, Isabelle Dangerfield, Dominique Fabrègue, Valérie Glain, Brigitte Lyons, Delphine Reboul
perruques	Jacques Pallas
lumières	Laurent Matignon
date de recréation	8 novembre 1995
lieu de création	Lyon, Maison de la danse
remarques	musique jouée en direct sous la direction de Jérôme Pillement lors de la représentation du 29 juin 1996 à l'opéra Berlioz de Montpellier
compagnie	Les carnets Bagouet
première distribution	Hélène Baldini dans le rôle de Michèle Rust, Sarah Charrier dans son propre rôle, Montaine Chevalier dans le rôle de Claire Chancé, Priscilla Danton dans le rôle de Sonia Onckelinx, Nicolas Héritier dans le rôle de Bernard Glandier, Dominique Jégou dans le rôle de Michel Kelemenis, Myriam Lebreton dans le rôle de Catherine Legrand, Sylvain Prunenec dans le rôle de Jean-Pierre Alvarez, Maxime Rigobert dans le rôle de Christian Bourigault, Odile Seitz dans le rôle de Dominique Noel.
deuxième distribution	Agnès Coutard dans le rôle de Claire Chancé, Jean-Charles di Zazzo dans le rôle de Jean-Pierre Alvarez, Annabelle Pulcini dans le rôle de Dominique Noel, Fabrice Ramalingom dans le rôle de Bernard Glandier, Claudine Zimmer dans le rôle de Sarah Charrier.

## Distributions

Ci-dessous un tableau qui cite les noms des interprètes à la création en 1986 et lors de la reprise par les Carnets Bagouet en 1995 (pour une comparaison des notes de chorégraphie plus aisée).

<b>1986</b>	<b>1995</b> <i>1<sup>ère</sup> distribution</i>	<b>1995</b> <i>2<sup>ème</sup> distribution</i>
Jean-Pierre Alvarez	Sylvain Prunenec	Jean-Charles di Zazzo
Christian Bourigault	Maxime Rigobert	Maxime Rigobert
Claire Chancé	Montaine Chevalier	Agnès Coutard
Sarah Charrier	Sarah Charrier	Claudine Zimmer
Bernard Glandier	Nicolas Héritier	Fabrice Ramalingom
Michel Kelemenis	Dominique Jégou	Dominique Jégou
Catherine Legrand	Myriam Lebreton	Myriam Lebreton
Dominique Noel	Odile Seitz	Annabelle Pulcini
Sonia Onckelinx	Priscilla Danton	Priscilla Danton
Michèle Rust	Hélène Baldini	Hélène Baldini

## Programme du spectacle à la maison de la danse de Lyon le 8 novembre 1995

production : Les Carnets Bagouet  
administration générale : Stéphane Lebard  
administration : Emmanuelle Remise  
attachée de presse : Dominique Berolatti

**Coproducteurs** : Carnets Bagouet, Maison de la Danse - Lyon, Montpellier Danse 96, Théâtre de la Ville - Paris, Opéra de Montpellier, Dieppe Scène Nationale, Hebbel Theater - Berlin ; avec le soutien du TCD - Paris.

Ce projet a reçu le soutien du Ministère de la Culture (Direction de la Musique et de la Danse, Délégation à la Danse) et de l'Adami.

Le projet de notation chorégraphique d'Assaï a reçu le soutien de la **SACD**

Les carnets Bagouet sont subventionnés par le Ministère de la Culture, Délégation à la Danse, et reçoivent le soutien de la famille de Dominique Bagouet.

Les Carnets Bagouet remercient particulièrement Pascal Dusapin.

## Assaï - Dominique Bagouet - 1986 / 1995

### La pièce

Assaï fut créée par Dominique Bagouet et Pascal Dusapin à l'occasion de la Biennale Internationale de la Danse de Lyon en 1986, pour 10 danseurs et un orchestre de 63 musiciens -l'orchestre régional de Montpellier dirigé par Cyril Diedrich- qui assura les premières représentations et l'enregistrement de la musique par la suite.

Le projet de Dominique Bagouet était en effet d'aborder une véritable collaboration avec le compositeur : "Assaï, concert de danse" était l'intitulé exact de la pièce. Avec Déserts d'Amour (1984) et Le Crawl de Lucien (1985), Dominique Bagouet avait acquis une grande maturité d'écriture et de composition dans un registre abstrait. C'est ce même registre qu'il confronte à la fois, dans Assaï, avec une écriture musicale puissante, et avec l'univers du cinéma, inspiration récurrente de son travail. Il en résulte une pièce complexe et imposante, où se croisent des personnages inquiétants tout droit sortis du cinéma expressionniste allemand, dans une chorégraphie labyrinthique où danse et musique équilibrent leurs forces dans une mystérieuse complémentarité.

### Les Carnets Bagouet

Les Carnets Bagouet, association créée par les danseurs de la compagnie Bagouet après la disparition du chorégraphe en décembre 1992, se sont donnés pour mission de préserver et transmettre le patrimoine artistique de Dominique Bagouet. La transmission du répertoire à d'autres compagnies est l'un de leurs objectifs principaux, mais ce remontage d'Assaï procède d'une autre démarche : les Carnets ont cette fois réuni eux-mêmes des danseurs désireux de participer à ce projet. Tous ont approché Dominique Bagouet, soit en tant qu'interprètes, soit au sein de la Cellule d'insertion professionnelle qu'accueillait la compagnie.

**L'équipe des Carnets Bagouet** : Anne Abeille, Jean-Pierre Alvarez, Martine Bagouet, Jacques Bagouet, Hélène Cathala, Philippe Cohen (président), Matthieu Doze, Sylvie Giron, Bernard Glandier, Olivia Grandville, Michel Kelemenis, Catherine Legrand, Christine Le Moigne, Dominique Noël, Fabrice Ramalingom, Michèle Rust.

### Le remontage

Assaï n'avait pas été repris depuis l'époque de sa création. Les témoignages vidéo sont peu nombreux ; près de dix ans plus tard, la pièce repose sur la mémoire de ses interprètes. C'est pourquoi le travail du remontage, dont la direction est confiée à Anne Abeille et Michèle Rust, a commencer par la réunion des danseurs d'origine. Ils ont travaillé ensemble à retrouver la chorégraphie en août 1995 à Dieppe. Le travail s'est poursuivi avec la nouvelle distribution en résidence à Paris du 25 septembre au 22 octobre 1995 au Théâtre Contemporain de la Danse, puis à la Maison de la Danse à partir du 23 octobre jusqu'à la première représentation, le 8 novembre.

### La notation

Les Carnets Bagouet sont aujourd'hui responsables de la mémoire de l'oeuvre de Dominique Bagouet, et réfléchissent à la conservation de ce patrimoine au-delà du moment présent. C'est pourquoi cette reprise sera l'occasion pour deux notateurs Laban d'effectuer une notation de la chorégraphie. Dominique Brun et Simon Hecquet ont été présents durant toutes les répétitions (2 mois et demi) puis ils consacreront plusieurs mois à la rédaction d'une partition définitive.

De même, de nouvelles captations vidéo sont réalisées par Charles Picq, collaborateur depuis de nombreuses années de la compagnie, puis des Carnets Bagouet.

## Assaï, le sourire de la Joconde

Dix ans après sa création, la singularité de cette pièce reste entière. Recréée par les danseurs des Carnets Bagouet, l'œuvre déconcerte toujours autant, qu'il s'agisse de la forme, de la composition, de ce qu'on nommera les « personnages », de l'univers visuel ou de l'espace sonore, conçu avec le compositeur Pascal Dusapin, dans une communauté de pensée suffisamment rare pour que le musicien y fasse, aujourd'hui encore, référence.

Elle fascine par la façon déterminée dont elle semble avancer. Une sorte de surclarté, de plus en plus nettement perceptible chez Bagouet à partir de *Déserts d'amour*. « Nous étions tellement impressionnés par cette part d'inconnu que nous sentions dans l'œuvre, que nous avons d'abord eu peur de ne pas être à la hauteur... » explique Anne Abeille, ancienne danseuse de la compagnie qui a remonté la pièce avec Michèle Rust, autre danseuse, présente à la création.

Difficulté à remonter des pièces contemporaines, mais aussi réflexion qui d'emblée, pose la question là où elle doit l'être : « C'est à ce niveau que nous sentons la limite de notre travail, poursuit-elle. Notre regard s'applique à être fidèle à quelque chose d'objectivable. La part de risque, d'ingéniosité du créateur et de ses interprètes, nous reste, d'une certaine manière, inaccessible. C'est seulement au niveau de la tournée que nous avons pu commencer à la travailler, à nous approprier les personnages, à nous donner quelque chose de cette liberté que nous sentons toujours à l'œuvre chez Dominique. »

Si difficile à capter soit-elle, il importe de retenir, pour l'avenir, la matière sur laquelle celle-ci s'est construite. Et c'est précisément ce qu'offrent les nouveaux danseurs d'*Assaï* aidés par les dix créateurs des rôles qui ont pu leur passer ce qui restait inscrit en eux. Les vidéos, réalisées à différents moments de la carrière de la pièce, le travail de notation effectué au cours de la reprise, par Dominique Brun et Simon Hecquet, en précisant le langage, ont aussi considérablement aidé à le reformuler.

Jeux des regards, des sourires et des mains, énergie extraordinairement conduite, la richesse du vocabulaire, son incongruité surprennent comme au premier jour. Elle se joue d'un charme plus immédiat, fondé sur l'image. Référence au cinéma expressionniste allemand cité avec impertinence (docteur démoniaque à la Caligari, créatures artificielles dûment dupliquées, jeunes filles évanescences). Allusions à Lewis Carroll (danseuses-corolles souriant comme le chat de Cheshire), ou au boulevard du Crime, à ses artistes de foire et à ses acrobates, contrepoin bourgeois. Tout est insensiblement et sourdement miné par une dérive, autrement plus intrigante, qui est celle du langage lui-même, ce sur quoi s'appuie le danseur, et qui insensiblement bascule.

Un jour, à l'Opéra, où il achevait de régler *Fantasia semplice*, Bagouet obtint du maître de ballet qu'il fît taire les danseurs, à seule fin de leur dire, juste avant d'entrer en scène : « Maintenant, respirez, amusez-vous ». « Je crois que je n'ai jamais vu des gens aussi stupéfaits », aimait-il à rappeler.

C'est bien de cette liberté de « s'amuser avec », de cette liberté toujours à conquérir et qui fait toute la différence, que nous parle aujourd'hui encore *Assaï*. Construit rigoureusement, dansé précisément, *Assaï* vient à nous avec ce sourire d'énigme et de silence qui fait les œuvres éternelles.

Chantal Aubry  
Programme du Théâtre de la Ville  
Avril 1996



Nicolas Héritier, Sylvain Prunenec, Sarah Charrier, Priscilla Danton, 1995. DR.

**D**ÉPUIS PLUSIEURS SEMAINES, une dizaine de danseurs tentent sur le plateau de la Maison de la Danse, de reconstituer *Assai*, créée par Dominique Bagouet pour la Biennale de Danse 86 à Lyon. L'entreprise est passionnante, mais extrêmement complexe.

Comment recréer l'œuvre d'un inventeur comme Bagouet, comment retrouver chacun des multiples gestes à accomplir lorsqu'il n'y a aucune partition ? Quelques bouts de vidéosournés par Charles Picq au moment de la création permettent d'avoir une idée de la chorégraphie. Juste une idée, car les films ne sont pas exhaustifs et ne donnent aucun point de vue général sur la mise en espace. Les notes griffonnées sur des carnets par Dominique Bagouet ne sont que des némoins bien difficilement déchiffrables. Petits bonhommes dessinés dans un espace, graphiques faits de lettres (A,B,C...) concernant l'exécution de mouvements par des danseuses, sont très peu de choses pour ces nouveaux interprètes qui doivent se lancer dans un véritable travail d'archéologie.

Dominique Bagouet construisait sa chorégraphie à partir de ses interprètes, il les regardait pour trouver les mouvements qui viendraient constituer sa pièce. C'est ce qui rend son œuvre d'autant plus éphémère et difficile à reconstruire.

Pour retrouver les pas et les gestes à exécuter, c'est la mémoire du corps des danseurs qui entre alors en jeu.

### L'héritage d'Assai

*"Dans la pratique, pour remonter une pièce contemporaine, on part du mouvement."* nous dit Anne Abeille, ancienne assistante de Bagouet et principale initiatrice du remontage l'Assai. *"Pour ce projet, on a pris la peine de réunir les dix danseurs qui étaient à la création en 86. Pendant deux semaines, ils ont revisité la pièce avec les vidéos, et sur la musique ils ont tenté de se souvenir les gestes."* Sur scène, les répétitions

avec les nouveaux interprètes donnent lieu à de nombreuses discussions. Sarah Charrier, Michelle Rust et Anne Abeille font office de "coach" auprès des nouveaux et transmettent ce qu'elles ont appris de Bagouet. Dominique Jégou, qui faisait partie de la compagnie à Montpellier et qui participe à la reprise d'Assai, parle d'évidences physiques : *"Il y a des danseurs qui ont des évidences sur le rythme, d'autres sur l'orientation dans l'espace, d'autres encore sur la mémoire musicale. En danse contemporaine, chacun se constitue des repères pour retrouver les mouvements déjà appris"*.

Sur Assai, les danseurs de 86 ont heureusement retrouvé chacun de leurs gestes et de leurs déplacements. Ils ont ainsi permis de reconstituer la pièce dans son ensemble, sauf 3 secondes ! Alors il a fallu inventer des mouvements de 3 secondes pour combler cette défaillance de la mémoire. C'est pour cela qu'Anne Abeille préfère parler de re-création plutôt que de reconstruction pour Assai. Car on n'est jamais certain - parce que rien n'est écrit, parce que tout se base sur les souvenirs physiques des danseurs - que le résultat final sera fidèle à ce qu'était la pièce en 86. *"Et puis, même si on a travaillé directement une technique avec un chorégraphe, des années après, lorsqu'on reprend une pièce, nos corps ont évolué, nos esprits ont changé"*, ajoute Dominique Jégou. C'est ce qui constitue la spécificité même de la danse contemporaine : une technique très libre dans laquelle le caractère du danseur qui a créé le rôle intervient.

### La fragilité du répertoire contemporain

Jusqu'à présent, le monde de la danse n'avait pas réfléchi sur la nature de la danse contemporaine, et sur la difficulté de transmission du répertoire. Dans les années 80, les chorégraphes,

poussés par le système institutionnel qui l'arrose de subventions, privilégient la création.

C'est à la disparition subite de quelques jeunes chorégraphes, que l'euphorie productive retombe et que les questions affluent. Un créateur meurt, que reste-t-il de son œuvre, comment la conserve-t-on, comment la transmet-on aux futurs interprètes ? Dominique Bagouet, avant son décès en décembre 92, réfléchissait sur le fait de transmettre une œuvre : *"L'idée de transférer à une autre compagnie pose de toute façon le problème de la reproduction qui suppose, comme le dit J.-L. Godard à propos de la TV, qu'on accepte d'aseptiser sa propre expression. Mais je suis content d'avoir donné des pièces à une autre compagnie."* Lorsqu'il aborde ce thème, Dominique Bagouet vient de donner à d'autres danseurs ceux de sa compagnie, une ancienne pièce. La transmission se fait par lui, il répète chacun des gestes avec ses nouveaux interprètes. Mais lui, pas plus que d'autres, n'a pensé à la façon dont une pièce peut être reprise lorsque son créateur n'est plus là pour la transmettre.

### Les passeurs de la danse contemporaine

La situation est autre aujourd'hui. Les chorégraphes songent de plus en plus au devenir de leurs pièces. Signe des temps, ils travaillent de plus en plus avec des vidéastes, pour produire de petits films de danse, pour conserver d'un point de vue historique leurs réalisations ou pour transformer la vidéo en outil de notation de leur technique. Carolyn Carlson, par exemple, vient de donner à la vidéothèque de la Maison de la Danse, des dizaines de vidéos qui englobent presque la totalité des pièces qu'elle a dansées ou chorégraphiées. Lorsqu'on l'interroge sur le sens de cette donation, elle se défend d'un désir de transmission et avance surtout l'intérêt historique de conser-

vation. Carolyn Carlson ne veut pas voir ses propres pièces dansées par d'autres.

Une telle réaction est exemplaire dans le monde de la danse aujourd'hui. La plupart des centres chorégraphiques, des compagnies sont en train d'inventer - à l'image des grandes compagnies américaines qui les pratiquent depuis longtemps - des solutions pour conserver et faire vivre un patrimoine encore tout jeune.

La mission de conservation et de transmission du répertoire peut se réaliser par le biais d'un archivage des documents (carnets de notes et dessins, costumes), et par la pédagogie qui permet d'enseigner et donc de faire perdurer une technique à de nouveaux interprètes. Beaucoup de compagnies travaillent aujourd'hui en relation étroite avec les écoles de danse. Le chorégraphe Jean-Claude Gallotta permet aux élèves des conservatoires de Lyon et Grenoble de reprendre quelques extraits du répertoire de sa compagnie.

Les précurseurs en matière de réflexion sur la transmission d'un patrimoine contemporain de la danse, furent les Carnets Bagouet. Au lendemain de la mort de Dominique Bagouet, désarmés, les danseurs de sa compagnie se sont donnés pour mission de préserver et de faire vivre l'œuvre du chorégraphe. Installée à la Maison de la Danse, l'association des Carnets Bagouet a pour principal objectif la transmission du répertoire à d'autres compagnies. Cette démarche singulière, à l'initiative des danseurs, n'avait jamais été évoquée avec Dominique Bagouet de son vivant, contrairement à un Balanchine qui dans son testament avait bien spécifié sous quelles conditions son héritage artistique devait être exploité.

La danse contemporaine, du fait qu'elle utilise un langage inhabituel, déconcerte encore une grande part des spectateurs. En se constituant un véritable répertoire, elle aidera à la compréhension de cet art, en fournissant à son futur public des repères sur son évolution.

Cécile Vaesen

Assai, chor. D. Bagouet, réal. Les Carnets Bagouet, du 8 au 11 nov. à la Maison de la Danse - Tél. 72 78 18 18

### Assai

de Dominique Bagouet, version 1995, les 10 et 11 novembre à 20h30, à la Maison de la danse de Lyon, 8, avenue Jean-Mermoz; tél.: (16) 72.78.18.18.

**E**n 1986, Dominique Bagouet créait *Assai* à l'Opéra de Lyon, lors de la Biennale de la danse. On se souvient avoir reçu cette pièce comme un direct au cœur. Après *Déserts d'amour* et *le Crawl de Lucien*, le chorégraphe semblait durcir le ton, renforcer son travail sur le vide et s'interroger sur la notion du personnage dans la danse, personnage que l'on allait retrouver plus tard dans *le Saut de l'ange*. On se souvenait d'une écriture à l'encre noire, presque décharnée, de silhouettes inquiétantes, menaçantes, d'une musique lyrique et sombre. On se souvenait d'*Assai* comme d'une pièce inquiète, pessimiste, où rôdait l'odeur de la mort.

On se souvient aussi d'un bonheur à venir, comme si Dominique Bagouet nous faisait la promesse de devenir un des chorégraphes essentiels de ce siècle, comme si le compositeur Pascal Dusapin nous annonçait qu'il serait l'un des artistes à s'engager du côté de la danse contemporaine (à l'époque encore fragile) dans une complicité farouche.

Presque dix ans après sa création, *Assai* vient d'être remonté à la Maison de la danse de Lyon par les Carnets Bagouet, l'association créée par les danseurs de la compagnie après la mort du chorégraphe en juillet 1992. Il ne s'agit pas, comme pour *le Saut de l'ange*, repris par le Ballet Atlantique de Régine Chopinot, d'une passation à une autre compagnie. Cette fois, les anciens danseurs ont, en quelque sorte, créé un groupe «pour l'occasion».

Dans un premier temps, une dizaine d'entre eux se sont réunis à Dieppe, accueillis par la scène nationale, pour recouvrer la mémoire, cette fidèle traîtresse. Il n'existait comme traces que deux captations du spectacle et dans les carnets du chorégraphe quelques notes, sur la lumière notamment, ainsi que des dessins des personnages. Seuls les interprètes pouvaient donc retrouver la chorégraphie – ils ne l'avaient plus dansée depuis sept ans –, ce qu'ils ont fait avant de la transmettre à d'autres danseurs qui connaissaient le travail de Bagouet, soit pour l'avoir interprété, soit pour avoir étudié dans la cellule d'insertion profes-

sionnelle qu'il avait mise en place au Centre chorégraphique national de Montpellier.

Le résultat de ce travail de remontage mené par Anne Abeille et Michèle Rust et porté par des danseurs motivés par l'intelligence chorégraphique – à la fois un défi, une liberté, un véritable enjeu – est convaincant, réjouissant. Le fait que la danse contemporaine se penche sur son passé ne signifie pas, comme on peut l'entendre souvent, qu'elle n'a plus rien à dire, que la création s'essouffle, etc. Bien au contraire. Ces démarches, qui œuvrent en faveur du répertoire contemporain, lui donnent de nouveaux moyens (deux notateurs ont

suivi l'ensemble des répétitions), l'inscrivent dans l'histoire (pour en finir avec l'idée que la danse contemporaine serait née sous les pavés de 68 par exemple), lui ouvre de nouvelles perspectives (la circulation des œuvres). Quant à *Assai*, il est aujourd'hui tout autant d'actualité qu'il y a dix ans, entrant autrement en résonance avec l'environnement.

Cette chorégraphie très construite, où l'on passe d'identités repérables (les quatre vilains petits canards qui se seraient échappés du *Lac des cygnes*, les trois figures de noir vêtues, trois bonshommes kafkaïens, des poupées blanches mécaniques, autant de personnages en hommage au cinéma ex-

pressionniste) à un sérieux mélange de tout ce petit monde, nous laisse toujours face à une inquiétude sourde. La menace qui pèse, se projetant par ombres démesurées en fond de scène, est plus que jamais présente, oppressante, d'autant que la musique prend un malin plaisir à ne vouloir n'être qu'ouverture ou finale. Les lignes sont franches, tranchées, l'espace entre les corps calculé, prémédité, ne laisse guère d'espoir quant à une possible douceur du toucher.

**Dans «Assai», pièce sur la détermination, sur l'échappée solitaire tapageuse, rageuse, sur la vacuité, la pression monte.**

Dans cette pièce sur la détermination, le déterminisme, sur l'échappée solitaire tapageuse, rageuse, sur la vacuité, la pression monte. Les

trios s'agencent pour devenir des armes, des navires de guerre, des espaces de surveillance. Les Nosferatu, les Jeanne d'Arc, les docteurs Caligari, les vampires ont quitté leur pellicule, ils projettent leurs ombres dans cet *Assai* sous pression, sous tension. On ne regrettera pas d'avoir été invité à entrer une nouvelle fois dans l'univers de Bagouet, d'autant qu'il n'est jamais inutile de rappeler sur la scène d'aujourd'hui que la relation entre musique et danse peut avoir une vraie dimension spirituelle, que l'interprète n'est pas seulement un bon danseur, que l'écriture chorégraphique est un plaisir et non une recette pour médiatiser la danse. ●

MARIE-CHRISTINE  
VERNAV

**Lettre de Sonia Onckelinx\***  
aux danseurs et collaborateurs  
de l'équipe d'Assaï-version 1995

« Bonjour à toutes et à tous,

Ne pouvant être aujourd'hui [9 novembre 1995] parmi vous, cette lettre portera à ma place, vers vous, quelques réflexions que j'ai pu tirer de l'expérience de transmission d'Assaï.

Je parlerai surtout de ce que j'ai pu vivre avec Priscilla [Danton], puisque c'est plus particulièrement dans ces moments que se sont posées pour moi, dans leur complexité, les questions relatives à l'acte de transmission.

Il me semble que quelque chose de très différent se passe entre le moment de l'apprentissage avec « l'autre » en studio et celui de la vision, en spectateur, de « l'autre » dansant en situation de spectacle.

Dans le premier temps, j'ai ressenti parfois une certaine difficulté à accepter la façon de danser de l'autre, en fait d'interpréter mon interprétation! Sans doute était-ce le fait d'être trop enfermée encore dans mes propres sensations et images... ?

J'ai ressenti fortement à ce moment-là l'absence du chorégraphe qui, à peine le rôle transmis, peut recréer comme un nouveau rôle, « sur mesure »...

En l'absence du chorégraphe, il y aurait une sorte de contradiction entre la nécessité d'une part, d'un temps relativement bref consacré à la transmission même, pour laisser l'autre prendre sa place à l'intérieur de la danse, et d'autre part le désir de celui qui apprend de prendre du temps, de connaître les clés, de trouver la qualité juste, bref d'être guidé. Ce rôle de guide est difficile à tenir de la seule place de l'interprète d'origine qui n'est finalement relativement maître que de ses propres repères, et peut avoir du mal à saisir les données essentielles de cette danse-là, au-delà de sa propre interprétation. Il me semble que de la place du spectateur, il est plus facile de regarder l'autre, non pas avec des yeux totalement neufs, (est-ce possible ?) mais avec une ouverture, une disponibilité nouvelle qui permet de passer par-dessus le besoin de retrouver certaines sensations et émotions. Cela prend un certain temps, et pour ma part il me semble que j'étais arrivée, en juillet dernier, à cet état d'accueil, de vrai recul. Même si au fond, je n'ai jamais pu cesser de « danser » en même temps à l'intérieur de moi et de vivre parfois difficilement certains « écarts ».

Si le regard du chorégraphe était passé entre nous, il m'aurait évidemment affranchie de toute responsabilité et aurait définitivement légitimé la nouvelle interprétation (ce qui d'ailleurs peut aussi se vivre avec une certaine difficulté). L'intérêt, car il faut aussi voir ce qui est positif, est ici qu'il faut se débrouiller seul, ne pas pouvoir compter sur une transformation radicale de certains mouvements revus et corrigés en fonction du nouvel interprète, mais sur une transformation plus en profondeur de la même danse, intégralement, comme une nouvelle matière se coulant dans « le moule » des mêmes mouvements, ceux-ci forcément vivants et respirant autrement...

Que dire de plus sinon que ce moment de transmission est aussi une occasion, passionnante à vivre, d'interroger son propre fonctionnement intérieur, de se découvrir d'une autre manière en tâchant de trouver les mots pour mieux définir une sensation, une couleur, une humeur, un état... et de regarder et questionner cette danse jusqu'ici si intimement liée à soi...

L'occasion aussi de partager quelque chose avec « l'autre », au sens réel du mot partage, c'est-à-dire quelque chose que l'on donne de soi-même, que l'on accepte de donner, dont on fait le deuil en même temps...

Tout ceci étant dit, je crois que toute cette aventure valait vraiment la peine d'être menée jusqu'au bout. J'espère qu'elle profitera à de nombreux autres à venir !

A très bientôt. Je vous embrasse toutes et tous ! »

Sonia

\*Interprète dans la Compagnie Bagouet de 1984 à 1989, interprète d'Assaï, version d'origine.

**Lettre de Dominique Jégou\***  
aux danseurs et collaborateurs  
de l'équipe de *Assaï*-version 1995

« *Assaï*, c'était en 1995 une immersion salutaire à un moment où la danse contemporaine en France, tout en s'appropriant les techniques « release », ne pouvait s'empêcher de les identifier à la danse très jubilatoire de Trisha Brown, dans les années 80.

*Assaï* dans sa pratique était en fait une autre façon de se mouvoir et de traduire la tension de la présence au monde, comme on dit, de Dominique Bagouet. Créer des forces fragiles, ça n'était pas positiviste, c'était même assez loin de la jubilation « pure » qu'on croyait voir chez les danseurs de Trisha Brown.

A l'été 92, un même contre-balancement avait déjà suivi notre création avec Trisha Brown, *One story as in falling*, lorsque nous avons repris la pièce *So Schnell* avec Dominique Bagouet et pour laquelle, au début du travail, il trouvait que nous manquions de tension dans les extrémités et dans la façon de porter notre regard.

Ces deux façons de pratiquer et d'écrire la danse, ces deux pôles m'ont aidé à mieux comprendre chacun, à la lueur de l'autre, à comprendre qu'une création chorégraphique chez Dominique Bagouet, c'était aussi la création d'une technique adaptée à son écriture singulière, loin de l'idée courante que les techniques « release » seraient une panacée.

*Assaï*, c'est d'abord une grande clarté dans le jeu avec la composition chorégraphique (idée qui sera remise en question plus tard, dans *Le Saut de l'ange*), dans la façon radicale de définir les entités, les dispositifs, de diviser en parties comme autant de moments où l'on pourra saisir d'autres façons de chorégraphier la danse, jusqu'au tableau final qui assemble toutes les pensées et les discours de Dominique Bagouet et que la dernière image finira par mettre en abyme.

*Assaï*, c'est aussi une écriture très précise de l'apparition et de la disparition à un arc tendu entre soi-même et le silence, la nuit et le vide. Sur scène, cela concerne autant les gestes et leurs possibles danses que les sons et leurs possibles musiques ou la façon d'éclairer.

*Assaï*, c'était la première fois que je ne faisais pas un spectacle en création, c'était la possibilité d'un nouveau mode d'engagement, d'une nouvelle façon d'être interprète, de tomber dans un rôle avec la plus grande précision possible, sans volonté d'interprétation a priori, reposant à soi-même les questions de la fidélité, et que la distanciation de l'analyse avec la vidéo et les notateurs nous obligeait à réinvestir.

Finalement, c'est *Assaï* qui m'aura permis de mettre en perspective ma participation aux créations de *Necesito* et de *So Schnell*, et de mettre à plat le deuil et le manque qu'avait provoqué sa disparition. Je me sens aujourd'hui plus tranquille avec cet héritage et avec la possibilité de redanser ses pièces.

Cette pièce, *Assaï*, n'est peut-être pas hantée par la mort comme certains ont pu l'écrire, mais visitée par elle. Merci Bagouet.

Et merci aux Carnets Bagouet. »

Dominique Jégou, mars 1997

\*Interprète dans la Compagnie Bagouet de 1991 à 1993, interprète d'*Assaï*, version 1995.

# Annexes

Le 9 décembre 1992, Dominique Bagouet, chorégraphe du Centre chorégraphique national de Montpellier, meurt du sida à l'âge de quarante et un ans.

Il fut tour à tour le boxeur gracile d'*Insaisies*, l'arpenteur, quasi pétrifié, des folies ordinaires dans *F. et Stein* ; ce petit marquis échappé de Watteau, pour découvrir le nombre d'or et la logique cunninghamienne, dans *Déserts d'amour*. Avant de rencontrer Mozart, dont le *Divertissement 138* inspira la pantomime élégante, discrète et féérique de l'Antigone de Ricardo Bofill. Du *Crawl de Lucien* à *Assaï*, du *Saut de l'ange* aux *Petites pièces de Berlin*, ses danseurs épinglèrent dans l'espace chorégraphique des figures légères et des âmes profondes : bouffons bienveillants, sylphides farouches, diabolins rigoureux, nageurs sérieux et moqueurs (sorte d'attentifs poissons solubles dans les sentiments et les parcours bien tracés).

Car, pour être jeune prodige de la danse (il obtint à vingt-cinq ans le premier prix du concours international de Bagnolet) ; pour avoir acquis les préceptes fondateurs de la pensée classiques (chez Rosella Hightower à Cannes, au Ballet du Grand Théâtre de Genève, dans la compagnie Félix Blaska), il ne put se résoudre à en reconduire la thématique – soit-elle refondue par Maurice Béjart, dont il s'éloigna rapidement.

Il y eut donc très vite un style Bagouet fait d'exigences, de nouveautés, de tendresse et d'attention au monde. A la fois proche de la révolution post-modern américaine et imprégné de ce sens de la mesure propre à l'Art français : difficile ajustage mais sensible recherche, qui n'eurent pas toujours la faveur qu'ils méritaient. Mais qui ne laissèrent jamais planer aucun doute sur leur sincérité, ni leur intensité.

Bagouet, ce fut aussi une rencontre neuve avec la musique (il fit composer Henri d'Artois, Pascal Dusapin et Gilles Grand), mais aussi le texte (des rêveries primesautières du *Saut de l'ange* au désespoir pudique d'*Aftalion*, Alexandre d'Emmanuel Bove pour *Meublé sommairement*). Et dans tout cela, le désir d'être plus juste que grand, plus proche des émotions sans éclat que d'illusoires sentiments.

Du reste, il évitait très vite d'être le maître, laissant à ses danseurs, dont certains sont aujourd'hui chorégraphes, la porte ouverte sur la création : Angelin Preljocaj, Bernard Glandier, Michel Kelemenis, Christian Bourigault, Fabrice Ramalingom, Hélène Cathala, Olivia Grandville et d'autres encore, en offrirent les preuves.

Il y eut enfin cette année, en novembre, l'hommage que rendit l'Opéra de Paris en invitant sa compagnie à danser ce *So Schnell*, inspiré de la cantate BWV 26 de Bach. Œuvre majeure, en prise avec la beauté et la mort, et dans laquelle se conciliaient l'enfance et l'âge adulte, déposés sur l'autel d'un monde qui découvrit, avec la danse contemporaine, de nouvelles vérités sur la poétique des corps. Mais aussi, s'affronte sans cesse à ce qui en signifie immédiatement la clôture, et dont *Jours étranges* stigmatisa le déchirement.

Lise Ott, Calades, 1993

## Liste des œuvres

En savoir + en ligne

<i>Assai</i>	septembre 1986
<i>Chansons de nuit</i>	février 1976
<i>Conférence</i>	janvier 1979
<i>Danses blanches</i>	octobre 1979
<i>Daphnis et Alcimadure</i>	juillet 1981
<i>Déserts d'amour</i>	juillet 1984
<i>Déserts et Crawl</i>	septembre 1988
<i>Divertissement 138</i>	juin 1985
<i>Dix anges, portraits</i> (film)	août 1988
<i>Endenich</i>	juillet 1976
<i>Etudes tableaux</i>	octobre 1977
<i>F. et Stein</i>	février 1983
<i>Fantasia Semplice</i>	mai 1986
<i>Fêtes champêtres</i>	juin 1985
<i>Grand corridor</i>	juillet 1980
<i>Grande maison</i>	décembre 1983
<i>Insaisies</i>	juin 1982
<i>Jours étranges</i>	juillet 1990
<i>Le Crawl de Lucien</i>	juillet 1985
<i>Le Saut de l'ange</i>	juin 1987
<i>Les Gens de...</i>	juillet 1979
<i>Les Petites pièces de Berlin</i>	juin 1988
<i>Les Voyageurs</i>	avril 1981
<i>Meublé sommairement</i>	juillet 1989
<i>Mes Amis</i>	janvier 1985
<i>Necesito, pièce pour Grenade</i>	juillet 1991
<i>Passages</i>	février 1978
<i>Psyché</i>	juillet 1987
<i>Ribatz, Ribatz!</i>	novembre 1976
<i>Scène rouge</i>	décembre 1980
<i>Snark</i>	novembre 1976
<i>So Schnell</i> (version 1990)	décembre 1990
<i>So Schnell</i> (version 1992)	octobre 1992
<i>Sonate trio</i>	novembre 1976
<i>Sous la blafarde</i>	décembre 1979
<i>Suite pour violes</i>	mars 1977
<i>Suite d'un goût étranger</i>	mai 1985
<i>Sur des herbes lointaines</i>	octobre 1978
<i>Tant mieux, tant mieux!</i> (film)	juillet 1983
<i>Tartines</i>	juin 1978
<i>Toboggan</i>	décembre 1981
<i>Une danse blanche avec Eliane</i>	janvier 1980
<i>Valse des fleurs</i>	juillet 1983
<i>Voyage organisé</i> (version 1977)	octobre 1977
<i>Voyage organisé</i> (version 1980)	décembre 1980

La danse de Dominique Bagouet et le travail des Carnets Bagouet ont inspiré de nombreux écrivains, journalistes, gens de théâtre, cinéastes, vidéastes, etc. Vous trouverez sur le site des Carnets Bagouet quelques textes de référence, une bibliographie non exhaustive, la filmographie, la liste des partitions chorégraphiques, tous ces documents faisant partie des archives déposées soit à l'IMEC à Caen (archives papier, photos, notes du chorégraphe, revues de presse, dossiers sur chaque œuvre, etc.), soit à la médiathèque du Centre national de la danse à Pantin (archives audiovisuelles des œuvres, des transmissions, répétitions, documentaires, partitions chorégraphiques, enregistrements sonores des musiques des spectacles, des débats et rencontres et leurs transcriptions écrites). La totalité des costumes a été confiée au Centre national du costume de scène (CNCS) à Moulins pour une conservation dans des conditions idéales.

### Bibliographie sélective

*Dominique Bagouet, un labyrinthe dansé*, Isabelle Ginot, Centre national de la danse, Paris, 1999.  
*Parcours croisé avec Dominique Bagouet de 1967 à 1992*, Christine Le Moigne, Les Presses du Languedoc, Montpellier, 2002.  
*Les Carnets Bagouet ou la passe d'une œuvre*, sous la direction d'Isabelle Launay, Les Solitaires intempestifs, 2007.  
*Parler de.. Voir enfin... Dominique Bagouet*, livre-dvd collectif sous la direction d'Anne Abeille, La Maison d'à côté, 2010.

> [Bibliographie complète actualisée \(livres, revues, articles, travaux universitaires sur Dominique Bagouet et son œuvre ; sur les Carnets Bagouet...](#)

### Filmographie sélective

*Chaîne et trame, quelques pistes pour l'étude de So Schnell*, réal. Anne Abeille, 2002, 30'  
*Dix anges, portraits*, réal. Dominique Bagouet et Charles Picq, 1988, 33'  
*Dominique Bagouet et l'aventure constante*, réal. Anita Vilfrid, 2002, 52'  
*Histoire d'une transmission : So Schnell à l'Opéra*, réal. Marie-Hélène Rebois, 2003, 83'  
*Le Crawl de Lucien*, réal. Charles Picq, 1986, 62'  
*Montpellier, le Saut de l'ange*, réal. Charles Picq, 1993, 33'  
*Necesito, pièce pour Grenade*, réal. Charles Picq, 1994, 58'  
*Noces d'or, ou la mort du chorégraphe*, réal. Marie-Hélène Rebois, 2006, 73'  
*Planète Bagouet*, réal. Charles Picq, 1994, 90'  
*Ribatz, Ribatz ! ou le grain du temps*, réal. Marie-Hélène Rebois, 1999, 54'  
*So Schnell*, réal. Charles Picq, 1993, 54'  
*Tant mieux, tant mieux !* Réal. Dominique Bagouet et Charles Picq, 1983, 50'

> [Filmographie complète actualisée](#)

### Archives filmiques en ligne

Channel « Collection Bagouet » sur le site internet numeridanse.tv  
(Quelques réalisations majeures, films documentaires, extraits d'œuvres filmées.)

> [Collection Bagouet sur Numeridanse](#)

Le catalogue complet des archives filmiques du fonds des Carnets Bagouet

> [Portail FANUM](#)

## **Partitions chorégraphiques**

Au cours des transmissions des pièces du répertoire auprès de compagnies, les Carnets Bagouet ont passé commande, chaque fois qu'ils en ont eu la possibilité, d'écriture de partitions, en système Benesh ou Laban.

> [Liste des partitions disponibles](#)

## **Costumes**

La totalité des costumes a été confiée au Centre national du costume de scène (CNCS) à Moulins pour une conservation dans des conditions idéales.

> [Catalogue des costumes de la Collection Bagouet](#)

## **Consulter en bibliothèque et médiathèque**

### **Archives-papier**

La totalité des archives-papier de la Compagnie Bagouet-Centre chorégraphique national de Montpellier Languedoc Roussillon et des Carnets Bagouet (notes de chorégraphie, documents liés aux créations, photos, presse, documents de communication, dossiers administratifs, comptabilité, contrats, etc..) est déposée à l'IMEC-Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine à l'Abbaye d'Ardenne à Caen. Elles sont consultables sur place et sur demande.

> [Les archives à l'IMEC](#)

### **Sélection de documents audiovisuels, partitions, transcriptions...**

Plus de deux cents documents audiovisuels issus des archives de la compagnie Bagouet-Centre chorégraphique national de Montpellier Languedoc Roussillon et des Carnets Bagouet sont consultables sur demande à la Médiathèque de Centre national de la danse à Pantin (enregistrements vidéos de spectacles, répétitions, rencontres publiques, enregistrements sonores des musiques des œuvres, de rencontres, débats, tables rondes, bilans, transcriptions de ces enregistrements sonores, partitions en système Benesh et Laban, etc..).

> [Catalogue Bagouet sur le portail documentaire de la médiathèque du Centre national de la danse](#)

**Informations supplémentaires sur les ressources documentaires**  
**Contactez les Carnets Bagouet : [contact@lescarnetsbagouet.org](mailto:contact@lescarnetsbagouet.org)**

## Les Carnets Bagouet

La disparition de Dominique Bagouet en 1992 a posé immédiatement le problème de la préservation et de la transmission d'un patrimoine chorégraphique marquant dans le domaine de la danse contemporaine. Des interprètes et collaborateurs de la Compagnie Bagouet se sont mis au travail en créant l'association les Carnets Bagouet qui a pour vocation de coordonner et de réaliser toutes les initiatives à prendre dans le domaine de la transmission.

Un site de ressources ([www.lescarnetsbagouet.org](http://www.lescarnetsbagouet.org)) rend accessibles depuis 2003 à tous ceux qui le souhaitent les informations concernant l'œuvre du chorégraphe et le travail de l'association.

Le collectif qui anime l'association les Carnets Bagouet aujourd'hui travaille sur d'autres champs de recherche liés à la transmission de la danse et a créé son blog ([lescarnetsbagouet.blogspot.com](http://lescarnetsbagouet.blogspot.com)) sur lequel chacun publie les textes liés à ses activités.

## Les Carnets Bagouet

c/o Maison de la danse  
8, avenue Jean Mermoz, 69008 Lyon

[contact@lescarnetsbagouet.org](mailto:contact@lescarnetsbagouet.org)  
[www.lescarnetsbagouet.org](http://www.lescarnetsbagouet.org)

